Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 29 (2002)

Artikel: Melancholie und Karneval : zur Dramatik Cecilie Løveids
Autor: Baur, Bettina
Kapitel: 3.7: Rhindøtrene
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858252

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Ballett fungiert als Sinnbild für das Beziehungsmodell im Drama, das sich aus dieser Szene heraus entwickelt. In Zusammenhang mit Asja fungiert das Motiv dann als Vorausdeutung darauf, daß sie in der Konkurrenz um die Gunst Vidkuns unterliegen und ihn verlieren wird, so wie Petruschka im Streit um die Prinzessin unterliegt. Am Schluß von Strawinskys Ballett erscheint der Geist von Petruschka. Analog erscheint am Schluß des Dramas auch Asjas Geist. Anders als im Ballett kommt Asja jedoch aus Rache zurück, und die Wiederkehr findet in einem Alptraum von Maria Q statt. Deren Schuldgefühle lassen Asja als übermächtigen Geist zurückkehren, der seine ehelichen Rechte einklagt und ihr die Urne Vidkuns, d.h. im übertragenen Sinn Vidkun selbst, nimmt. Asja trägt bei ihrer nächtlichen Rückkehr das Ballettkostüm des Petruschka. Die Trauer Petruschkas spiegelt jetzt einen Teil ihrer Identität und bildet den Anlaß für ihre Rückkehr. Asja: „Dere har ødelagt mitt liv! Hvorfor blir jeg ikke kvitt dere?" (S. 148) [Ihr habt mein Leben zerstört! Weshalb werde ich euch nicht los?]

Asja interessiert sich bei ihrer Rückkehr besonders für Vidkuns Urne. Nach zähem Ringen mit Maria Q nimmt sie sie, verstreut Vidkuns Asche auf dem Teppichboden und zerstört damit für beide die sterblichen Reste Vidkuns. Dieser verzweifelte Versuch, Vidkun loszuwerden, macht deutlich, daß auch ihr eine emotionale Ablösung von Vidkun lebenslang nicht gelungen ist. Maria Q kommt noch einmal auf das weissagende Spiel zurück, das die Lebenspläne der Frauen geprägt hat, und stellt fest, Asja habe das bessere Los gezogen. Asja hält dagegen, sie habe getanzt: „Jeg har danset, Marotsjka." (S. 144) [Ich habe getanzt, Marotsjka.]

Asjas Tanz wird hier abschließend als Ausdruck unerträglicher Trauer lesbar. Ihre Identität geht in der Figur des Petruschka auf. Über das Petruschka-Motiv spiegeln sich die Erfahrungen von Maria Q und Asja hier ineinander. Insgesamt etabliert der Text über die Intertexte des Balletts *Petruschka* und Ignatieffs Roman *Asja* das Thema Depression als Metatext. Der Tanz, der konventionell als Ausdruck von Lebenslust verstanden wird, wird metaphorisch zum Totentanz dramatischer Figuren, die aus Trauer zur Maske erstarrt sind. Die Spannung zwischen wilder Lebenshoffnung und Schmerz, die dem Tanzmotiv hier unterlegt ist, macht ihn zum grotesken Ausdruck von depressiver Trauer.

3.7. *Rhindøtrene*

3.7.1. Erste Zugänge zum Text

Hildegard von Bingen

Das Drama *Rhindøtrene* thematisiert das Leben der deutschen Mystikerin Hildegard von Bingen.[188] Die folgende Kurzbiographie der als Vorlage dienenden

188 In einem Interview mit Øyvind Skau berichtet Løveid, wie sie über die Musik von Bingens zufällig auf die Mystikerin aufmerksam geworden sei. Dieser erste Zugang ist typisch dafür, daß von Bingen bis vor

historischen Figur Hildegard von Bingen[189] und ihre Positionierung im historischen Kontext orientiert zunächst über die thematischen Bezüge zwischen Text und historischer Vorlage. Grundlage dieser Darstellung sind neuere Forschungsarbeiten über die Mystikerin.[190] Neben einer thematischen Situierung der Figur und ihres Werkes sollen im Folgenden insbesondere jene biographischen Aspekte hervorgehoben werden, die für die Lektüre der Dramenhandlung von besonderer Bedeutung sind.

Hildegard von Bingen wurde 1098 in Bermersheim bei Alzey als zehntes Kind adliger Eltern geboren. Erste mystische Visionen, so berichtet eine kurz nach ihrem Tod abgeschlossene Lebensgeschichte, hatte sie im Alter von drei Jahren.[191] Zeitgenössischen Gepflogenheiten entsprechend, wurde sie von ihren Eltern als Zehnt für das Klosterleben bestimmt. Es ist denkbar, daß ihre spirituellen Fähigkeiten als psychische Überspanntheit gedeutet wurden und ihre kränkliche Konstitution Anlaß für diese Entscheidung waren, weil das Kind seinen Eltern für das normale Leben einer Frau ungeeignet schien.[192] Im Alter von acht Jahren übergab man sie der Reklusin Jutta von Sponheim, deren Klause dem Benediktinerkloster von Disibodenberg angegliedert war. Jutta von Sponheim erteilte ihr Unterricht in der Vulgate, der Lehre der Kirchenväter, in den sieben freien Künsten und im liturgischen Leben der Benediktinerinnen.[193] 1114 legte Hildegard von Bingen das Gelübde ab. Nach dem Tod der Jutta von Sponheim wurde sie 1136 von der Frauengemeinschaft des Klosters zur Magistra gewählt. Auf ihr Engagement hin wurde zwischen 1147 und 1152 auf dem Rupertsberg bei Bingen am Rhein ein eigenständiges Frauenkloster erbaut.

---

wenigen Jahren in Norwegen weitgehend unbekannt war. Vgl. Skau 1996, S. 1f. Offenbar war Løveid die neue Popularität von Bingens unbekannt, die sich im deutschsprachigen Raum in Form von Gesundheitsbüchern, Naturprodukten, Heilkurangeboten und einer Vereinnahmung von Seiten der New Age-Bewegung bemerkbar macht. Diese Publikationen isolieren Teile des Werkes und lösen sie aus dem Zeitkontext. Sie prägen aber aufgrund ihrer Breitenwirkung die Rezeption. Kritisch zu dieser populären Rezeption: Lautenschläger 1993, S. 23 und S. 76. Dieser Popularität steht eine breitere wissenschaftliche Diskussion Hildegard von Bingens im Kontext der Forschung zur Frauenmystik in den USA und der Bundesrepublik gegenüber.

189 Um zwischen historischer Person und Dramenfigur bzw. Text und Intertext zu unterscheiden, beziehe ich mich im Folgenden immer mit dem vollen Namen oder dem Nachnamen auf die historische Figur und mit dem Vornamen auf die gleichnamige Dramengestalt. Mit *von Bingen* ist demnach die historische Figur gemeint, während sich *Hildegard* auf die Dramenfigur bezieht.

190 Gössmann 1995. Diese Aufsatzsammlung versammelt über mehrere Jahre hinweg entstandene Arbeiten Gössmanns und bietet einen fundierten Überblick über zentrale Fragestellungen zum Werk. Zur Biographie ebd. S. 11-29 und ausführlich Newman 1995.

191 Vgl. von Bingens Brief an Guibert von Gembloux, in: von Bingen 1965, 226f., bzw. Gössmann 1995, S. 12.

192 Newman verweist in diesem Zusammenhang darauf, daß behinderte Adlige häufig in Klöstern untergebracht wurden. Vgl. Newman 1995, S. 25.

193 Die vielseitige Bildung Hildegard von Bingens gibt der Forschung bis heute ein Rätsel auf. Zwar betont die Mystikerin immer wieder ihre mangelnden Lateinkenntnisse, doch konnte sie in Latein predigen. Der Topos der Ungelehrsamkeit diente dazu, das an ihr vollbrachte Werk Gottes zu steigern. Der Text bezieht sich intertextuell auf diesen Aspekt, wenn Volmar auf die schlechten Lateinkenntnisse Hildegards anspielt (S. 16).

Mit über vierzig Jahren beginnt Hildegard von Bingen zu schreiben. Ihr erstes und bekanntestes Buch ist eine Aufzeichnung ihrer mystischen Visionen mit dem Titel *Scivias* [Wisse die Wege]. Bereits hier tritt das für die Autorin typische Nebeneinander von mystischer Vision und Alltagsbezug zutage.[194] Von Bingen legte besonderen Wert auf den Hinweis, sie habe ihre Visionen immer bei Bewußtsein empfangen, und wies realitätsfremde Ekstasen, wie sie bei anderen Mystikerinnen häufig sind, zurück.[195] *Scivias* ist geprägt von der Vorstellung einer wechselseitigen Integration von Kosmos und Heilsgeschichte. Die hier geschilderten Visionen zeigen die auf das Heil zielende Teleologie der Menschheitsentwicklung vom Alten Testament, über die Menschwerdung des Logos und die Zeitalter der Kirche bis hin zur apokalyptischen Vision der Endzeit. Die einzelnen Abschnitte des Geschichtsverlaufs faßt von Bingen im allegorischen Bild einer Stadt mit verschiedenen architektonischen Elementen, einer Vision des himmlischen Jerusalems.[196]

Um eine Bestätigung ihrer Sehergabe von der Kirche zu erlangen und so die Gefahr zu bannen, als Ketzerin verfemt und verfolgt zu werden, wandte sie sich 1147 an Bernhard von Clairvaux, der sich sehr für sie einsetzte. Von seiten des Klosters wurden ihre Visionen zur selben Zeit Papst Eugenius III. vorgelegt.[197] Daraufhin wurden 1147/48 die bis dahin vorliegenden Schriften der Mystikerin offiziell kirchlich anerkannt. Sie erhielt eine apostolische Lizenz und wurde zur Berühmtheit. Ihre literarische Arbeit setzte sich fort mit den natur- und heilkundlichen Schriften *Physica*, einer Beschreibung von Pflanzen, Tieren, Elementen, Metallen und Steinen sowie ihren Heilkräften, und *Causae et curae*, einem Handbuch über Krankheiten und Heilmittel, in dem sie sich ausführlich mit dem menschlichen Körper beschäftigt.[198] Zwischen 1158 und 1165 entstand das zweite Visionsbuch, *Liber vitae meritorum* [Buch des verdienstlichen Lebens], eine Darstellung von Tugenden und Lastern. Das letzte Visionsbuch, *Liber divinorum operum* [Buch der Gotteswerke] wurde zwischen 1163 und 1173 verfaßt. Es vermittelt insbesondere die Idee einer Übereinstimmung von Makrokosmos und Mikrokosmos, Kosmos und Mensch.

Erwähnenswert ist darüber hinaus das lyrisch-musikalische Werk, das aus Liedern und Sequenzen besteht. Dazu zählt das Singspiel *Ordo virtutum* [Das Spiel der Kräfte], das den Kampf der Menschen zwischen Gut und Böse beschreibt.[199] Außerdem sind aus von Bingens Korrespondenz mehrere hundert Briefe erhalten.

---

194 Vgl. Gössman 1995, S. 14.

195 Vgl. Newman 1995, S. 58.

196 Vgl. Gössman 1995, S. 17 und Newman 1995, S. 33.

197 Im Dramentext wird über einen intertextuellen Verweis (S. 16) erwähnt, daß der Papst von Bingens Schriften kannte und schätzte.

198 Die Quellen der naturkundlichen Arbeiten Hildegards sind nicht vollstandig geklärt. Sicher kannte sie die Rezeptsammlungen mittelalterlicher Benediktinerklöster. Die Lehre von den Körpersäften und die Temperamentenlehre sind wichtige Bezugspunkte ihrer Überlegungen. Vgl. dazu Gössman 1995, S. 21.

199 Ein früher Entwurf zu diesem Singspiel findet sich bereits im dritten Teil von *Scivias*, vgl. dazu von Bingen 1990. Das Drama bezieht sich auf diesen Intertext in der Probe zu *Ordo virtutum* (15. Aufzug).

Während der 1160er Jahre breitete sich das Katharertum im Rheinland aus. Hildegard von Bingen wandte sich in einer Schrift an den Kölner Klerus äußerst kritisch dagegen. Sie warf dem Klerus vor, zu stark weltliche Interessen zu verfolgen, anstatt die Gläubigen zu lehren, und damit das Interesse an den Häretikern zu fördern, die als spirituelle Führer auftraten. Den Häretikern wiederum unterstellte sie Promiskuität und falsche Frömmigkeit. Sie ging so weit, vom Klerus die Austreibung der Häretiker zu fordern.[200] Hildegard hatte ihr achtzigstes Lebensjahr erreicht, als über ihr Kloster ein Interdikt, die denkbar schlimmste Strafe für ein Kloster und seine Äbtissin, verhängt wurde. Unmittelbarer Anlaß war die Beerdigung eines exkommunizierten jungen Edelmannes auf dem Rupertsberger Friedhof. Zwar war der Verstorbene vor seinem Tod mit der Kirche versöhnt worden und hatte die Absolution erhalten, doch die Kirchenoberen gingen von seiner Exkommunikation aus und forderten eine Exhumierung seiner Gebeine. Hildegard widersetzte sich strikt dieser Forderung und segnete das Grab. Die Kanoniker des Mainzer Doms verlangten eine Exhumierung der Gebeine. Der Erzbischof von Köln, Philipp, intervenierte für die Äbtissin und die Kanoniker hoben das Interdikt in Abwesenheit des Erzbischofs Christian auf. Die Gegner Hildegard von Bingens veranlaßten daraufhin Christian dazu, das Interdikt zu erneuern. Hildegard von Bingen protestierte gegen den Bann mit einem Brief an die Prälaten von Mainz. Der Bann, der unter anderem liturgische Musik verbot, wurde erst im März 1179 aufgehoben. Ein Kommentar Volmars beruft dieses Ereignis als Intertext:

> Du har nektet å grave opp liket av kjetteren. / For dette er ditt kloster satt under interdikt; ingen klokker får ringe, ingen messe får holdes, ingen sanger får synges, ingen nattverd får feires. (S. 117)
>
> [Du hast dich geweigert, die Leiche des Ketzers auszugraben. Deshalb hat man ein Interdikt über dein Kloster verhängt, keine Glocken dürfen läuten, keine Messe darf gehalten, keine Lieder dürfen gesungen, kein Abendmahl darf gefeiert werden.]

Im September desselben Jahres starb Hildegard von Bingen im Kloster Rupertsberg bei Bingen.[201] Nach ihrem Tod wurde sie als Heilige verehrt, und 1233 leitete Papst Gregor IX. den Kanonisierungsprozeß ein, der jedoch nie vollendet wurde. Hildegard von Bingen steht heute auf der vatikanischen Liste für die Anwärter auf den Titel eines Kirchenlehrers.

Das literarische Werk von Bingens entstand in Arbeitsgemeinschaft mit dem Mönch Volmar von Disibodenberg, der zunächst ihr Erzieher, später ihr Sekretär und Vertrauter wurde. Dazu Volmar: „Jeg skriver alt ned i pergament for deg." (S. 24) [Ich schreibe alles für dich auf Pergament auf.]

Er berichtete dem Abt von Disibodenberg von den Visionen der Nonne und leitete somit die Diskussion über die mystischen Texte innerhalb der Kirche und ihre kirchliche Anerkennung ein. Seine Mitarbeit bei der Texterstellung bezog sich,

---

200 Vgl. Gössman 1995, S. 163-173.

201 Das Rupertsberger Kloster wurde im Dreißigjährigen Krieg zerstört. Ein Tochterhaus, das von Bingen gründete, die Abtei St. Hildegard, besteht bis heute.

im Unterschied zu der üblichen Redaktorfunktion der mönchischen Sekretäre von Mystikerinnen, auf grammatisch-stilistische Korrekturen am Latein des von Hildegard verfaßten Textes und dessen korrigierter Niederschrift. Die Auslegung der Visionen und Korrekturen blieb Hildegard vorbehalten. In *Scivias* zeigt die Bildtafel *Die Seherin* von Bingen, die Wachstafel und Stift in der Hand haltend, während ihre Augen und Ohren von der Flamme himmlischer Eingebung umgeben sind; Volmar wendet sich mit einem Buch ihr zu. Gelegentlich assistierte bei den Visionen Richardis von Stade, eine Hildegard nahestehende Nonne.

Frauenmystik und Nibelungenlied

Der Dramentitel *Rhindøtrene* beruft zunächst den Mythos der Rheintöchter aus dem Nibelungenepos. Aus dem historischen Zusammenhang – die Niederschrift des Nibelungenliedes um 1200 liegt wenige Jahre nach Hildegard von Bingens Tod – wird so ein kausaler Bezug abgeleitet.[202] Weitere intertextuelle Verweise auf die Nibelungensage beziehen sich auf die Bearbeitung von Richard Wagner, auf ihre Funktionalisierung und die Implikationen des Mythos von den Rheintöchtern werde ich bei der Analyse der einzelnen Dramenfiguren zurückkommen. Scheinbar legitimiert sich der Titel aus der Lage des Klosters am Rhein, doch die Parallelen zwischen den in der Mythentradition der Sirenen aus der *Odyssee* stehenden Rheintöchter und den Nonnen führen weiter. Eine Identifikation der Rheintöchter mit den drei Nonnen im Text wird zwar als kindliche Idee abgewehrt, doch die Kinderfrage deutet auf eine Wahrheit; Hildegards erste Frage an die angehende Novizin Richarda, ob sie gerne singe (S. 40), prüft egentlich deren Qualifikation als Sirene. Die paradox scheinende Verbindung des Mythos von den für ihre erotische Anziehungskraft bekannten Sirenen und mittelalterlichen Nonnen wirkt als eindeutiges Ironiesignal, das eine unkonventionelle Interpretation des Lebens Hildegard von Bingens erwarten läßt. Sowohl die Verschiebung von Sage zu historischer Realität, als auch von Nixen zu Nonnen prägen die dem Titel inhärente Ironie. Außerdem wird mit dem Sirenentopos jene Verbindung von Religion und erotischem Begehren formuliert, die im Laufe meiner Interpretation immer wieder thematisiert werden wird. Der im Drama für die religiös gebundenen, weiblichen Figuren konstitutive Dualismus von Glauben und erotischem Begehren wird im Kontext der Frauenmystik abgehandelt. Auch die Gestaltung des Buchumschlags symbolisiert diese Problematik. Sie zeigt ein Herz, das sich schlangenartig um ein grünes Kreuz schlingt. Das Herz symbolisiert bei Hildegard von Bingen als Realsymbol die ganzheitli-

---

202 Die Nibelungensage wird hier im Rahmen des Zeitkontextes als Vehikel des historischen Diskurses eingesetzt. Damit wird der Konstruktionscharakter von Geschichte hervorgehoben, die immer nur als *Geschichten* zu lesen ist.

203 Bis heute wird Wagners *Ring des Nibelungen* mit dem Nationalsozialismus assoziiert.

204 Beachtet man die interkulturelle Pespektive eines norwegischen Dramas über eine deutsche historische Gestalt, dann liegt eine weitere ironische Brechung in der Anspielung auf das Nibelungenlied und dessen Stilisierung zum Nationalmythos der Deutschen.

che Mitte aller Lebensäußerungen der Seele und den Ort der sinnlichen Empfindungen des Menschen. Die bei von Bingen heilige, grüne Farbe symbolisiert die Elementarkraft, die die Natur stärkt, aber auch die spirituelle Kraft, die die Seele belebt.[205] Die Titelblattillustration des Dramas und das grüne pulsierende Herz im Schlußbild (S. 125) verweisen auf die im Drama thematisierte Verbindung von erotischem Begehren und Religion in der Mystik Hildegards.

Die berühmte Mystikerin und Äbtissin ist den Bedingungen und Auswirkungen dieses Dualismus am stärksten ausgeliefert. Ihre Mystik erscheint als deren Ausdruck und Kompensation. Aufgrund der extrem intertextuellen Verfaßtheit des Textes wird es immer wieder notwendig sein, ausführlicher auf das Denken und die Schriften von Bingens einzugehen. Im Rahmen der Gestaltung der Dramenfigur Hildegard werden zahlreiche intertextuelle Bezüge zu Visionen aus *Scivias*, Briefen von Bingens und Sekundärliteratur zu von Bingen entwickelt.

Textaufbau

Rhindøtrene ist in fünf Akte gegliedert. Dieser Aufbau folgt der klassischen fünfteiligen Einteilung der antiken Tragödie, wonach der erste Akt („Den glødende hunden") [Der glühende Hund] in das Geschehen einführt, es im zweiten Akt („Den gule løven") [Der gelbe Löwe] zu einem ersten Ausbruch des Konfliktes kommt – Hildegard begegnet Richarda und Richarda trifft den Ritter Fou –; im dritten Akt schließlich („Den hvite hesten") [Das weiße Pferd] eine unwiderrufbare Entscheidung fällt und die Handlung ihre endgültige Richtung nimmt – Richarda trifft erneut Fou und kommt nach Rupertsberg. Im vierten Akt („Den svarte grisen") [Das schwarze Schwein] steigert sich der Konflikt weiter – die Beziehung zwischen Richarda und Fou wird enger, eine Hochzeit wird beschlossen – und im fünften, dem Schlußakt („Den grå ulven") [Der graue Wolf] brechen alle Beteiligten auf– nach dem Tod von Richarda, Fou und Volmar sucht Hildegard den Tod, und Elisabeth tritt an ihre Stelle.[206] Als weiteres strukturierendes Element knüpft das Drama motivisch an das Singspiel *Ordo virtutum* von Hildegard von Bingen an, das im Theaterstück geprobt wird. Damit wird die Grenze zwischen der Wirklichkeit der Zuschauer und der Wirklichkeit der Inszenierung fließend, die Wirklichkeit selbst erscheint als Spiel. Das Motiv des Theaters als Spiel verweist zudem noch auf einen anderen Kontext. Fou begründet seinen Berufswechsel hin zur Schauspielerei mit einer Verlusterfahrung. Analog ist auch Hildegards Verständnis der Welt als Spiel als emotionaler Rückzug und Distanzierung von der Welt infolge einer schwierigen emotionalen Erfahrung lesbar.

Hildegard betrachtet sich selbst als Regisseurin von *Ordo virtutum*, aber auch als Figur in einem Drama, dessen Regeln sie nicht kennt und denen sie doch

---

205 Vgl. Newman 1995, S. 88.

206 Vgl. die Bühnenanweisung „Elisabeth setter seg i Visjonskiosken" (S. 123) [Elisabeth setzt sich in den Visionsraum].

unterworfen ist. Sie schwankt zwischen Allmachtsgefühlen, die ihr die Möglichkeit einer Inszenierung ihrer eigenen Welt vorspiegeln, und Ohnmacht angesichts ihrer eigenen Hilflosigkeit gegenüber einem unverständlichen Schicksal; hilflos wendet sie sich an Gott: „Jeg er midt i ditt store spill / som jeg ikke forstår." (S. 125) [Ich bin mitten in deinem großen Spiel, das mir unverständlich bleibt.][207]
Diese Überschreitung der Grenze zwischen verschiedenen Wirklichkeiten ist als Moment von Theatralität symptomatisch für ein spezifisch modernes, gebrochenes Verständnis von Wirklichkeit. Die Vorstellung von der Geworfenheit und Selbstverlorenheit des melancholischen Menschen in der Welt, die bis zur Selbstentfremdung reicht, steht allerdings in diametralem Gegensatz zu Hildegard von Bingens Menschenbild. Bei ihr ist der Mensch sowohl im kosmischen Makrokosmos als auch im Mikrokosmos seines Körpers fest verortet. Rolf Beyer schreibt über das Menschenbild bei Hildegard von Bingen: „In ihr überwältigt uns ein Menschenbild, dem nichts anzumerken ist von der Selbstverlorenheit des Menschen in einer unheimlich-unendlichen Welt, dem die ‚modernen' Merkmale von der „Geworfenheit", Selbstverlorenheit und Selbstentfremdung in einer ‚unbehausten Welt' fremd sind."[208] Das theatrale Moment zielt zudem auf von Bingens Verständnis von einigen in ihrem Werk vorkommenden abstrakten Figuren als lebendige und substantielle Personen. Insbesondere Ekklesia, die Allegorie der Kirche, mit der sie sich selbst immer wieder identifizierte, ist für sie visionäre Gestalt und reales Wesen im Himmel.[209]

Die für Hildegard bezeichnende Ambivalenz zwischen religiöser Orientierung und Begehren verweist auf die Vision in von Bingens *Scivias* III, 11 über Ekklesia, die vom Antichrist angegriffen wird. Ihr Stellenwert wird, über ihre inhaltliche Bedeutung für die Gestaltung der Hildegard-Figur und einzelne übernommene Motive hinaus, noch verstärkt, indem der Aufbau des Dramas wesentlich von Elementen der Vision geprägt ist. Hildegards Monolog in Szene 1 im Scriptorium folgt mit wenigen Kürzungen einem längeren Teil des Visionstextes, der aufgrund seiner Bedeutung und Komplexität hier zitiert werden soll. Die Vision wird im Drama in Form eines Botenberichts wiedergegeben. Die Verwendung dieses dramaturgischen Hilfsmittels, um ein räumlich oder zeitlich entferntes Geschehen zu beschreiben, hebt die theatrale Verfaßtheit der Visionen hervor:

> Dann schaute ich nach Norden: Siehe, da standen dort fünf wilde Tiere. Das eine war wie ein feuriger, aber nicht brennender Hund, eines wie ein dunkelgelb gefärbter Löwe, ein anderes glich einem fahlen Pferd, das nächste einem schwarzen Schwein und ein weiteres einem grauen Wolf. Sie wandten sich nach Westen; und dort im Westen erschien vor diesen Tieren etwas wie eine Anhöhe mit fünf Gipfeln. Und aus dem Rachen eines jeden Tieres reichte ein Seil bis zu jeder einzelnen Spitze des Hügels; sie waren alle schwärzlich gefärbt, mit Ausnahme des Seils, das aus dem Wolfsrachen kam. Dieses schien teils schwarz, teils weiß zu sein. Und plötzlich sah ich im Osten wiederum jenen

---

207 Hildegard trägt eine Marionette bei sich, die Maria darstellt (S. 62). Maria ist eine Figuration der Ekklesia. So erscheint Hildegard einerseits, indem sie die Marionette trägt, als Regisseurin des geistlichen Spiels. Andererseits empfindet sie sich aber auch als Marionette im Spiel Gottes.

208 Beyer 1993, S. 63f.

209 Vgl. Newman 1995, S. 286.

jungen Mann, den ich früher über der Verbindungsecke zwischen der erwähnten Licht- und Steinmauer des besagten Gebäudes mit einer purpurroten Tunika bekleidet gesehen hatte, über diesem Winkel. Jetzt erschien er mir aber von seinem Nabel an abwärts, und zwar so, daß er vom Nabel bis zu der Stelle, an der man den Mann erkennt, wie das Morgenrot leuchtete; dort lag eine Leier quer mit ihren Saiten. Und von dieser Stelle an abwärts, war er, bis zu zwei Fingerbreit über seinem Knöchel, umschattet; und von diesem Streifen an, der von oben bis an den Knöchel reichte, erschienen seine ganzen Füße weißer als Milch. Doch auch die Frauengestalt, welche ich früher an dem Altar vor den Augen Gottes erblickt hatte, wurde mir jetzt wiederum dort gezeigt, und zwar so, daß ich auch sie nur von der Mitte ihres Leibes an abwärts sah. Sie hatte nämlich von ihrem Nabel bis zu der Stelle, an der man die Frau erkennt, verfärbte und schuppige Flecken. An derselben Stelle des weiblichen Erkennungsmals erschien ein unförmiges pechschwarzes Haupt mit feurigen Augen, eselsgleichen Ohren und mit Nase und Rachen, wie ein Löwe sie hat. Mit weit aufgerissenem Maul knirschte es und wetzte schreckenerregend die furchtbaren eisenartigen Zähne. Doch von diesem Haupt bis zu ihren Knieen war diese Gestalt weiß und rot und wie von vielen Schlägen hart mitgenommen; von den Knieen jedoch bis zu den beiden Querstreifen, die oben an den Knöchel rührten und weiß erschienen, sah sie blutig aus. Und plötzlich löste sich dieses unförmige Haupt mit so großem Getöse von seiner Stelle, daß die ganze Frauengestalt in all ihren Gliedern davon erzitterte. Aber auch eine Unmenge Kot befand sich um das Haupt; es erhob sich daraus wie aus einem Berg und versuchte, zur Himmelshöhe aufzusteigen. Und da ertönte plötzlich etwas wie ein Donnerschlag und traf das Haupt mit solcher Wucht, daß es von diesem Berg herabstürzte und seinen Geist im Tode aushauchte. Da ergriff sogleich ein so übelriechender Dunst den ganzen Berg und das Haupt wurde darin von so großem Schmutz bedeckt, daß das dabeistehende Volk in größten Schrecken versetzt wurde. Der Dunst aber blieb noch etwas länger um diesen Berg herum.[210]

Diese Passage gewinnt im Kontext des Dramas eine neue Bedeutung. Bei Hildegard von Bingen thematisiert sie Ekklesias Schwanken zwischen Sexualität und Askese. Im Dramentext wird Ekklesia als Projektion der Autorin Hildegard lesbar, die an ihr eine eigene psychische Grundproblematik darstellt. Auf die Bedeutung von Sexualität und Askese im Kontext der Frauenmystik wird noch zurückzukommen sein. Die im Zitat angeführten kosmischen Tierzeichen sind bei von Bingen Sinnbilder für ein widersprüchlich anfechtungsreiches Leben.[211] Im Dramentext werden sie im Hinblick auf diese Ambivalenzen zwischen Leib und Seele signifikant.

Die Vision von Bingens knüpft inhaltlich an einen anderen visionären Text, die Offenbarung des Johannes an, deren Visionen von der Vergangenheit, Zukunft, Gegenwart und insbesondere vom Ende der Zeiten erzählen. Wie viele Autoren von Texten des Alten Testaments kümmerte sich der Verfasser der Offenbarung nicht um die Chronologie seiner Erzählung und projizierte Bilder aus verschiedenen Zeiten ineinander. Die Vermischung verschiedener Zeitalter ergibt sich daraus, daß sie, von der Ewigkeit an gesehen, alle der ewigen Gegenwart an-

---

210 von Bingen 1990, S. 554f.

211 Aufschlußreich für die Ikonographie der Tiere bei von Bingen ist folgende Textstelle: „Beim Leopardenkopf erinnert er [der Mensch] sich an die Furcht des Herrn, beim Wolf an die Höllenstrafen, beim Löwen fürchtet er sich vor dem Gericht Gottes, und unter dem Bären wird er bei den Heimsuchungen des Körpers von einer Unzahl anstürmender Bedrängnisse erschüttert.“ von Bingen 1965, S. 45 (*Welt und Mensch*).

gehören. Diesem Verfahren analog beschreibt von Bingen in ihrer Darstellung des Weltuntergangs verschiedene Zeitalter. Im Drama wird die Chronologie des Weltuntergangs auf das Leben Hildegards projiziert.

Eine zu diesem Abschnitt gehörende Illustration gliedert sich in drei Bilder: Im Bild oben links symbolisieren die fünf apokalyptischen Bestien künftige Zeitabschnitte, die das Ende der Welt einleiten.[212]

Das größte, untere Bild zeigt Ekklesia und den Kopf des Antichrist. Dieser Kopf steht anstelle von Evas Genitalien und deutet so auf die Absicht des Antichrist, Ekklesia erotisch zu verführen, wie der Teufel Eva verführte. Der Antichrist gilt bei von Bingen als Verfechter natürlicher Sexualität und verkörpert die letzte und größte Bedrohung der jungfräulichen Kirche.[213] Die Illustration zeigt Ekklesia mit blutigen Beinen, die auf die Versuchungen hinweisen, denen sich die Kirche vor und während der Herrschaft des Antichrist ausgesetzt sieht. Die Illustration weicht hier vom Visionstext ab und geht über ihn hinaus. Sie malt das Eselsohr des Antichrist in Form eines erigierten Phallus, um auf seine Absicht, die Jungfrau Christi zu vergewaltigen, hinzuweisen. Dieses Bild wird am Schluß des 17. Aufzugs zitiert, als Hildegard entsetzt ihren blutigen Unterleib entdeckt. Die Szenenüberschrift lautet „Hvem er min gjest?" (S. 106) [Wer ist mein Gast], und Hildegard glaubt sich vom Antichrist verführt.

Schließlich beschreibt von Bingen in ihrer Vision noch Christus, und seine Genitalien sind symbolisch durch die Morgenröte der Gerechtigkeit und eine Lyra mit angespannten Saiten ersetzt.[214] Insgesamt vermittelt die Vision das bei Hildegard von Bingen häufige Paradox von göttlichem und luciferischem Eros: In einem Bild abstoßend grober Perversion nötigt der Sohn Satans die neue Eva, während Musik und Morgenröte als Symbole der Jungfräulichkeit auf die ideale Vereinigung von himmlischem Bräutigam und Braut verweisen. Diese Spannung von guter und schlechter Geschlechtlichkeit erscheint im Drama als konstitutiv für Hildegard als Mystikerin.[215] Im Monolog des Vorspiels nimmt Hildegard das Thema verbotenen Begehrens, übertragen auf die religiöse Bilderwelt von Bingens, in Gestalt eines Selbstbildes vorweg. Sie schaut sich darin als Ekklesia, die vom

---

212 Der feurige Hund bezeichnet in der Gedankenwelt Hildegard von Bingens ihr eigenes Zeitalter, das bissige Menschen in die Welt setzt. Der dunkelgelbe Löwe steht für eine kriegerische Epoche, in der die Reiche anfangen dahinzuwelken (daher die Farbe). Zeiten sündhafter Ausschweifungen verkörpert das fahle Pferd, denn das Herz jener Reiche verliert an Kraft und wird im Untergang fahl. Bei der Deutung der Epoche des schwarzen Schweins greift von Bingen auf die Verbindung von schwarzer Galle, Schwermut und Genialität im mittelalterlichen Diskurs über die Melancholie zurück. Entgegen der traditionellen Nobilitierung der Melancholie wendet sie sich kritisch gegen die Melancholie. Der graue Wolf schließlich deutet auf eine Zeit, in der die Menschen sich unzulässig Macht aneigenen. Der Wolf ist in der christlichen Ikonographie ein verbreitetes Symbol für den Teufel. Vgl. dazu Forstner 1982, S. 326. Als Hildegard zweifelt, ob sie gottgefällig gehandelt hat, vergleicht sie sich mit einem Wolf: „Jeg er en ulvinne" (S.107) [Ich bin eine Wölfin]. Die von den Tieren repräsentierten Zeiten vergehen mit dem Untergang der Sonne, daher richten sich die Tiere nach Westen.

213 Vgl. Newman 1995, S. 280.

214 Das Morgenrot symbolisiert den Glanz der Gerechtigkeit Christi und die Leier die Jubellieder der Erwählten, die nach ihren Leiden erlöst werden. Vgl. von Bingen 1990, S. 558 (*Scivias* III,11,9).

215 Zur paradoxen Wertung der Sexualität bei von Bingen: Gössmann 1995, S. 46-70, hier S. 55.

animalischen Diabolus bedrängt wird. Diesen Part übernimmt im Drama (und in dem im Drama inszenierten Drama) Richarda, die als Anima, d.h. als Doppelgängerin Hildegards im Sinne der jungianischen Psychoanalyse, erscheint. Richarda tritt sowohl in der Wirklichkeit des Dramas als auch in der Wirklichkeit des im Drama geprobten Dramas *Ordo virtutum* als Anima Hildegards und somit als eine Projektion von ihr auf. Gleichzeitig spielt sie in der Probe zu *Ordo virtutum* aber auch die Rolle der Anima, die bei Hildegard von Bingen die Weltseele verkörpert. Ich komme auf diesen Punkt zurück.

Die Christusdarstellung der Miniaturistin wiederum (rechts oben im Bild) zeigt anstelle seines Unterkörpers ein kubisches Gebäude. Es ist jener stadtartige Gebäudekomplex aus *Scivias,* mit dem von Bingen die Gottesstadt-Vision aus der Apokalypse des Johannes (Offb. 21,12f.) in der das neue Jerusalem beschrieben wird, aufgreift.[216] Der Untergang des alten Jerusalems schafft die Voraussetzung für das Herabkommen des himmlischen Jerusalems auf die neue Erde (Offb. 3,17). Das vom Himmel herabsteigende neue Jerusalem wird wie eine Braut beschrieben, die sich für ihren Ehemann geschmückt hat (Offb. 21,2). Im Rahmen eines dualistischen Weiblichkeitsbildes ist es die jungfräuliche Braut des Lammes und das Gegenbild der Dirne Babylon, die nach weltlichen Werten strebt. Bei den Propheten wird diese Stadt oft mit „Tochter Zion" umschrieben. Das von der Herrlichkeit Gottes erfüllte, edelsteingeschmückte Jerusalem ist die Stadt des Paradieses (Offb. 22,1) und das Symbol ewiger Seligkeit. Die mittelalterliche Auslegung unterscheidet ein vierfaches Jerusalem, das aus der Sicht Gottes eine Einheit bildet, im heilsgeschichtlichen Ablauf aber in vier Einzelstadien auftritt: Erstens die alttestamentliche Zionsstadt mit dem Tempel, zweitens die aus lebendigen Einzelseelen gebildete Ekklesia des Neuen Bundes mit dem Zentrum Rom, drittens Gottes lebendige Wohnung im Menschen – (die *Civitas Dei* ist hier ein Symbol der Jungfrau Maria) und viertens schließlich die himmlische Stadt der Apokalypse.

Bei von Bingen finden sich alle vier Konzeptionalisierungen des Jerusalemtopos.[217] In der Bearbeitung des Dramas werden sie übernommen, und ihre Bedeutung erschließt sich über den jeweiligen Kontext.[218] In der zitierten Vision dient die Beschreibung des himmlischen Jerusalems als Denkmodell, dem von Bingen ihre Sicht der Heilsgeschichte einfügte. Die heilsgeschichtliche Konzeption des stadtartigen Gebäudekomplexes demonstriert die Heilszeit von der Schöpfung

---

216 Vgl. von Bingen 1990, (*Scivias* III,1: „Das Heilsgebäude").

217 In den Konzeptualisierungen Jerusalems manifestiert sich Hildegard von Bingens Kirchenbild von der Präexistenz der Kirche, ihrem Gang als Pilgerin durch die Geschichte und vom Ende der Zeit, das der Antichrist einleitet. Dazu Lautenschläger 1993, S. 246. Lautenschläger stellt fest, daß die Geschichte der pilgernden Kirche ein spezielles, inhaltlich gefülltes Konzept von Zeit, der „kreisenden Zeit" oder „Zeit der Zeiten" enthält. Geschichte verkörpert dann das Unvergängliche im Vergänglichen und widerspricht jedem Glauben an Fortschritt.

218 Volmars Todesvision eines *„neuen Jerusalems"* bezieht sich ausschließlich auf das Paradies. Vgl.: Volmar: „Jeg ser Paradiset, det nye Jerusalem, den nye jord." (S. 121) [Ich schaue das Paradies, das neue Jerusalem, die neue Welt.]

bis zum Gericht.[219] Dieser temporale Aspekt wird im Drama vom Makrokosmos der Weltgeschichte auf den Mikrokosmos des Lebens Hildegards übertragen. Als symbolische Entsprechung wird parallel zur Dramenhandlung ein Jerusalemlabyrinth aufgebaut. In der ersten Szene des Dramas schreibt die Bühnenanweisung ein Jerusalemlabyrinth in der Bauphase vor (S. 13). Seine Fertigstellung am Ende des Dramas fällt mit dem Lebensziel und Todeswunsch Hildegards zusammen (S. 124).

Doch die Übertragung des Jerusalemtopos auf den Mikrokosmos einer individuellen Lebensgeschichte ist im Drama nicht länger religiös, sondern ausschließlich psychologisch-lebensgeschichtlich motiviert, indem seine Bedeutung auf ein Kindheitserlebnis Hildegards zurückgeführt wird.[220] Für Hildegard markiert der Jerusalemtopos eine für ihr individuelles Leben entscheidende traumatische Erfahrung. In einem visionären Lebensrückblick zu Beginn des Dramas formuliert sie die traumatische Wirkung ihres Eintritts ins Kloster: „Jeg ville ikke til Klosteret, så hun sa det var Jerusalem." (S. 13) [Ich wollte nicht ins Kloster, deshalb sagte sie, es sei Jerusalem.] Der Klostereintritt beruhte nicht auf einer freien Entscheidung, sondern auf einem Betrug. Als ihre Mutter sie ins Kloster brachte, so Hildegard retrospektiv, erzählte man ihr, es sei Jerusalem im Sinne des Paradieses als Inbegriff menschlichen Glücks. In einer dem Jerusalemtopos seit jeher eigenen Vermischung verschiedener Zeitebenen verschmilzt die belastende Erfahrung der Klosterrealität mit der Erinnerung an den Eintritt in das Kloster und zieht sich in dieser Form leitmotivisch durch das Drama. In Verbindung mit seiner Bedeutung im religösen Kontext vereint das Motiv verschiedene und zeitweise gegensätzliche Bedeutungen, die Ambivalenzen der Figur Hildegard bezeichnen. Das Motiv vom himmlischen Jerusalem gewinnt somit in meiner Lektüre von *Rhindøtrene* zentrale Bedeutung.

Hildegard setzt die Vorstellung vom Klosterleben als Weg ins himmlische Jerusalem konkret um, indem sie ein Jerusalemlabyrinth baut. Es ist ein Symbol für die Arbeit am Jerusalem-Projekt als irdische Aufgabe und signalisiert dergestalt eine Desillusionierung der Protagonistin hinsichtlich seines utopischen Gehalts. Gegen Ende ihres Lebens ist das Kloster nicht länger Vorbereitung auf ein jenseitiges Paradies. Eine resignative Grundhaltung hat sich breitgemacht, und sie beschränkt ihre Hoffnungen auf die Möglichkeiten in ihrem Leben und in der Gegenwart. Die Orientierung an einem himmlischen Jerusalem ist der konkreten Utopie eines Reiches Gottes auf Erden im Rahmen des Klosters gewichen, die aber auch als Symptom von Resignation gelesen werden kann: „Klosteret er mitt Jerusalem." (S. 65) [Das Kloster ist mein Jerusalem.] Ihre Lebenserfahrung hat ihr

---

219 Auch die im Alten Testament bei Ezechiel (40, 28ff.) beschriebenen Gebäude sind in die Darstellung von Bingens eingeflossen. Vgl. dazu Maurmann 1976, S. 82f.

220 Da die Bedeutung des Jerusalemtopos retrospektiv bis in die Kindheit Hildegards zurückgeführt wird, bietet das Drama einen Überblick über Hildegards ganzes Leben, auch wenn die dargestellte Zeit Episoden aus ihrer zweiten Lebenshälfte im Ablauf weniger Tage komprimiert. Die Niederschrift von *Scivias* beginnt von Bingen als über Vierzigjährige; das Interdikt hingegen wird kurz vor ihrem Lebensende verhängt.

Gottvertrauen erschüttert, und entsprechend hat sich die Bedeutung des Jerusalemmotivs verändert. Es ist zum Symbol einer Desillusionierung hinsichtlich der Möglichkeit einer tatsächlichen Veränderung, eines neuen Jerusalems, geworden.

Unter Jerusalemlabyrinth versteht man in der Kunstgeschichte eine geometrische Figur aus hellen und dunklen Steinen, die man häufig im Fußboden von Kathedralen findet. Diese Labyrinthzeichnung versinnbildlicht den Erlösungs- bzw. Jerusalemweg. Die *Stadt Jerusalem* bildet darin den für mythische Labyrinthe typischen, schwer zugänglichen Kernraum.[221] Bei dieser Variante eines Labyrinths handelt es sich um das klassisch-griechische Labyrinth, in dem man sich nicht verirren kann. In dieses Labyrinth tritt man ein, gelangt irgendwann ins Zentrum und von dort wieder zum Ausgang. Als Lesemodell des Dramas steht diese Labyrinthform für eine lineare Entwicklung, die die Lösung eines zu Anfang gestellten Problems verfolgt, denn der Weg in diesem Labyrinth führt geradlinig ans Ende des Labyrinths. Bezogen auf die Struktur des Textes wird mit dem Labyrinthmotiv noch eine andere Labyrinthform berufen, das Labyrinth als Netzwerk, oder mit dem Begriff von Deleuze und Guattari, als Rhizom. Diese Form des Labyrinths fungiert, vergleichbar der Arabeske in *Barock Friise*, als Strukturmodell des Dramas. Das Rhizom ist ein Modell der konnektionistischen Verarbeitung von Daten, dessen Vorbild das unkoordinierte, morphogenetische Wachstum von Nervenzellen ist. Vorbild für den Konnektionismus eines Rhizoms sind menschliche und vegetabile Wachstumsprozesse. Es ist geprägt von einer rhapsodischen Wiederverkettung von Einzelheiten zu Punkten, Linien und Serien, die sich über Unterschiede hinweg bilden. Dabei bleiben die Unterschiede disparat und differenzierbar.[222] Das Rhizom ist kein Modell der Linearität, sondern der Gleichzeitigkeit verschiedener Stimmen, die als Sammlung von Spuren wie auf einem Tonband übereinandergespielt sind und beliebig miteinander verknüpft werden können. Da es vieldimensional vernetzt ist und jeder Gang sich unmittelbar mit jedem anderen verbinden kann, kann das Rhizom-Labyrinth als ein räumliches Modell der Bachtinschen Dialogizität gelesen werden. Das Motiv des Labyrinths beruft aber in diesem Zusammenhang intertextuell auch den Mittelalterroman der achtziger Jahre schlechthin, Umberto Ecos *Der Name der Rose*. Ecos William begreift im 14. Jahrhundert, daß die Welt, in der er lebt, rhizomförmig strukturierbar und aufgrund der dem Rhizom eigenen Prozessualität nicht endgültig strukturiert ist. Diese Einsicht bleibt Hildegard, die geistig noch stärker im Mittelalter verhaftetet ist, verschlossen.[223]

---

221 Die Gläubigen rutschten als Bußübung über den Jerusalemweg. Vgl. dazu die Bühnenanweisung zur Schlußszene „Jerusalemveien" (S. 124), in der Hildegard diese Bußübung an der Schwelle zu ihrem Tod vollzieht. Labyrinthdarstellungen mit ausweglosen Weggabelungen gibt es nach Koch 1991, S. 463f. erst seit dem Manierismus.

222 Deleuze und Guattari entwickeln das Modell des Rhizoms in ihrem Band *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Deleuze, Guattari 1992. Zur Technik des Rhizoms vgl. Hesper 1994.

223 Zur Dreiteilung der Labyrinthformen und zum Labyrinth als Rhizom: Eco 1987, S. 64f.

In der jungianischen Psychoanalyse schließlich ist das Labyrinth eine Form des Archetypus von Tod und Wiedergeburt.[224] In diesem Zusammenhang ist das Drama auch als Labyrinth von Gängen aus Kindheit, Religion und Klosterleben zu lesen, das die Dramenhandlung nachzeichnet. Der Labyrinthbau ist weiter als metatextueller Verweis auf das Drama zu lesen, denn im Zentrum des klassischen Labyrinths von Theseus haust, als Inbegriff des Grauens, der Minotaurus.

Im Rahmen des Bildes vom Jerusalemsweg als Lebensweg entspricht dem mythischen Kernraum dann die Psyche Hildegards. Hildegards Frage: „Hva så jeg innerst i labyrinten?" (S. 13) [Was sah ich im Zentrum des Labyrinths?] zielt so auf ein für ihr Leben strukturierendes Prinzip oder Ereignis. Die Antworten, das Verbot sexuellen Kontakts: „Dyret dirrer etter dine legende hender" (S. 13) [Das Tier zittert nach deinen heilenden Händen] und das traumatische Erlebnis des Klostereintritts: „Jeg ville ikke til Klosteret, så hun sa det var Jerusalem" [Ich wollte nicht ins Kloster, deshalb sagte sie, es sei Jerusalem], werden im Drama als für Hildegard wesentliches Problem thematisiert. Als Allegorie für Hildegards Leben gelesen, erscheint dieses als Gefängnis, innerhalb dessen sie gezwungen ist, weiterzugehen. Erst im innersten Raum des Labyrinths, der Krypta der Geheimnisse, findet die Konfrontation mit der Ursache des Traumas, damit aber auch dessen Überwindung statt.

In Übereinstimmung mit der temporal-demonstrativen Funktion des Jerusalemmotivs bei von Bingen verläuft der Bau des Labyrinths parallel zur Dramenhandlung. Er steht auch, analog zur Konzeption bei von Bingen, für das im Bau befindliche Klostergebäude und die wachsende Klostergemeinschaft als Miniaturausgabe der aus lebendigen Einzelseelen, den lebenden Steinen, gebildeten Ekklesia.[225] In der Gegenwart des Dramas betrachtet die älter gewordene Hilde-

---

224 Vgl. Immoos 1986, S. 58. Nach Gössmann ist es bisher noch nicht gelungen, direkte literarische Vorbilder für Hildegard von Bingens Architekturbeschreibungen und ihre makro-mikrokosmischen Entsprechungen zu finden. Kritisch beurteilt sie eine Instrumentalisierung der Archetypenlehre C.G. Jungs, um die Allegorien zu erklären. Entsprechende Interpretationsansätze, die die Bedeutungen der Bilder im Kontext der mittelalterlichen Bildwelt mißachten, stammen von der C.G. Jung-Gesellschaft, die Immoos gründete. Vgl. dazu Gössmann 1995, S. 71-92, hier S. 73.

225 Das Diktum von den lebenden Steinen hat auch eine architektonische Bedeutung. In der Offenbarung des Johannes (4,6) wird ein gläsernes Meer beschrieben, das vor dem Thron des Menschensohns liegt und das es am Weltende zu überwinden gilt. Von Bingens visionäre Beschreibung der Begegnung mit dem Gottessohn lautet entsprechend: „Dann schaute ich (hin) und plötzlich erschien das Pflaster des erwähnten Gebäudes wie helles Glas und ein überaus leuchtender Glanz ging von ihm aus. Doch auch der Glanz des auf dem Thron sitzenden Leuchtenden, der mir das alles deutlich zeigte, strahlte durch dieses Pflaster bis in den Abgrund wieder." Von Bingen 1990, S. 538 (*Scivias* III,10,14). Der gläserne Boden bei von Bingen verwies so auch auf das gläserne Meer der Apokalypse. Er klingt im Drama im Bodenmosaik an. Das himmlische Jerusalem ist bei von Bingen ein Symbol für Ekklesia, die nach Newman die Einheit der erlösten Menschheit in der Vereinigung mit Gott verkörpert. Diese Dimension Ekklesias entspricht Hildegard von Bingens Überzeugung von einer idealen, präexistierenden Kirche im Himmel; sie gründet auf der bis ins Mittelalter erhaltenen Lehre, die die absolute Prädestination Christi mit Ekklesia verband. Vgl. Newman 1995, S. 227f. Entsprechend der biblischen Vorstellung symbolisiert Ekklesia dabei Braut und Stadt. Die Passage referiert weiter auf den häufigen Abschlußsegen in von Bingens Briefwechsel: „Mögest Du zu einem lebendigen Stein im himmlischen Jerusalem werden." (ebd. S. 231f.) Die bildliche Umsetzung der Idee von den lebendigen Steinen zeigt

gard die Arbeit am Kloster als Lebensaufgabe. Um ihren Kindertraum vom Weg ins Paradies zu realisieren, das heißt jedoch im Rahmen ihrer persönliches Glück verbietenden Lebenswelt, um sterben zu können, muß sie sich von jenem psychischen Konflikt lösen, der ihr ganzes Klosterleben überschattete. Als die Novizin Richarda ins Kloster eintreten soll, versucht Hildegard, sie vor der Erfahrung zu bewahren, die für sie selbst erschütternd war. Sie betrachtet Richarda als ihr Selbstbild, an dem sie die Situation um ihren Klostereintritt reinszenieren kann. In ihrer Inszenierung läßt sie die Handlung anders enden, als sie selbst es erlebt hat. Hier löst sich die Anima am Schluß von allen Hemmnissen (vgl. S. 49).

Die Begegnung zwischen Fou und Richarda wird zu einem (Mosaik-)Stein auf dem Weg zur Vollendung des Labyrinths und somit des Dramas. Fou, der als Mann und Repräsentant des Lebens außerhalb des Klosters in die Klostergemeinschaft einbricht, wird in diesem Rahmen zur Schlüsselfigur. Entsprechend groß ist Hildegards Freude über seine Ankunft. Hildegard: „Du har stenen! / Vi har ventet på deg med lengsel." (S. 81) [Du hast den Stein! Wir haben mit Sehnsucht auf dich gewartet.] Der Stein, den Fou als Gastgeschenk mitbringt und der für die Vollendung des Jerusalemlabyrinths gebraucht wird, gewinnt die Bedeutung eines „Steins der Weisen". Mit Fou scheint sich die Lösung für die Vollendung Jerusalems im Sinne eines Paradieses auf Erden zu verbinden. Der mitgebrachte Stein bezeichnet metonymisch Fous Funktion als Schlüsselfigur für die weitere Entwicklung des Dramas. Das hoffnungsvolle Warten der Nonnen auf Fou ergibt sich aus drei in ihm vereinten Rollen. Auf der Handlungsebene wird er erwartet als Mitspieler für ein Drama, auf der Ebene des Subtextes des Sirenenthemas als Objekt des Begehrens der Nonnen, vor allem jedoch in bezug auf Hildegard, die diese Sehnsucht ausspricht, als qualifizierter Gaukler und Schauspieler, mit dessen Hilfe die therapeutische Funktion des Schauspiels für sie selbst zur Wirkung kommen kann. Doch mit dem endgültig letzten Stein, der das Labyrinth vollendet, wird diese Hoffnung konterkariert. Er wird von der Gräfin von Stade überbracht, die die Kleider ihrer toten Tochter Richarda abholt (S. 124). Vordergründig wird das Schauspiel aufgeführt, um Fou zu kurieren. In noch viel stärkerem Ausmaß sind die Inszenierung des Schauspiels im Drama wie auch die Visionen und die literarische Tätigkeit jedoch als Therapeutikum für Hildegard lesbar.

Der Ausdruck „lebendige Steine" klingt in Zusammenhang mit dem Jerusalemlabyrinth in bezug auf Menschen zunächst sonderbar.[226] Die Bedeutung der Formel erschließt sich aber über eine typische Grußformel in von Bingens Briefen, mit der sie ihre Mitmenschen als lebendige Bausteine für das Jerusalemprojekt

---

die Illustration zu *Scivias* II,5, in der Ekklesia eine Gruppe von „erhabenen Jungfrauen" im Arm hält, die jeweils einen Stein darbringen.

226 Vgl. Maurmann 1976, S. 104f. Anm. 96. Parallel zu Hildegards Bau am Weg nach Jerusalem baut Volmar eine Arche Noah, um das Meer der Apokalypse zu durchqueren (S. 20, 121). Beides sind Lebensprojekte, an deren Ende der Tod des Baumeisters steht. Der Eintritt ins Paradies ist an den irdischen Tod gebunden, wie Volmars Todesvision zeigt. Die „Arche der Erlösung" ist ein weiteres mittelalterliches Symbol für die Kirche. Vgl. Newman 1995, S. 227.

bezeichnete: „Freut euch mit mir, lobsingt und seid fröhlich und erbaut das himmlische Jerusalem aus lebendigen Steinen."[227] Während bei von Bingen hier eine positive Bedeutung unterlegt ist, erscheint die Metapher von den lebenden Steinen im Drama als düsteres Sinnbild für die Menschen, die im Kloster für die Welt gestorben sind. Jeder Besucher Hildegards muß als Gastgeschenk einen Stein für das Mosaik mitbringen. Volmar erwähnt demgegenüber die große ökonomische Bedeutung solcher Gastgeschenke der Pilger für das Kloster.

Wie das mythische Rheingold stammen die Steine ursprünglich aus den Tiefen des Rheins. Sie stellen derart einen weiteren Bezug Hildegards zu den Rheintöchtern her und deuten auf die Verbindung von Religion und Begehren. Wer jedoch, wie die Rheintöchter zu Beginn von Wagners *Ring des Nibelungen*, den aus dem Rheingold geschmiedeten Ring besitzen will, muß, ebenfalls wie die Nonnen Hildegard, Richarda und Elisabeth, auf Liebe verzichten. In diesem Zusammenhang erschließt sich auch Richardas Reaktion. Ihre Liebe zu Fou bringt sie auf den Gedanken, die Steine im Kloster, die sie als Diebesgut empfindet, den Rheintöchtern zurückzugeben (S. 112). Richarda ist nicht willens, ihre Lebensperspektive auf das jenseitige himmlische Jerusalem auszurichten. Aufgrund ihrer geistigen Ausrichtung am diesseitigen Leben verbindet sie mit „Jerusalem" ausschließlich die irdische Stadt. Die kindliche Vorstellung, dort lebe Gott, wiederholt Hildegards einstige kindliche Vorstellungswelt. In dem von dort zurückkehrenden Ritter, der die Jungfrau bittet, zu ihm zu kommen, ist unschwer der ehemalige Kreuzritter Fou auf dem Jerusalemkreuzzug zu erkennen (S. 74). Die Stelle bildet so eine Vorausdeutung auf die weitere Entwicklung der Handlung.

Die Verflechtung von unmöglichem Begehren und einem tragischen Handlungsverlauf, die im Aufzug „Kan man elske for meget" [Kann man zu sehr lieben?] verdichtet behandelt wird (und der somit das Drama *in nuce* enthält), beruft insgesamt als Intertext eine Sequenz Hildegard von Bingens „Über die elftausend Jungfrauen", die von der heiligen Ursula handelt:

> [...] O Ekklesia, deine Augen sind wie Saphire / und deine Ohren wie der Berg Bethel. / Deine Nase ist wie ein Berg aus Weihrauch und Myrrhe / und dein Mund wie das Rauschen vieler Gewässer. // In der Vision des wahren Glaubens / liebte Ursula den Sohn Gottes / und entsagte sich dem Manne und seiner Welt / und erblickte die Sonne / und rief die schönste Jugend zu sich, / indem sie sprach: // In großem Verlangen sehne ich mich danach, / zu dir zu kommen / und beim himmlischen Hochzeitsmahl bei dir zu sitzen. / Auf fremden Pfaden eile ich zu dir wie eine Wolke, / die in der reinen Luft wie Saphir vorüberzieht.[228]

---

227 von Bingen 1990, S. 342 (*Scivias* III,2,20). Von Bingen greift hier im Gleichnis von der Frau mit der verlorenen Drachme die Stelle bei Lukas (15,8-9) auf, die eine Variation des Gleichnisses vom verlorenen Sohn darstellt.

228 Zitiert nach der Übersetzung bei Newman 1995, S. 258ff. Die „saphirblauen Augen" der Ursula in von Bingens Sequenz werden im Drama auf die Farbe von Richardas Kleid verschoben. Die Verschiebung signalisiert eine Analogie zwischen dem Schicksal Richardas und Ursulas. Zur analogen Verknüpfung von erotischer Leidenschaft und Kreuzigungsszene. Siehe das Kapitel „Mystik als Liebesdiskurs".

Unter allen Heiligen im Kirchenjahr war Hildegard von Bingen von Ursula am meisten beeindruckt. Die Heilige Ursula soll der Legende nach auf der Flucht vor dem Werben eines Fürstensohnes, mit dem sie sich als Christin nicht verbinden mochte, nach Köln gekommen sein. Dort wurde sie von den Hunnen gefangengenommen, deren Heerführer sie zur Frau nehmen wollte. Sie wurde von elftausend Jungfrauen begleitet, die den hunnischen Soldaten überlassen werden sollten. Ursula beharrte auf ihrer Jungfräulichkeit, und ihre Begleiterinnen schlossen sich ihr an. Daraufhin wurden Ursula und die elftausend Jungfrauen getötet. Als man 1106 vor den Mauern Kölns auf dem sogenannten Blutfeld eine große Zahl von Gebeinen fand, brachte man sie mit diesem Ereignis in Verbindung. Der intertextuelle Bezug zwischen dem Drama und den gefundenen Gebeinen ergibt sich aus dem zeitlichen Kontext, aber auch aus Hildegard von Bingens Interesse an der Ursulalegende und schließlich aus den Visionen der Mystikerin Elisabeth von Schönau, die als Protagonistin im Drama auftritt. Denn als man die Gebeine fand, befragte man Elisabeth von Schönau als Medium der Kommunikation mit Gott, ob es sich um die elftausend Jungfrauen der Ursulalegende handele. Von Schönau entsprach den an sie gestellten Erwartungen und reagierte mit einer Vision, die die Vermutung bestätigte. Sie förderte mit ihren Visionen das Interesse an der Ursulalegende.[229] Barbara Newman hat gezeigt, daß Hildegard von Bingen in der Sequenz „Über die elftausend Jungfrauen"

> Ursula und ihre Gefährtinnen genauso [behandelt,] wie sie Richardis und ihre eigenen Nonnen [...] behandelte. Auch Ursula wurde für sie zu einer Gestalt der Virginitas, einem Typus der Kirche, die nach ihrem Bräutigam verlangt und die mit ihm in einem Tod, der dem seinen ähnelt, vereinigt ist. Diese Typologie wird schon in der ersten Zeile der Sequenz deutlich, in der nicht Ursula, sondern Ekklesia angerufen wird.[230]

In der Sequenz wird die Apokalypse motivisch mit dem Hohenlied verknüpft. Nach Newman ist sie ein Zeugnis der Leidenschaft, bei der das Begehren eines Mädchens mit der Passion und dem Hochzeitsmahl des Lammes verschmilzt. Das Leiden Christi vereinigt sich mit dem Martyrium der Jungfrauen, das sich in eine Eucharistie verwandelt. Die Gestalt der Ursula ist eine Variation der Braut Christi. Bei von Bingen ist Ursula ein weiterer Typus der Kirche, die sich nach ihrem Bräutigam sehnt und sich mit ihm im Tod vereint.

Hildegard denkt darüber nach, die Wände ihres Klosters mit der Ursulalegende zu schmücken und dann zwischen diesen Wänden *Das Spiel der Kräfte* zu spielen, so daß die Wände zu Theaterkulissen werden. Der Vergleich mit dem Schicksal der Heiligen Ursula ist ein böses Omen. Zugleich bildet er einen intertextuellen Bezug zu Hildegard von Bingens besonderem Interesse für die Ursulalegende. Das Drama zeigt Hildegard als eine Figur, die sich mit der Heiligen Ursula identifiziert und als Figuration von ihr erscheint. Während Hildegard von Bingen in der Sequenz „Über die elftausend Jungfrauen" sich selbst und ihre Mitschwestern mit Ursula

---

229 Vgl. Beyer 1993, S. 110f. und Clark 1992, S. 37. Elisabeth von Schönaus Erklärung zur Herkunft der Gebeine wurde von mehreren zeitgenössischen Geschichtsschreibern übernommen.

230 Newman 1995, S. 258.

vergleicht, projiziert Hildegard die Ursulalegende in ihrem Entwurf zum Singspiel *Ordo virtutum* auf Richardis. Der Kontext der Ursulalegende und die Rolle der „Braut des Lammes" nehmen den Tod von Richardis bereits vorweg. Auf die Implikationen der Identifikation Hildegards mit Ekklesia komme ich weiter unten zurück.

Die Dramenfiguren

Richarda: Die jüngste der Rheintöchter

Der Dramentitel *Rhindøtrene* stellt eine Verbindung zwischen den drei im Drama versammelten Nonnen und den drei Rheintöchtern aus Wagners *Ring des Nibelungen* her. Angesichts der teils neugierigen, teils begehrenden Haltung der Nonnen gegenüber Fou tritt als weiterer, den Konnex zu den Rheintöchtern motivierender Intertext eine Stelle aus *Scivias* III,10.9 auf: „Doch in derselben östlichen Gegend sah ich [...] vor dem jungen Mann [gemeint ist Christus, d. Verf.] drei Gestalten nebeneinander stehen und ihn mit Hingabe betrachten."[231]

Vor allem bezeichnet der Titel jedoch die Situation und das verhängnisvolle Schicksal von Richarda. Im nächstfolgenden Kapitel wird gezeigt werden, daß sie als Figuration Hildegards gelesen werden kann. Richarda zeichnet sich durch eine besondere Affinität zum Mythos von den Rheintöchtern aus. Im 7. Aufzug wecken die zauberhaften Frauen ihre kindliche Neugier, und im 19. Aufzug sucht sie eine letzte Zuflucht bei ihnen, als sie sich im Rhein ertränkt.

Allerdings werden im Motiv von den singenden Rheintöchtern zwei Konzeptualisierungen des Mythos, jener vom kindlichen Spiel der Rheintöchter und die Mythentradition der Sirenen, verknüpft.[232] Das Sirenenmotiv läßt sich auch dahingehend intertextuell verorten, daß die Kirche im Mittelalter den Glauben an die Seejungfrauen aufgriff und sie zum Symbol gefährlicher weiblicher Promiskuität umwertete. In vielen mittelalterlichen Kirchen finden sich deshalb Sirenendarstellungen.[233] Historisch verschiedene Ausformungen des Sirenen-

---

231 von Bingen 1990, S. 535 (*Scivias*) und die dazugehörende Illustration auf Tafel 31. Gleich zu Beginn dieser Vision wird das sinnliche Begehren als verwerfliche Sünde thematisiert, und vermittelt über den Intertext ist dieses Verbot der Sexualität im Kontext der Nonnen immer latent anwesend: Der Menschensohn spricht: „Doch du verachtest das Gute und vollbringst – in fleischlichen Begierden brennend – das Böse, weil dir das Gute zu beschwerlich scheint, das Böse aber in dir leicht entfacht wird. Und weil es sich so verhält, willst du dich nicht in Zucht nehmen, sondern frei sündigen. Was tat ich, als ich am Kreuz in der Schwäche meines Fleisches litt, zitterte und mich ängstigte, ich, der Menschensohn? Deshalb verlange ich von dir das Martyrium, das dir zuwider ist, welches du in der Lust deines Fleisches und in den andern Stürmen und unerlaubten Begierden, die gegen meinen Willen sind, erduldest, und in andern derartigen Schlechtigkeiten, die ihnen folgen. Du kannst dich nicht damit entschuldigen, daß du nicht weißt, wann du gut und böse handelst."

232 Zur diskursiven Verknüpfung von Weiblichkeit und Sirenenwesen im Folgenden Stuby 1992.

233 Während die Sirenen in der Antike im langen Kleid dargestellt wurden, erscheinen sie seit dem Mittelalter als Wasserfrauen mit Fischschwanz. Ikonographisch gehen die fischschwänzigen Frauengestalten auf antike Terra-Darstellungen zurück, in denen Terra als Mutter Erde Schlangen und Kinder an ihrer Brust nährt. Die ausschließlich positive Bewertung der Terra wurde unter Einfluß der Kirche

mythos fließen im Drama in der Figur der Richarda zusammen. Nachdem sie Fou verloren hat, verweist ihr Schicksal als liebeskranke, melancholische Frau auf die Sirene als Symbol der Vergeblichkeit weiblichen Liebesbegehrens. Es ist letzten Endes das Mythenkonglomerat, das sie in den Tod treibt.

Im Sirenenmythos wird die Dichotomisierung des weiblichen Geschlechtscharakters in Heilige und Hure tradiert. Ich komme darauf in Zusammenhang mit der Frauenmystik zurück. Der Text zitiert diese Vorstellung in der Szene „Bryllupsnatt" [Hochzeitsnacht], als Richarda vor dem Liebesakt wie zum Gebet hinkniet. Fou:

> Hvorfor, midt i sinnets beruselse, kommer du til å se ut som du ligger i en evig bønn til Gud? (S. 110)
>
> [Weshalb, mitten im Rausch der Sinne, siehst du plötzlich aus, als ob du in einem ewigen Gebet an Gott liegst?]

Die Frage zeigt, daß Richardas Religiosität in den Augen Fous nur eine Inszenierung und leere Konvention ist. Richarda begründet ihren Kniefall als Ausdruck erotischer Hingabe und schließt jeden Verdacht auf einen religiösen Hintergrund ihres Verhaltens aus. Vielmehr distanziert sie sich gegenüber Fou von religiös motivierten Handlungen. Der Mythos von Heiliger und Hure, der sie als Sirenenfigur mit betrifft, wird unterlaufen, indem sie sich von jedem Verdacht auf Heiligkeit befreit. Richardas Antwort referiert intertextuell auf die Frauenmystik. Da ihre Antwort sich jedoch an Fou als realen Liebespartner richtet, konterkariert sie die der Mystik zugrundeliegende Beziehung und stellt deren Doppelcodierung aus:

> Jeg kneler for deg, tilgjengelig, slik at alt som bor i mitt legeme / kan formidle min tankes begeistring. (S. 110)
>
> [Ich knie vor dir, zugänglich, so daß alles, was in meinem Körper wohnt, die Begeisterung meines Denkens zum Ausdruck bringen kann.]

Sie tritt als junge Frau auf, die trotz ihres Status als Novizin pragmatisch-diesseitig orientiert ist. Folglich betrachtet sie die Heilkünste Hildegards als erlernbare Fähigkeit: „Jeg har vel skjønt det grøvste, [...]" (S. 108) [Das Wichtigste habe ich wohl begriffen], ihre Einschätzung des Klosterlebens ist nüchtern: „[...] alle de stakkars levende stenene [...] (S. 112) [all die armen lebenden Steine]. Ihre Bibelkenntnisse sind so schlecht, daß sie die religiöse Bedeutung der Anima in *Ordo virtutum* nicht versteht (S. 92).

Trotz dieser scheinbaren Souveränität gelingt es ihr jedoch nicht, tatsächlich aus ihrer gesellschaftlich fixierten Frauenrolle auszubrechen. Nach dem Tod Fous schließen die Klosterbewohner sie aus der Gemeinschaft aus. Da der herrschende Weiblichkeitsmythos neben Ehe und Kloster keinen Ausweg offenläßt, wählt Richarda folgerichtig den Tod.

---

zum Sinnbild der Sünde. Aus den Schlangen wurden in der Malerei Fischschwänze. Dazu Volmari, S. 329-350, hier S. 330ff. Der ikonographische Hintergrund klingt in Elisabeths Medusaschlangenhut an.

Die verschiedenen Konzeptualisierungen des Sirenenmythos fördern eine kritische Auseinandersetzung. Im Text werden Versionen des Mythos aus unterschiedlichen Zeitaltern zusammengefügt. Diese Verbindung wirkt gegenüber dem Sirenenmythos ironisch-distanzierend. Zunächst erinnert die Rede von den singenden Rheintöchtern an den überwältigenden Zaubergesang der Sirenen in der Odyssee, der jeden mit dem Schiff vorbeiziehenden Zuhörer anzieht und dann dessen Schiff an den Klippen zerschellen läßt. Diese magische Anziehungskraft erfaßt auch Richarda, die bei der ersten sich bietenden Gelegenheit versucht, vom Boot in den Rhein zu springen (S. 41). Im Gegensatz zu ihrer Umwelt kann sich Richarda nicht von der Macht des Mythos befreien, sie ist so gefesselt von ihm, daß sie glaubt, tatsächlich Gesang zu hören. Da es in der *Odyssee* ausschließlich Männer sind, die dem Gesang der Sirenen und dem von ihm geweckten Begehren verfallen, muß die Anziehungskraft des weiblichen Gesangs auf Richarda anders motiviert sein. Außer ihr hört niemand diesen Gesang, und so geht die Anziehungskraft vom Mythos selbst aus, der dem Mädchen eine Identität als Frau zuweist.

Die zweite Begegnung zwischen Richarda und Fou beruft H.C. Andersens Märchen von der kleinen Meerjungfrau als Intertext.[234] Die kleine Meerjungfrau findet den schiffbrüchigen Prinzen und analog findet die noch kindliche Richarda den ebenfalls adligen und halbtoten Fou am Ufer liegend. Ihr Verhalten zitiert das Verhalten der Meerjungfrau, denn wie diese rettet sie ihn vor dem Tod und verliebt sich in ihn. Doch signalisiert die Prägung ihres Verhaltens durch den mythischen Intertext bereits, daß diese Liebe Richarda in den Tod führen wird. Als sie folgerichtig stirbt, greift ihr psychischer Zustand schließlich Shakespeares Gestaltung des Sirenenmythos in der Figur der Ophelia auf. Anders als bei früheren Varianten des Sirenenmythos ist Ophelias Trauer um den verlorenen Geliebten fundamental erschütternd, und ihr Schmerz läßt sie wahnsinnig werden. Trauer und Schmerz haben auch Richarda wahnsinnig werden lassen, als sie Selbstmord begeht. Diese Darstellung spiegelt nicht nur die Situation der Frauen im Mittelalter. Vielmehr läßt die Verknüpfung mit Shakespeares und Andersens Bearbeitungen nach den Bedingungen des über Jahrtausende tradierten Mythos fragen. Ihm liegt die Annahme zugrunde, das Leben einer Frau sei ohne die Liebe zu einem Mann nicht lebenswert.

Die Situierung des Geschehens und Fous Vergangenheit als Ritter verweisen auf einen weiteren intertextuellen Bezug, Clemens Brentanos Ballade *Lore Lay* von 1802. Brentanos Ballade berichtet von einer Zauberin in Bacherach am Rhein, die von ihrem Geliebten, einem Ritter, verlassen worden war. Neben dem Bezug zum Sirenenmythos ist die Einbeziehung dieses Intertextes auch dadurch motiviert, daß Bingen nur wenige Kilometer vom heutigen Bacharach entfernt liegt.

Alle drei Nonnen im Text weisen einen intertextuellen Bezug zur Geschichte der Loreley auf, der in der Bühnenanweisung zum 13. Aufzug anklingt. Die Bühnenanweisung gibt vor, daß Hildegard Richarda die Haare kämmt und beide nebenbei

---

234 Andersen 1991.

singen. Als Elisabeth hinzukommt, vervollständigt sie die Dreiergruppe, die auf die Dreiergruppe der Rheintöchter verweist. Das Singen und Kämmen verweist auf die mythische Zaubermacht der Sirenen und Nixen, denn seit dem Mittelalter werden die Sirenen häufig mit einem Kamm abgebildet. In der antiken Mythologie war der Kamm als Webkamm ein Attribut der singend webenden Zauberinnen.[235] Indem die drei Frauen als domestizierte Sirenen im Kloster sitzen und Hildegard Richardis die Haare kämmt, wird die Szene zum Symbol für die Umwertung des Mythos als Instrument der zivilisatorischen Unterwerfung der Natur. Wie ein ironisches Zitat wirkt in diesem Kontext der Medusaschlangenhut, den Elisabeth als Accessoire trägt. Mit Medusa wird eine weitere dämonische Frau aus der griechischen Mythologie anzitiert. Daraus ergibt sich eine Verbindung von Medusa und Loreley, die als Intertext ein Bild Eduard von Steinles beruft, das die Loreley zeigt.[236] Es zeigt die Loreley auf einem Felsvorsprung stehend, den Blick nach unten auf das Wasser gerichtet, wo ein Kahn und zwei Schiffe drohen im nächsten Augenblick von den Wellen verschlungen zu werden. Ihre blonden Haare flattern in schlangenähnlichen Schwänzen um ihren Kopf, lassen das Schlangenhaupt der Medusa assoziieren und versinnbildlichen ihr dämonenhaftes Wesen. Da die Schlange seit der alttestamentarischen Erzählung vom Sündenfall auf Falschheit und Verführung referiert, symbolisieren die Haare der Loreley den gefährlichen Reiz der Frau. So, wie der Anblick des Hauptes der Gorgo im Mythos jeden Betrachter versteinerte, lenkt Loreleys Anblick die Schiffer von den Untiefen des Rheins ab und treibt sie in den Tod.

Die Konzeption des Liebsten der Loreley als Ritter markiert eine wichtige Erweiterung, die im 19. Jahrhundert zum Sirenen-Ophelia-Mythos hinzukommt. Die Romantik greift in der Gestaltung des von der liebeskranken Nixe begehrten Einzigen auf den Fundus mittelalterlicher Stoffe zurück. Das Drama bezieht diese Konzeptualisierung mit der Anspielung auf die Loreley ein. Die diskursive Konstruktion von Wirklichkeiten und insbesondere des Sirenenmythos werden derart ausgestellt und der Mythos hinterfragt.

Nixe und Ritter sind in romantischen Texten scheinbar archetypische Ausdrucksformen, in denen bewußte und unbewußte Wünsche und Aggressionen zwischen den Geschlechtern in mythischen Bildern thematisiert werden. Fou

---

235 Nach Stuby 1992, S. 31, sind die Künste des Spinnens und Webens auch sprachlich-etymologisch verknüpft. In der griechischen Mythologie gelten Zaubergesang und Weben als weibliche Tätigkeiten. Beides, weiblicher Zaubergesang und Umgarnung (vermittelt über die gemeinsame Wurzel von *Text* und *Textil*) sind im Epos eng verbunden. Neben ihrem verführerischen Wesen gelten die Sirenen in der Antike als wissenerfüllte Wesen. Indem Volmar Hildegard „Rhinens Sibylle" [Die Sibylle des Rheins] nennt (S. 23), situiert er sie in diesem Kontext. Er beruft dabei als Intertext eine vergleichbare Formulierung in der Lebensgeschichte von Hildegard von Bingen, die kurz nach ihrem Tod entstand und in der sie mit der Prophetin Deborah im Alten Testament verglichen wird. Dazu Beyer 1993, S. 29. Der Text nimmt diese Verschiebung von der antiken auf die alttestamentarische Figur zurück und beruft erneut den Kontext des Sirenenmythos.

236 Steinles Werk ist tief religiös geprägt. Seine Loreleydarstellung ist ein besonderes Beispiel des Transfers der Frau ins Dämonische. Über die religiöse Motivation der Darstellung weist der Intertext wieder auf den religiösen Kontext im Kloster zurück. Zur Bildinterpretation Volmari 1992, S. 341.

entspricht jenem Typus des männlichen Geliebten, der im bürgerlichen Geschlechtercode des 19. und 20. Jahrhunderts aus einer Transformation der Ritterfigur entsteht. Er ist, Anna Maria Stuby hat es in ihrer Analyse des Sirenenmythos gezeigt, der mysteriöse und verschlossene Einzelgänger aus einer fremden Welt,

> [...] der auf der imaginierten Bühne weiblichen Begehrens seinen kurzen aber desto unvergeßlicheren Auftritt hat und als modernisierte Ritter Blaubart Version in den Liebesträumen manch einer Ophelia des 20. Jahrhunderts eine Rolle spielt.[237]

Doch der Text entlarvt auch diesen Traum als Mythos, indem Fous Rolle in bezug auf Richarda von Anfang an als die eines Schauspielers gezeichnet ist. Fous Schauspielerexistenz verweist auf die theatrale Verfaßtheit der Ritter-Phantasie. Richarda:

> Å, Du er skuespiller! *Så* spennende! / Var det du fortalte virkelig, / eller var det fra spektakelet deres?
> Fou: Ja, det kan du lure på! (S. 32f.)

> [Ach, du bist Schauspieler! Wie spannend! War das, was du erzählt hast, echt, oder war es aus eurem Schauspiel?
> Fou: Na, rate mal!]

Analog der Transformation des Ritterbildes zeichnet der Text auch die mit ihr historisch einhergehende diskursive Umwertung der Nixe zur Braut nach. Die Funktion des mit der Wasserfrau verknüpften Weiblichkeitsbildes hat Inge Stephan aufgezeigt:

> In der bräutlichen Nixe verbinden sich so utopische Hoffnung auf das Glück erotischer Erfüllung in der Hingabe an das weibliche Naturwesen und das regressive Begehren, im mütterlichen Schoß jene primärnarzißtische Harmonie zu finden, die im zivilisatorischen Prozeß verlorengegangen ist. Das Bild der Wasserfrau weist somit auf den Kult der „großen Mutter" zurück, in dem die Urerfahrungen von Geburt, Tod und Sexualität ihren archetypischen Ausdruck gefunden haben. Die mythische „große Mutter" ist Gebärerin, Nährerin, aber auch phallische Frau, die den Tod bringt.[238]

In der Beziehung zwischen Richarda und Fou wird dieses Weiblichkeitskonzept prägend für Richardas Rolle und Selbstbild. Als Vertreter der paternalen Gesellschaft wird es von Fou vermittelt, denn indem er sie bittet, in ihrem Schoß sterben zu dürfen (S. 33f.), beruft er das Bild der Großen Mutter als phallischer Frau, die den Tod bringt. In einer Affirmation des Mythos wird dieses Begehren später unvermutet eingelöst werden. Zugleich wird aber auch die andere Seite des mythischen Bedeutungsspektrums, das Bild der Großen Mutter als Nährerin zitiert, wenn er sie in einer späteren Version des Wunsches bittet, seinen Kopf in ihrem Schoß ausruhen zu dürfen (S. 109).[239]

---

237 Stuby 1992, S. 192.

238 Stephan 1987, S. 128.

239 Die einzige weibliche Figur, die außerhalb rollenideologischer Verstrickungen steht, ist Gräfin von Stade. Von Anfang an durchschaut sie Fous erotische Absichten gegenüber ihrer Tochter und die gefährliche Faszinationskraft diskursiv vermittelter Bilder: „Ikke tro et ord av hva slike taskenspillere / finner på å si." (S. 34) [Glaube kein Wort von dem, was diese Taschenspieler sich einfallen lassen] und:

Richarda nennt Fou anstatt bei seinem Künstlernamen bei sich „ihr Einhorn" und greift damit Fous erotisch konnotierten Wunsch auf: „La meg dø i ditt fang, jomfru, / som en enhjørning." (S. 60) [Laß mich in deinem Schoß sterben, Jungfrau, wie ein Einhorn.] Fous Verhalten gegenüber Richarda und ihre Reaktion bilden einen intertextuellen Bezug zur Legende um das Einhorn, wonach das Tier die Einsamkeit liebt und als erotisch unwiderstehlich gilt. Der Legende nach kann man es nur mit Hilfe eines jungfräulichen Mädchens fangen, von dessen „Reinheit" das wunderbare Tier sich angezogen fühlt. Wenn es sie wittert, nähert es sich und springt ihr auf den Schoß. Möglicherweise geht diese Legende auf Mariendarstellungen zurück, die Maria mit einem Einhorn im Schoß zeigen. Das Einhorn ist ein kirchliches Symbol für die Jungfräulichkeit Marias. Im Mittelalter kommt es zu einer Veränderung der Legende vom Einhorn hin zur magisch-erotischen Allegorie, in der das Einhorn zum phallischen Symbol wird.[240] Fous unvermutetes Auftauchen bei Richardas Unfall im Gebirge zitiert diese Variante und findet in ihr eine Erklärung.

Wird Richarda als erwachsene Frau von rollenideologischen Zwängen erdrückt, so wurde sie schon als Kind zuerst von ihrer biologischen Mutter, der Gräfin von Stade, dann von ihrer geistigen Mutter Hildegard „geopfert", indem beide versuchten, sich mit ihr ihre eigenen unerfüllten Wünsche zu erfüllen. Im Hinblick auf das Verhalten der Gräfin durchschaut Hildegard diesen psychologischen Mechanismus, wenn sie Richarda in der Rolle des zu opfernden Lamms sieht, jenem Tier, mit dem im Johannes-Evangelium Christus dargestellt wird.[241]

Dieses Lamm, und damit wird Richardas stummes Leiden und ihr Opferstatus am Schluß vorweggenommen, verweist als bevorzugtes Opfertier auch auf das Symbol des Messias bei Jesaja (53,7): „Er wird geopfert, weil er selbst wollte und öffnet seinen Mund nicht; wie ein Schaf wird er zur Schlachtbank geführt." Richarda tritt, ehe sie Selbstmord begeht, mit Brot und Wein auf. Brot und Wein und die Todesnähe berufen als Intertext das biblische letzte Abendmahl. Die Attribute Brot und Wein lassen Richarda in der Rolle Christi erscheinen, der sich beim letzten Abendmahl kurz vor seinem Tod als (Opfer-)Lamm Gottes bezeichnet und das Brot in seinen Leib und den Wein in sein Blut verwandelt.[242] Weil Nonnen für Hildegard von Bingen jungfräuliche Bräute und eine Erinnerung an Eva im Paradiesgarten symbolisierten, kleidete sie sie an Festtagen in weiße Gewänder und Kronen oder Kränze, die mit dem Bild des Lammes geschmückt waren. Richarda zitiert diesen Aspekt, indem sie in der Sterbeszene ein weißes Stück Leinen bei sich

---

„Jeg var så / redd, folk sier de har sett mitt barn sammen med en gjøgler fra markedet, en skuespiller, / en reisende, en forførende sjarlatan." (S. 120) [Ich hatte solche Angst, die Leute sagen, sie hätten mein Kind zusammen mit einem Gaukler vom Markt gesehen, einem Schauspieler, einem Durchreisenden, einem verführerischen Scharlatan.]

240 Vgl Hocke 1991, S. 231. Hocke führt den Einhorn-Mythos im Manierismus auf mittelalterliche Quellen zurück.

241 In den vier Evangelien wird Christus bei seiner Taufe als Lamm Gottes bezeichnet, vgl. Joh. 1,29,36.

242 Vgl. Newman 1995, S. 254.

trägt, und erscheint so auch als Braut des in Brot und Wein verkörperten Christi. Das Brautkleid ist zugleich ein Leichenkleid.

Im Vergleich mit Christi Tod wirkt ihr Tod umso grausamer. Denn während Christus angesichts des Todes an Gott zweifelt, dann aber aufersteht, erlebt Richarda nur einen einsamen Tod. Im Gegensatz zu Christus als Lamm Gottes ist Richardas Opferrolle alles andere als frei gewählt. Obwohl sie bei ihrem Tod erneut in der Rolle Christi erscheint, bleibt ihr die Aussicht auf Erlösung im Reich Gottes verwehrt. Angesichts des Todes wünscht sie sich: „Jeg vil bade i fiskens vann." (S. 115) [Ich will im Wasser des Fisches baden]. Mit diesem Wunsch wird das frühchristliche Symbol für Christus, der Fisch, zitiert. Dem christlichen Glauben nach mußte Christus sterben, um auferstehen zu können. Sein Tod war nur eine Zwischenstation auf dem Weg zur Auferstehung. Demgegenüber gibt es in dieser Szene keinen Hinweis auf eine Auferstehung. Statt dessen beruft das Bild des Fisches als Intertext nixenhafte Eigenschaften, da Nixen die einzigen menschenähnlichen Wesen sind, die wie Fische im Meer leben. Diese Verbindung wiederum verweist auf das grausame Los der Meerjungfrau bei H.C. Andersen, die sich in Schaum auf dem Meer auflöst.

Richardis von Stade

Neben dem Sirenenmythos zeigt die Gestaltung der Dramenfigur Richarda Züge einer historischen Figur, der Richardis von Stade, der Tochter der Markgräfin von Stade. Die Beziehung zwischen Hildegard und Richarda, auf die im Folgenden eingegangen werden soll, bezieht sich intertextuell auf die Beziehung - zwischen Hildegard von Bingen und Richardis von Stade.

Im Drama ist die Beziehung als Mutter-Tochter-Konflikt gestaltet. Richarda versucht, sich von Hildegard zu lösen, die die Rolle einer geistigen Mutter übernommen hat. Doch der Individuationsprozeß scheitert. Als sie erneut Geborgenheit bei Hildegard sucht, weist diese sie zurück. Wie verhält sich hier der Text zum Intertext?

Die Freundschaft der beiden historischen Figuren war, entgegen den Regeln des Klosters, sehr eng und endete für Richardis tragisch.[243] Richardis von Stade war als junges Mädchen ins Kloster von Bingens eingetreten. Der Dramentext greift diesen Aspekt zu Beginn des Dramas auf, als Richardis von ihrer Mutter ins Kloster gebracht wird. Die Mystikerin wiederum erinnert sich an Richardis von Stade:

> Als ich das Buch *Wisse die Wege* schrieb, war ich einer adligen Nonne (Richarda), der Tochter der Markgräfin von Stade, in edler Liebe zugetan.[244]

---

243 Eine tiefe Verbundenheit der Frauen bringt auch eine Buchillustration zur spirituellen Situation in Hildegards Scriptorium zum Ausdruck: sinnbildlich steht hier Richardis hinter Hildegard, während Volmar im Nebenraum schreibt. Vgl. Farbtafelausschnitt aus Tafel 1 in von Bingen 1942 (*Welt und Mensch*), wiederabgedruckt bei Riedel 1994, hier Farbtafel II.

244 *Vita S. Hildegardis*, 107 C-D, zitiert nach von Bingen 1965, S. 94. Die folgenschwere Liebe Hildegards zu Richarda wird im Titel zum 8. Aufzug explizit: „Kan man elske for meget?" (S. 47) [Kann man zu

Richardis von Stade scheiterte, so wird aus den Texten rekonstruiert, an einem Ablösungsprozeß von Hildegard von Bingen. Doch die äußeren Umstände waren von dem im Drama geschilderten verschieden: Als sie noch eine Mitschwester auf dem Rupertsberg war, wurde sie aufgefordert, Äbtissin im Kloster Bassum bei Bremen zu werden; eine gesellschaftliche Stellung, die ihrem angesehenen Adelsgeschlecht entsprach.[245] Von Bingen lehnte diese Pläne unter Berufung auf den, ihr persönlich bekannten Willen Gottes ab, angeblich, weil Richarda damit ihrem persönlichen Ehrgeiz und dem ihrer Verwandtschaft nachgebe. Im Text wird diese fragwürdige Verhaltensweise aufgegriffen, wenn die Dramenfigur sich bei ihrer Entscheidung auf den Willen Gottes beruft. Hildegard setzt gegen das skeptische Zögern Richardas deren Heirat mit Fou durch. Dieses überhebliche Verhalten zititert Ingrid Riedels Deutung einzelner Charakterzüge Hildegard von Bingens. Im Unterschied zu der Figur, die Riedel zeichnet, zweifelt die Dramenfigur jedoch auch an sich: „[...] himmelen fryder seg, tror jeg ...“ (S. 103) [Im Himmel freut man sich, glaube ich ...] Riedel attestiert der historischen Figur, sich mit der Weisheit identifiziert, anstatt sich auf sie bezogen zu haben. Der 17. Aufzug: „Hvem er min gjest?“ [Wer ist mein Gast?] zeigt Hildegards Zweifel an den Beweggründen ihres Handelns und mit ihr die latente Angst des mittelalterlichen Menschen vor Verketzerung. Insbesondere zitiert die Passage Riedels These, daß Hildegard von Bingen innerhalb ihrer Visionen nicht zu unterscheiden vermochte zwischen deren imaginativem Aspekt, unter dem jeweils die unbewußten Phantasien mitspielen und mitgestalten, und dem Aspekt der geistlichen Weisung, dem sie sich bedingungslos verpflichtet wußte.[246] An die Verbindung von Imagination und autoritärem Status der „göttlichen“ Weisung schließt sich Hildegards Hang zur selbstmächtigen Inszenierung ihrer Lebenswelt an. Wenn Hildegard sich selbst angesichts der tragischen Folgen ihres Handelns als Wölfin sieht (S. 107), bezieht sie das allegorische Bild des Teufels auf sich, zitiert aber auch einen im Kontext der Auseinandersetzung um Richardis von Stade entstandenen Brief von Bingens an Erzbischof Hartwig von Bremen. Das Bild des Wolfes bezieht sich hier jedoch auf Richardis:

> Daher soll der gläubige Mensch nicht umherschweifen und nach einem Vorsteheramt trachten. Wenn einer unruhigen Geistes danach verlangt, Meister zu sein und dabei mehr

---

sehr lieben?] Sie verweist auf von Bingens Selbstkritik angesichts ihrer zu starken Bindung an Richarda vgl. „[...] darin habe ich gefehlt aus Liebe zu einem edlen Menschen“. (ohne Quellenangabe bei Riedel 1994, S. 43)

245 Die Dramenfigur Richarda plant eine Trennung von Hildegard, um mit Fou zusammenzuleben (S. 108). Richardas Verhalten zitiert Riedels Einschätzung der historischen Figur, derzufolge Richardis von Anfang an das Ziel gehabt hatte, ein Kloster zu leiten. Riedel nennt die Beziehung zwischen von Bingen und der Nonne ein Beziehungsdrama im Hinblick auf deren traurigen Verlauf. Im Text wird daraus die dramatische Inszenierung einer Beziehung. Riedel 1994, S. 45 und S. 50.

246 Vgl. Riedel 1994, S. 50.

> nach Macht strebt als auf den Willen Gottes schaut, ist dieser Amtsträger ein räuberischer Wolf.[247]

Wie stark die emotionale Bindung von Bingens an Richarda von Stade war, zeigt sich daran, daß sie sich weigerte, sie freizugeben, auch nachdem sie vom zuständigen Erzbischof dazu aufgefordert worden war.[248] Als diese sich für Bassum entscheidet, bringt von Bingen ihren Schmerz in einem vorwurfsvollen Brief zum Ausdruck:

> Der Schmerz tötet das große Vertrauen und die Tröstung, die ich in einem Menschen besaß. [...] Der Mensch soll ihn, den Hohen, Lebendigen schauen, ohne irgendeine Umschattung der Liebe und ohne die schwache Zuverlässigkeit, wie die luftige Feuchtigkeit der Erde sie nur für ganz kurze Zeit bietet [...] Hierin habe ich gefehlt aus Liebe zu einem edlen Menschen. [...] Ich habe den Adel deiner Sitten geliebt, deine Weisheit und deine Keuschheit, deine Seele und dein ganzes Leben, so daß viele sagten: „Was tust du?"[249]

Kurze Zeit nach ihrer Ankunft in Bassum erkrankte R. v. Stade schwer; sie erhielt noch die Erlaubnis, zum Rupertsberg zurückkehren zu dürfen, starb jedoch, ehe sie diesen Plan umsetzen konnte.[250] Sowohl im Intertext als auch im Drama scheitert Richarda an einem mißlungenen Ablösungsprozeß von Hildegard.

Hildegard von Bingen berichtet, sie habe Richardis von Stade noch zu ihren Lebzeiten in einer Vision gesehen und dabei eine Stimme gehört, die sprach „O Jungfräulichkeit, du stehst im königlichen Brautgemach!"[251] Die Idee der Gottesbrautschaft, die hier anklingt, bildet eines der höchsten Ideale von Bingens und geht auf das Hohelied im Alten Testament zurück. Hier wird die Kirche (Ekklesia) zur

---

247 von Bingen 1965, S. 96.

248 Das selbstsüchtige Handeln, das die Gräfin von Stade anleitet, ihre Tochter zu Hildegard zu bringen („La henne lære å gjøre undere slik som Dem!" (S. 44) [Laßt sie lernen, Wunder zu tun so wie Sie selbst!]) greift einen Vorwurf von Bingens in einem Brief an die Markgräfin auf (Adelheid ist eine weitere Rupertsberger Nonne): „Ich beschwöre und ermahne dich: bringe meine Seele nicht derart in Aufruhr, daß du meinen Augen bittere Tränen entlockst und mein Herz mit grausamen Wunden verletzest wegen meiner vielgeliebten Töchter Richardis und Adelheid, die ich jetzt leuchten sehe im Morgenrot, geschmückt mit einem Perlengeschmeide von Tugenden. Hüte dich also, ihren Sinn und ihre Seele von dieser erhabenen Schönheit durch deinen Willen, Rat und Beistand abzulenken. Denn die Äbtissinenwürde, die du für sie begehrst, ist sicher, sicher, ja sicher nicht von Gott, noch ist sie zum Heil ihrer Seelen." Von Bingen 1965, S. 95f. Das Bild von den psychischen Wunden, die von Bingen aus diesem Konflikt davonträgt, ist in die *Scivias*-Textstelle eingegangen, die den ersten Entwurf zu *Ordo virtutum* enthält. Die Demut spricht hier zur reuigen Seele: „Ich will dich umarmen, o unglückselige Tochter, / denn grausame, bittere Wunden erlitt / um deinetwillen der große Arzt." von Bingen 1990, S. 605 (*Scivias* III,13). Brief und Singspiel-Passage bilden einen Intertext zu Hildegards von Wunden übersätem Körper im Epilog.

249 Hildegard an Richardis, Äbtissin von Basssum, in: von Bingen 1965, S. 98.

250 Nur Riedel belegt einen Wunsch von Stades, zu von Bingen zurückzukehren. Sie bezieht sich auf den Brief Hartwigs, des Erzbischofs von Bremen, und Bruder Richardis, in dem er die letzten Lebenstage von Richardis beschreibt. Vgl. Riedel 1994, S. 42. Hier wird auch der ursächliche Zusammenhang zwischen dem Tod und einem gescheiterten Ablösungsprozeß entwickelt.

251 Brief an Hartwig von Bremen in von Bingen 1965, S. 100. Hildegard von Bingen kleidete ihre Nonnen zur Kommunion als Bräute. Im bräutlichen Mystizismus war es gängige Praxis, eine Begegnung mit dem männlichen Christus in der Eucharistie zu imaginieren und die körperliche Vereinigung in Bildern von Heirat und geschlechtlicher Erfüllung zu beschreiben. Vgl. Walker-Bynum 1996, S. 121f.

Braut Christi und Jungfrau erhöht. Im *Ordo virtutum* beginnt mit diesen Worten die Rede der Symbolfigur der Keuschheit, der Castitas. Diese Rolle war ursprünglich Richardis von Stade zugedacht, weshalb vermutet wird, daß sie von Bingen unter den Personen aus ihrem Umkreis menschlich am vollkommensten schien.[252] Im ersten Entwurf zum *Ordo virtutum*, der in *Scivias* erhalten ist, ist die Rolle der Castitas noch der Figur der Anima zugeschrieben, der zwischen Gott und seinem Widersacher schwankenden Weltseele. In der Wirklichkeit des Dramas und in der Wirklichkeit des im Drama aufgeführten Schauspiels wird dieses Schwanken als prägende Charaktereigenschaft Richardas vorgestellt.[253]

Das Thema der Gottesbrautschaft wird im Drama aufgegriffen und so umgearbeitet, daß, ausgehend von diesem thematischen Schwerpunkt, die Frauenmystik als Ausdruck sublimierten sexuellen Begehrens erscheint. Im Drama wünscht Hildegard eine Hochzeit für die Nonne Richarda, und sie organisiert sie selbst gegen deren Zweifel. Doch Christus ist hier nicht länger der der Novizin angetraute Partner, sondern nur noch wohlwollender Zuschauer einer realen Hochzeit. Statt einer mystischen Unio kommt es zu einer ehelichen Verbindung mit einem menschlichen Partner. Somit wird Richardas Rolle als Castitas ironisch unterlaufen. Die Idee stammt von Hildegard, die, indem sie die Hochzeit Richardas anordnet, ihr eigenes Begehren in einer Projektion auf die geistige Tochter realisiert:

> I morgen skal novisen Richarda tre inn i det hellige brudekammer og forenes med Guds vilje i hellig ekstase. (S. 86)
>
> [Morgen wird die Novizin Richarda in die heilige Brautkammer eintreten und mit Gottes Wille in heiliger Ekstase vereint.]

Die Rolle von Richarda ist in bezug auf Hildegard doppelt bestimmt. Einerseits ist sie eine autonome Figur, andererseits eine Doppelgängerfigur Hildegards. Als solche repräsentiert sie deren unerfüllte Wünsche als junge Frau. Die Beziehungskonstellation von Mädchen und erwachsener Frau zwischen Richarda und Hildegard bezieht sich auf die erste Vision in *Scivias*. Hier wird beschrieben, wie unter der Gestalt des „Lichtherrlichen" ein Augenwesen und ein Mädchen im mattfarbenen Kleid stehen. Die Illustration zu dieser Vision zeigt die Kindfigur als gänzlich taubenblaue Gestalt.[254] Das Drama greift somit Riedels Ver-

---

252 In einem früheren Entwurf am Schluß von *Scivias* ist die Rolle der Castitas noch nicht vorhanden. Das Singspiel wurde erst nach Richardis Tod abgeschlossen. Es liegt nahe, daß von Bingen die Rede der Castitas als Erinnerung an ihre verstorbene „Tochter" entworfen hat. Vgl. Newman 1995, S. 256.

253 Richarda zitiert auf S. 94 die Worte der Anima aus *Scivias* 3,13: „Ach ich weiß nicht, was ich soll tun / oder wohin ich soll fliehen! / Weh mir, ich kann nicht vollenden das Kleid, / welches ich angelegt. / Ja, ich werfe es ab." von Bingen 1990, S. 601.

254 „[...] am Fuße des Berges stand eine Erscheinung über und über mit Augen bedeckt. Ich konnte vor lauter Augen keine menschliche Gestalt erkennen. Und davor sah ich eine andere kindliche Gestalt in farblosem Gewand, doch mit weißen Schuhen." von Bingen 1990, S. 10 (*Scivias* I). Da die Gewandfarben bei von Bingen Charakter und Rang der betreffenden Person bezeichnen, ist mit Riedel anzunehmen, daß das „mattfarbene Kleid die selbstlose, bescheiden zurückhaltende Art dieses Mädchens charakterisier[t]." Riedel 1994, S. 72.

mutung auf, es handele sich hier um eine Darstellung Hildegards, die schon als Kind Visionen empfing.[255] Der Text setzt diese Vermutung in Form einer Doppelgängerfigur Hildegards, Richarda im taubenblauen Kleid, um. Die Replik Hildegards und die taubenblaue Farbe von Richardas Kleid (S. 41) verweisen intertextuell auf das Visionsbild, und auch im Drama handelt es sich um eine Schau: „Så ser jeg en ensom sjel stå alene i sin have, kongens datter, så naken og så brevduemyk og skjønn". (S. 15) [Dann sehe ich eine einsame Seele alleine in ihrem Garten stehen, die Tochter des Königs, so nackt und brieftaubenweich und schön.] Die Synekdoche „*brevduemyk*" [brieftaubenweich] formuliert hier den Zusammenhang zwischen Charakter und Gewandfarbe. Und die anfänglich blinde Richarda bringt gerade aufgrund ihrer Blindheit die Eigenart von Hildegards Visionen als Blick in die psychische Innenwelt zum Ausdruck. Diese Überschneidungen zwischen den Figuren Hildegard und Richarda sind, wie im Folgenden gezeigt wird, jungianisch motiviert. Ihnen unterliegt ein intertextueller Bezug zu den psychoanalytischen Studien der Jungianerin Ingrid Riedel. Die erwähnten Motive Wasserfrau und Große Mutter fügen sich in diesen Zusammenhang ein.[256]

Die Anima Hildegards

Hildegard beschreibt die Rolle von Richarda als die ihrer Anima im Spiel.[257] In der Wirklichkeit des Dramas ist damit Richarda in ihrer Funktion als Darstellerin der Figur Anima in dem im Drama geprobten Schauspiel *Ordo virtutum* gemeint. In der Wirklichkeit der Zuschauer von *Rhindøtrene* verweist die Bemerkung jedoch auf Richarda als die Anima Hildegards im Jungschen Sinne eines Selbstbilds, d.h. einer Spiegelung eigener Seelenanteile in einer anderen Person, so daß Teilaspekte der Richarda-Figur auch auf Hildegard zu beziehen sind.[258] Die Figur changiert ständig zwischen einem Selbstbild Hildegards und einem eigenständigen Charakter, was noch verstärkt wird, indem sie oft nur in der Phantasie Hildegards auftritt.

Die Anima ist bei C.G. Jung ein unbewußtes Seelenbild und als solches ein Archetypus. Die Begegnung mit den Archetypen kann in Form von Projektion des unbewußten seelischen Bildes auf eine Person oder in Träumen und Phantasien erfolgen. Hildegards Begegnung mit Richarda zitiert den von Jung beschriebenen

---

255 Ausführlicher dazu Riedel 1994, S. 73.

256 Riedel 1986, hier S. 74-76, und dies. 1994, insbesondere S. 37-53. Beide Arbeiten sind von der Forschung zu Hildegard von Bingen rezipiert worden. Weitere jungianische Deutungen bieten: Lautenschläger 1993 und Newman 1995, S. 256.

257 Nach *Scivias* I,4 ist davon auszugehen, daß die Figur der Anima tatsächlich in einzelnen Charakterzügen und Erfahrungen ein Selbstbild von Bingens darstellt. Allerdings ist die Anima-Gestalt in *Scivias* III,13 kaum personalisiert und auf mehrere Personen aufgespalten. Vgl. dazu von Bingen 1991, S. 68 (*Ordo virtutum*).

258 Newman bezeichnet die jungianische Psychoanalyse als „legitimes Stiefkind der mittelalterlichen Temperamentenlehre." Vgl. Newman 1995, S. 337, Anm. 38.

Modus der Begegnung mit einem Archetypus, indem die Figur Richarda zunächst nur vermittelt über Hildegards Visionen und Erinnerungen entwickelt wird. Sie tritt zuerst in Hildegards Vision auf (S. 15, 23). Auch die erste persönliche Begegnung spielt in der Erinnerung Hildegards und gibt so ihr Bild von ihr wieder. Zu Beginn dieser Szene sitzt Hildegard im Scriptorium und gleitet von der Erinnerung nahtlos über in die Frage an Volmar nach der Bedeutung des Geschauten (S. 44). Die Erinnerung an Richarda ruft eine Kindheitserinnerung Hildegards hervor, in der sie sich in der Situation sieht, die Richarda jetzt bevorsteht: Indem sie ihre eigene Erinnerung auf Richardas aktuelle Situation projiziert, wird diese zu ihrer Anima. Nach der Begegnung mit Richarda schreibt Hildegard ihr eine Rolle in ihrem Singspiel und zugleich in ihrem Leben zu:

> Hun er min Anima i spillet, / min levende sjel som til slutt skal fly / høyt over alle hindere! (S. 49)
>
> [Sie ist meine Anima im Spiel, meine lebende Seele, die am Schluß über alle Hindernisse hinwegfliegen soll!]

Diese Darstellung der Richarda als Anima Hildegards greift Ingrid Riedels Interpretation auf. Derzufolge

> [...] war sie doch Hildegards mit aller ehrfürchtigen und liebevollen Sehnsucht umhegte Anima das Bild ihrer eigenen weiblichen Seele. Es war zugleich ein Bild dessen, wovon Hildegard zutiefst ergriffen war: die Vorstellung von einer neuen Dignität der Frau im spirituellen Bereich.[259]

Indem der Terminus der Anima bei von Bingen jungianisch gedeutet wird, erhalten die Figuren Hildegard und Richarda, aber auch Fou in der Rolle eines Animus, eine Tiefendimension, die bei von Bingen – mehr als 700 Jahre vor Entdeckung des Unbewußten in der Psychoanalyse – weder angelegt noch mitgedacht war.

Richardas Rolle als Anima steht in Wechselwirkung mit ihrer Rolle als Rheintochter. Denn die Anima tritt, jungianischer Psychoanalyse zufolge, in literarischen Werken häufig als Elementarwesen auf. In Mythos und Märchen wird sie oft als Wassernixe dargestellt.[260] In der Tiefenpsychologie bedeutet die Symbolik des Fischwesens, daß es als Wasserwesen Tiefenerfahrungen wie Traum und Imagination zum Vorschein bringt. Somit steht die Nixennatur für eine Zugehörigkeit zur Seelenregion.[261] Hildegard vergleicht Richarda immer wieder mit einer Taube, etwa wenn sie deren Körper als weich und geschmeidig wie das Gefieder einer Taube beschreibt (S. 15) und sie in ihren Visionen ein taubenblaues Kleid trägt (S. 41). Jungianisch gelesen, wird die nixenhafte Geschmeidigkeit und Zugehörigkeit zum Wasser somit erweitert durch die Zugehörigkeit zu den Lufthöhen als Sinnbild für Spiritualität und Transzendenz, wobei die Taube dann das Aufsteigen aus dem

---

259 Riedel 1994, S. 47 und S. 49. Der Handlungsverlauf in der Probe zum *Ordo virtutum* konterkariert Riedels Deutung und Hildegards Idee von Richarda. Denn die Anima-Richarda entscheidet sich nicht für Gott, sondern für irdische Werte.

260 Vgl. Immoos 1986, S. 75.

261 Vgl. Riedel 1994, S. 102ff., und Immoos 1986, S. 76.

Unbewußten symbolisiert. Das Fisch-Engel-Wesen verweist aber auch auf die Gestalt der Sophia bei Hildegard von Bingen, einem geflügelten Wesen im Schuppenkleid. Diese Affinität wird mit dem Schmuck, den Richarda von Fou geschenkt bekommt und um den Hals trägt, verstärkt, denn auch Sophia trägt in Illustrationen zu Hildegard von Bingens *Welt und Mensch* einen goldenen Anhänger um den Hals.[262]

Die Beziehung zwischen Hildegard und Richarda und der Mutter-Tochter-Konflikt zwischen ihnen lehnen sich thematisch an die Deutung Ingrid Riedels von *Scivias* I,4 und II,5 an, die für die Hildegard von Bingen-Forschung kanonisch geworden ist.[263] In beiden Visionen tritt eine kleine Frauengestalt hervor, die zu der Figur des Lichtherrlichen bzw. zur Mutter Zion in Beziehung steht. Sie wird von Riedel als Richardis von Stade gedeutet, während sie die Muttergestalt mit Hildegard von Bingen identifiziert.[264] Anhand des dazugehörenden Visionstextes entwickelt sie das Modell einer archetypischen Mutter-Tochter-Konstellation.[265] Diese Deutung wird im Drama umgesetzt, wobei der von Riedel erwähnte hohe Grad geistig-seelischer Entsprechung zwischen den Figuren vermittelt wird, indem Richarda als Anima Hildegards erscheint.

Hildegards Vision im ersten Aufzug nimmt die Entwicklung der Dramenhandlung vorweg. Sie gliedert sich in einen Teil, in dem Hildegard eine Gruppe von Tieren sieht, und einen Teil, in dem sie eine junge „brevduemyk" [brieftaubenweiche] Frau sieht (S. 14f.). Die Vision verweist auf Richarda, denn Richarda trägt Spielzeugfiguren in ihrer Tasche, die den Tieren aus Hildegards Apokalypse-Vision gleichen, und ist an ihrem taubenblauen Kleid leicht als die beschriebene Frau im taubenfarbenen Kleid wiederzuerkennen. Diese Verbin-

---

262 Illustration in von Bingen 1942 (*Welt und Mensch*) (siehe dazu die Abbildung bei Riedel 1994, Farbtafeln VII und VIII). Schließlich ist die Taube noch ein Symbol der Unschuld und Keuschheit. Vgl. von Bingen 1990, S. 488 (*Scivias* III,8,24). Zur Bedeutung der Sophia: Riedel 1994, S. 87-115. Newman identifiziert die beschriebene Gestalt dagegen als Sapientia (mit Zügen Sophias), d.h. als eine Symbolfigur der Weisheit, die, von Bingen denkt Gott als weibliche Gestalt, in der Trinität mit Caritas zusammenhängt. Caritas, die platonische Weltseele, war im Mittelalter als *anima mundi* bekannt. Sie wird bei von Bingen niemals namentlich erwähnt, doch ist die Vision der Caritas in der Gestalt der *anima mundi* nach Newman die meistbeachtete der Visionen. Vgl. Newman 1995, S. 62, S. 86-90. In der Illustration zu *Scivias* II,2 a.a.O., Tafel 11 ist sie taubenblau, laut Text „saphirblau" (ebd. S. 118), gemalt. Im Text wird so die Darstellung der *anima mundi* auf Richarda im Sinne einer jungianischen Anima verschoben. Die sich daraus ergebenden Überschneidungen von Bilddeutungen Jungs mit Gegebenheiten der mittelalterlichen Allegorese und der freien Bildgestaltung von Bingens ist äußerst problematisch und im einzelnen nicht mehr aufzulösen. Die Sophia-Darstellung bei Hildegard von Bingen weist als Vogel-Fischwesen eine erstaunliche Ähnlichkeit mit antiken Sirenendarstellungen als Vogel-Frau Mischwesen auf und scheint sogar, ohne diesen Bezug zu thematisieren, den mittelalterlichen Übergang zum Fischweib zu belegen. Vgl. die Illustration „Die Allmacht der Weisheit" in von Bingen 1942, erneut abgebildet bei Riedel 1994, Tafel IX.

263 Riedel 1986, S. 74-76, und (dies.) 1994, S. 37-53. „Die töchterliche Liebe der Jüngeren war offensichtlich in den folgenden Jahren zu einer Freundschaft zwischen den erwachsenen Frauen Richardis und Hildegard herangereift, die in ein nahes Vertrauensverhältnis [...] mündete." (ebd. S. 44.)

264 Die Allegorie der Mutter Ekklesia mit Maria, die an ihrem Herzen steht, läßt sich auch als Bild für Hildegard als Klostermutter ihrer Nonnen mit ihrer Lieblingstochter im Zentrum lesen.

265 Diese Konstellation begründet Riedel mit einem Wunsch der über Fünfzigjährigen nach Generativität. Vgl. Riedel 1994, S. 48.

dungslinien werfen die Frage auf, welche Bedeutung den apokalyptischen Tieren im Rahmen der Handlung in bezug auf Richarda zukommt.

Ihre leibliche Mutter versucht zunächst, sich einen narzißtischen Wunsch zu erfüllen, indem sie ihre noch kindliche, blinde Tochter zu Hildegard ins Kloster bringt. Hildegard erinnert sich an ihre eigene Vergangenheit, weist das Menschenopfer zurück und schenkt Richarda das Augenlicht. Die Heilung von Richarda und der situative Kontext zitieren als Intertext eine Wunderheilung, die man von Bingen in ihrer Heiligenvita zuschrieb:

> Als Hildegard einst bei dem Ort Rüdesheim über den Rhein fuhr, um ihr nahegelegenes Nonnenkloster zu besuchen, näherte sich dem Schiff eine Frau, die einen blinden Knaben in den Armen trug und flehentlich unter Tränen bat, sie möge dem Kind ihre heiligen Hände auflegen. In gütigem Mitleid gedachte sie dessen, der sprach: „Gehe an den Teich Siloe und wasche dich" (Joh. 9,11) – schöpfte mit der Linken Wasser aus dem Fluß und segnete es mit der Rechten. Dann sprengte sie es dem Knaben über die Augen, und unter dem Gnadenbeistand Gottes erhielt er sein Sehvermögen zurück.[266]

Die Zuneigung Hildegard von Bingens zu Richardis von Stade erscheint im Drama als mütterliche Liebe Hildegards, die sie nicht nur in die Rolle einer geistigen Mutter, sondern auch einer negativen Mutter drängt und so zu einer für die Tochter tödlichen Verstrickung führt. Die Darstellung übernimmt hier Riedels Deutung der Konstellation zwischen von Bingen und Richardis von Stade.

Richardas Ablösung von Hildegard im Drama greift wiederum Riedels Deutung von *Scivias* I,4,1 über die in die Irre gegangene „Tochter Sion" und ihre Entfernung und Wieder-Annäherung an die „Mutter Sion" auf. Riedel vergleicht die „Tochter Sion" mit Persephone bzw. die „Mutter Sion" mit der trauernden Demeter, die ihr Kind bis ans Ende der Welt suchen geht, weil sie es nicht rechtzeitig losgelassen hat. Der Dramentext bezieht sich auf diesen Intertext und greift Riedels Darstellung auf, wenn die Gräfin von Stade nach dem Tod Richardas als Figuration der traurig über die Welt wandernden und ihre Tochter suchenden Mutter Demeter auftritt (21. Aufzug, „Hvor er mitt barn?" [Wo ist mein Kind?]).

Im Drama ist es Fou, der Richardas Ablösungsprozesse sowohl von ihrer biologischen als auch von ihrer geistigen Mutter auslöst. Diese Funktion Fous spielt auf eine in *Scivias* I,4,4, dargestellte Episode an, die bei von Bingen in den Kontext des Mutter-Tochter-Sion-Themas gehört und die Anfechtungen des Teufels gegenüber der Seele (Anima) beschreibt. Im Drama verursacht die Verführung seitens Fous den Ablösungsprozeß von der Mutter. Bei von Bingen widersteht die Seele den Anfechtungen des Teufels. Das Thema von der Seele als die in die Irre gegangene (im Mittelalter ist „in die Irre gehen" eine Metapher für Sündenverstrickung) Tochter Sion und der Mutter Sion wird in abstrakterer Form wiederholt, als Entfernung und Wieder-Annäherung von Seele (anima) und Gott.[267]

---

266 Zitiert nach Führkötter [3]1980, S. 111.

267 Zur Interpretation der Szene bei von Bingen: Gössmann 1995, S. 182-202, hier S. 183f.

Die Szene, in der Richarda stirbt, führt die Funktionalisierung von *Scivias* als Intertext fort. In *Scivias* I,4,8 wird geschildert, wie die Seele zitternd das „Zelt" des Leibes verläßt. Übergreifendes Thema der Passage ist die Verzweiflung der Seele und die Angst der Sterbenden, die das Gericht Gottes erwarten. Die Seele ist verzweifelt und sieht sich von hellen und von dunklen Geistern umgeben, was ihre Angst und Gespaltenheit zum Ausdruck bringt. Im Unterschied dazu verzweifelt Richarda an der Ablehnung ihrer Mitmenschen. Und während in *Scivias* eine Rückkehr des Menschen auf den Weg der Wahrheit und eine glückliche Lösung nahegelegt werden, treiben Einsamkeit und Verzweiflung Richarda in den Tod. Nachdem die Mutterfigur Hildegard, im Gegensatz zur Mutter Sion in *Scivias*, ihr zunächst die Wiederaufnahme versagt und sie fortschickt (S. 113), gleitet sie psychisch überfordert ab in die psychotische Vorstellung einer stufenweisen Regression, zunächst in den Zustand kindlicher Geborgenheit bei der Mutter, dann einer pränatalen Einheit mit ihr: „Hun kryper opp på kledet som hos en mor." (S. 115) [Sie kauert sich auf dem Tuch zusammen wie bei einer Mutter.] Richarda stirbt nicht mit dem Ausblick auf die Freuden der himmlischen Erlösung; ihr einziger Zugang zum Paradies ist die psychotische Regression, mit der sie ihre Todesangst überwindet. Sie hört dabei Gesang, doch dieser Gesang stammt nicht, wie aufgrund ihres christlichen Glaubens anzunehmen wäre, von den himmlischen Heerscharen – ein tröstender Ausblick auf das Jenseits wird verweigert –, sondern aus dem unheimlichen und ungewissen Märchen- und Totenreich der Rheintöchter. Der Fisch als christliches Symbol der Erlösung und der Hoffnung auf Aufnahme in den Himmel wird umgewendet zu einem tragischen Bild absoluter Verzweiflung. Richarda: „Jeg vil bade i fiskens vann. / Ta imot meg, deres minste søster!" (S. 115) [Ich will im Wasser des Fisches schwimmen. Nehmt mich entgegen, eure geringste Schwester!]

3.7.2. Die Frauenmystik als Intertext

Zur Bedeutung von Körper und Geschlecht in der Frauenmystik

Rhindøtrene beruft mit den Rollen Hildegard von Bingen und Elisabeth von Schönau zwei Figuren aus dem kulturgeschichtlichen Kontext der Frauenmystik. Hildegard von Bingen gilt als Begründerin der deutschen Mystik, und Elisabeth von Schönau (1129-1164) war ebenfalls Mystikerin.[268] Auch der Spielort im und um das Kloster Rupertsberg und die Rolle Volmars als Sekretär und persönlicher Ansprechpartner der Mystikerin sind Bestandteil dieses historischen Bezugs. Die zahlreichen intertextuellen Referenzen zu *Scivias* verweisen ebenfalls auf den Kontext der Frauenmystik. Die intertextuelle Referenz auf die Frauenmystik bildet einen Subtext des Dramas.

Der Dramentext steht deshalb im diskursiven Kontext jenes breiten modernen Diskurses um die Frauenmystik, der von Freuds Lehrer Charcot, der die

268 Vgl. Ruh 1993, S. 64.

Mystikerinnen des Mittelalters mit den Hysterikerinnen des 19. Jahrhunderts verglich, über Lacans *Encore* bis zur Kritik der feministischen Poststrukturalistinnen an der Vereinnahmung der Mystikerinnen durch einen Diskurs unter Männern reicht.[269] Da die Frauenmystik sich weniger durch theologische Abstraktion als durch konkret körperlich erfahrene Visionen auszeichnet, galt sie im Vergleich zu mystischen Schriften männlicher Autoren jahrhundertelang als intellektuell zweitrangig. Erst die lacanianische Psychoanalyse und die feministische Literaturwissenschaft haben in den neunzigerer Jahren des 20. Jahrhunderts eine für die Frauenmystik typische Beziehung zwischen Körperlichkeit, weiblichem Geschlecht und deren diskursiver Umsetzung thematisiert.

Vermittelt über Løveids Rezeption von Primärtexten und Sekundärliteratur zur Frauenmystik haben die vielfältigen Positionen zum Thema Spuren im Text hinterlassen. Im Unterschied zu den Bedingungen einer wissenschaftlichen Arbeit erhebt ihr Dramentext nicht den Anspruch, einem historischen Phänomen gerecht zu werden. Ihre Auswahl an intertextuellen Bezügen, deren Perspektivierung und, wie zu zeigen sein wird, Dekonstruktion leisten eine neue Interpretation des Phänomens. Diese Verfahrensweise im Umgang mit frauenmystischen Texten ist insofern von besonderer Bedeutung, als die Mystikerinnen in ihren Texten eine Eigensprache, das heißt eine nicht kategoriale Sprache praktizieren. In diesem Sinne unternimmt die Mystik den Versuch, Sprache zum Ausdruck dessen zu machen, was sie in ihrer traditionellen Gestalt gerade ausschließt, indem sie die Präsenz eines Seienden durch ein leeres Zeichen ersetzt.[270] Indem die mystische Sprache das Erlebnis einer Anwesenheit evoziert, die niemals ganz auf den Begriff gebracht werden kann, gleicht sie der Struktur der Sprache des Melancholikers nach Kristeva. Beide unternehmen den Versuch einer Vergegenwärtigung der Erfahrung des Anderen. Die „andere Rede" der Mystikerinnen kann nur über ein anderes, diaphanes Lesen hörbar gemacht werden.[271] Løveids Text liefert eine solche erhellende „Übersetzung". Bevor jedoch ihre Bearbeitung des Themas weiter untersucht werden kann, müssen einige einführende Hinweise zu Eigenart und Stellenwert des Genres geliefert werden.

Kennzeichnend für die Frauenmystik ist nach Kurt Ruh „eine neu orientierte und oft in extremsten Formen ausgebildete Spiritualität".[272] Sie war in ganz Westeuropa verbreitet, und die zur mystischen Vereinigung mit Gott strebende Visionärin gilt im Zeitabschnitt 1200-1500 als „der ausgeprägteste geistliche Frauentypus".[273] Als Ursache für die Unterschiede zwischen Männer- und Frauenmystik werden bis heute Erklärungen herangezogen, die in Vorstellungen eines vordiskursiven, natürlichen Geschlechts wurzeln.[274] Dabei wird mißachtet, daß die sexuelle Bestimmung des Körpers und die Ausrichtung seines Begehrens

---

269 Vgl. Charcot 1988.
270 Vgl. Lindhoff 1995, S. 165.
271 Ruh 1993, S. 281.
272 Ruh 1993, S. 81.
273 Ruh 1993, S. 82.
274 Vgl. Lindhoff 1995, S. 162.

von den kulturell zugänglichen Codes der Geschlechtsidentität bestimmt werden. Erst in den 1990er Jahren entstandene und von der Gender-Forschung geprägte mediävistische Arbeiten führen für den besonderen Bezug der Mystikerinnen zum Körper soziale, psychologische und theologische Gründe an. Ich beziehe mich hier insbesondere auf die Arbeit von Caroline Walker-Bynum.[275] In der Gesellschaft außerhalb der Klöster war die Pflege der Körper von Mitmenschen eine Aufgabe der Frauen. Ihre Berechtigung und Pflicht zur Pflege der Kranken bildet den Kontext für die medizinischen und pharmakologischen Schriften Hildegard von Bingens. Die somatische Qualität der Mystikerinnen-Texte steht so im Zusammenhang der auf den Körper bezogenen gesellschaftlichen Aufgaben der Frau.[276] Die größere Erlebnisqualität der Texte ist zum Teil eine Folge des fehlenden Zugangs der Frauen zu einer Ausbildung in formalem theologischem Denken. Hinzu kommt, daß mittelalterliche Theologen Körper mit Frau assoziierten. Ausgehend von der Inkarnationslehre assoziierten sie Körper jedoch auch mit Gott. Körperlichen Erfahrungen wurde daher oft eine spirituelle Bedeutung unterlegt. Aus naturwissenschaftlichen und theologischen Überlieferungen stammte schließlich die Vorstellung, der Geist verhalte sich zum Fleisch wie der Mann zur Frau. Dabei assoziierte man Frau mit Leib, Schwäche, Irrationalität und Sexualität. Die Dichotomie männlich/weiblich wurde mit den Dichotomien rational/irrational, stark/schwach verknüpft. Aus dem Zusammendenken von Frau und Fleisch (und Christi Fleisch und Frau) leitete sich eine körperliche Manifestation weiblicher Spiritualität ab.[277]

In der Frauenmystik verbinden sich zwei widerstreitende Tendenzen: ein lebensverneinender Nachvollzug der Passion Christi in Leiden und Selbsterniedrigung und eine Liebesmystik mit erotischen Konnotationen. Im Unterschied zu den Mystikern wird bei den Mystikerinnen die Vorstellung einer Liebesbeziehung zum göttlichen Anderen konkretisiert. Dieser Andere bleibt jedoch unzugänglich, darin zeigt sich eine Verbindungslinie von der Mystikerin über die Hysterikerin bis zur Melancholikerin.

Im Folgenden werden im Hinblick auf die Figuren Hildegard und Elisabeth intertextuelle Bezüge im Text zum Diskurs der Frauenmystik und zum Diskurs über die Frauenmystik aufgezeigt und untersucht. Schon aufgrund der gegenwärtigen medialen Vielfalt und der unterschiedlichen nationalen Kontexte kann es dabei nicht um ein Nachvollziehen der Rezeption gehen. Vielmehr soll die intertextuelle Verfaßtheit des Textes aufgezeigt werden.

---

275 Zu dieser an der Gender-Forschung orientierten Argumentation vgl. die Arbeit von Walker-Bynum 1996, S. 153.

276 Vgl. Walker-Bynum 1996, S. 162.

277 Vgl. Walker-Bynum 1996, S. 167 und S. 174-199. Gleichzeitig distanzierte sich einer der wichtigsten philosophischen Entwürfe des 13. Jahrhunderts, Thomas von Aquins hylomorphe Bestimmung des menschlichen Wesens, von eindeutigen Leib-Seele-Dichotomien. Er begriff den Körper als Leib und Seele. Diese antidualistische Haltung bestimmt auch die Visionen der Frauen (ebd. S. 131). Angesichts der im Text vorliegenden Lektüre der Mystik-Texte erscheint der Hinweis wichtig, daß Hildegard von Bingen diese körperfeindliche Tradition kannte und sich insbesondere als Reaktion auf die Katharer gegen einige ihrer Implikationen wandte (ebd. S. 133).

Mystik oder Hysterie?

Elisabeth von Schönau trägt ein Chanelkostüm mit Goldaccessoires und einen „Medusaschlangenhut". Vermittelt über ihre Kleidung ist sie als einzige Figur im Rahmen der mittelalterlichen Szenerie äußerlich als moderner Charakter markiert.[278] Das Kleid deutet auf den hohen sozialen Status der Gräfin, der an die gesellschaftliche Position der historischen Figur anschließt. Elisabeth von Schönau stammte aus einer Adelsfamilie aus dem Bonn-Andernacher Raum. Ihre Familie beherrschte über mehrere Generationen das Kloster Schönau.[279] Die Verbindung zwischen der sozialen Rolle einer Gräfin und einer Äbtissin wirkt paradox, entspricht aber der adligen Herkunft zahlreicher Nonnen im Mittelalter. Hildegard von Bingens Kloster auf dem Rupertsberg nahm ausschließlich adlige Frauen auf. Viele dieser Frauengemeinschaften waren jedoch eher Damenstifte als Klöster. Die Frauen waren beim Eintritt in diese Stifte nicht verpflichtet, Eigentumsrechte über ihre familiären Güter abzugeben.[280]

Elisabeths Auftreten zielt auf Selbstdarstellung. Hildegards visionäre Metapher von der klaren Ausstrahlung der Elemente interpretiert Elisabeth als Hinweis auf ein Kosmetikrezept, das das gängige Schönheitsideal eines strahlenden Teints verspricht: „Det ønsker jeg meg: / Melkehud! / Hildegard finner nok en oppskrift." (S. 19) [Das wünsche ich mir: Milchhaut! Hildegard findet sicher ein Rezept.] Elisabeths Visionen erscheinen als Folge eines Wunsches nach Aufmerksamkeit und Einfluß, und dieser Aspekt deutet auf die historischen Bedingungen der Entstehung der Frauenmystik hin. Das Bedürfnis nach Anerkennung war eine maßgebliche Bedingung für das Entstehen der Frauenmystik. Gesellschaftlicher Hintergrund der Frauenmystik war die Ohnmacht der Frauen in einer patriarchal organisierten Gesellschaft. Das neutestamentliche Rede- und Lehrverbot für Frauen zwang sie dazu, sich auf die literarische Form mystischer Prophetie zu beschränken. Die Visionen verschafften den Mystikerinnen einen Teil jener Macht, die Männer aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellung auch ohne göttliche Autorisierung haben konnten.[281] Doch Elisabeths krankhaft überzogenes Bedürfnis, sich der Bewunderung der anderen zu versichern, zeigt ein im Grunde schwaches Selbstwertgefühl. Die Funktion des Spiegels, der in der nachhomerischen Sirenenimagination noch als Garant und Medium eines ungebrochenen weiblichen Narzißmus fungiert, hat sich, als sie sich in ihm spiegelt, verändert zum Instrument der Unterdrückung. Wie Elisabeth sich ständig der Meinung ihres Gegenübers über ihr Äußeres versichern muß, ist auch das Betrachten ihres Spiegelbilds nicht mehr auf sie selbst bezogen. Ihr Blick, der sich in Richardas Amulett spiegelt, dient der Selbstkorrektur gemäß den normativen Erwartungen der Gesellschaft:

---

278 Freud deutete in der *Revision der Traumlehre* die Vielzahl von Schlangen des Medusenhauptes als Vervielfältigung der Penissymbole und die Wirkung ihres Anblicks als Kastrationsschreck. Dieser intertextuelle Bezug läßt Elisabeth als Femme fatale erscheinen. Vgl Freud 1997, S. 451-471, S. 466.

279 Vgl. Clark 1992, S. 12f.

280 Vgl. Beyer 1993, S. 21.

281 Vgl. Dinzelbacher 1985, S. 16-26, hier S. 21.

> Å, man kan speile seg i det! [...] Ah, er jeg blitt slankere siden sist jeg speilte meg, tro? (S. 76).
>
> [Oh, man kann sich darin spiegeln! Sag, bin ich schlanker geworden, seit ich mich das letzte Mal darin spiegelte?]

Zur metaphorischen Funktion des Spiegelbilds schreibt Elisabeth Lenk:

> Das Verhältnis der Frau zu sich läßt sich zeigen am Spiegel. Der Spiegel, das sind die Blicke der anderen, die vorweggenommenen Blicke der anderen. Und von alters her befragt ihn die Frau mit der bangen Frage der Stiefmutter im Märchen: „Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die Schönste im ganzen Land?" Und auch wenn an die Stelle der vielen Anderen der eine Andere tritt, der Mann, der Geliebte, hört die bange Frage nicht auf. Es kommen Schreckensmomente, wo sich die Frau im Spiegel sucht und nicht mehr findet. Das Spiegelbild ist irgendwohin verschwunden, der Blick des Mannes gibt es ihr nicht zurück.[282]

Elisabeths Bericht über ihre vermeintliche Vision (S. 75) ist ein weiteres Mittel der Selbstdarstellung und rückt sie in ein ironisches Licht. Ein mit der Begeisterung für ihr Spiegelbild sinnbildlich gewordener Narzißmus, ihr Egozentrismus, und ihr nur oberflächliches, aber zwanghaftes Interesse am Kontakt zu ihren Mitmenschen kennzeichnen die Figur: „Du har en gjest? Jeg må få treffe henne. Hadde hun en vakker sten med?" (S. 76) [Du hast Besuch? Ich muß sie kennenlernen. Hat sie einen schönen Stein mitgebracht?] Elisabeth interessiert sich ausschließlich für den neuesten Klatsch und ihre eigene Selbstdarstellung. Sie erscheint wie die typische Besucherin einer Party des gehobenen Mittelstands. Diese Montage verschiedener Zeiten weist die mittelalterliche Szenerie als Allegorie der Gegenwart aus. Um dieses Effekts willen stehen Auftreten und Charakter Elisabeths in diametralem Kontrast zur historischen Figur Elisabeth von Schönau. Denn Elisabeth von Schönau lehnte jede Selbstinszenierung anhand von Kleidern und Schmuck kategorisch ab.[283] Problematisch wirkt dieses Verfahren, das Bezüge zwischen Vergangenheit und Gegenwart herstellt, dann, wenn damit der Eindruck vermittelt wird, es gebe archetypische Konstellationen oder essentielle Gender-Identitäten, die sich unabhängig von historischen Kontexten wiederholen. Auf dieses Problem wird im Einzelfall zurückzukommen sein.

Darüber hinaus wird in der Konzeption Elisabeths jener Gegensatz zwischen Hildegard von Bingen und Elisabeth von Schönau aufgenommen und dramaturgisch umgesetzt, der schon immer vergleichende Darstellungen über die Zeitgenossinnen angeleitet hat.[284]

Ein weiterer Bezug zwischen Mittelalter und Gegenwart wird über das für Elisabeth charakteristische Hungern (S. 19, 21, 75, 76) und ihre fragile körperliche Konstitution hergestellt. Es ist die Verbindung zwischen einem Verhaltensmuster

---

282 Lenk 1979, S. 135.

283 Zu Elisabeth von Schönau allgemein und ihrer Beziehung zu Hildegard von Bingen: Clark 1992 und Beyer 1993, hier S. 100-128, S. 119f.

284 Noch Beyer 1993, S. 100, legt seinen Artikel über Elisabeth von Schönau komparatistisch an. Ebenso Gössmann 1995, S. 46-70.

bei einigen Frauen im Mittelalter, zu denen auch Elisabeth von Schönau zählt, keine Nahrung zu ertragen, und dem modernen Krankheitsbild der Anorexia nervosa.[285] Asketische Frauen des Mittelalters fasteten häufig. Psychosozial läßt sich dieses Phänomen damit erklären, daß die Frauen, die oft nicht gegen den Willen ihrer religiösen Berater über ihren Körper verfügen konnten, diesen Körper in schwierigen Lebensabschnitten bewußt oder unbewußt bestraften, eine Erklärung, die für Elisabeth von Schönau mit hoher Wahrscheinlichkeit zutrifft.[286] Dennoch wäre es ahistorisch, die Krankheitsform im Mittelalter der Anorexie gleichzusetzen. Die moderne Sucht zu Hungern entsteht aus dem Bewußtwerden der Körperlichkeit in der Pubertät. Mittels Nahrungsverweigerung versuchen die Betroffenen den eigenen Körper zu kontrollieren, der sich durch unangenehme Ausscheidungen der Kontrolle entzieht, oder sie widersetzen sich der angstbeladenen neuen Rolle einer erwachsenen Frau. Elisabeths zurückweisendes Verhalten bei Fous grobem Annäherungsversuch (S. 69) deutet in diese Richtung. Die Figurengestaltung knüpft bei Elisabeth so zwar an das historische Textmaterial an, entwickelt aus der historischen Erscheinung jedoch erneut ein modernes Phänomen. Dennoch vermittelt der ständige Wechsel zwischen moderner Figur und historischer Gestalt den angesichts der kulturellen Konstruktion des Körpers problematischen Eindruck, bei Elisabeths Hungern handle es sich um ein überzeitliches, essentiell weibliches Verhaltensmuster. Askese erscheint hier als Ausdruck von Selbstkontrolle und einer Ablehnung von Körperlichkeit. Sie bildet eine hysterische Reaktion auf die Ohnmacht gegenüber der gesellschaftlichen Situation. Demgegenüber erklärt die neuere Mittelalterforschung die Abneigung der Frauen gegen ihren Körper u.a. theologisch als Nachahmung der Leiden des menschlichen Christus und damit als Suche nach dem „wahrhaft Leiblichen", „wahrhaft Nährenden". Darüber hinaus reagierten die asketischen Frauen mit dieser besonderen Form von Körperlichkeit auf die Bewegung der Katharer, die zu körperlicher Askese aufriefen. Zwar zählt Elisabeth zur Dreiergruppe der verführerischen Rheintöchter, doch ihr Umgang mit Sexualität ist angstbesetzt und ambivalent. Als Volmar vermutet, sie erlebe dunkle, angsterfüllte Nächte, reagiert sie verunsichert und wehrt seine Vermutung über ihr geheimes nächtliches Erleben ab: „Hva vet du om mine netter, Volmar?" (S. 20) [Was weißt du von meinen Nächten, Volmar?] Diese Zurückweisung und ihr Wunsch, im künstlerischen Freiraum ihrer Rolle im *Ordo virtutum* Netzstrümpfe tragen zu dürfen, weisen auch sie als erotisch begehrende Frau aus, die aufgrund von längst verinnerlichten gesellschaftlichen Normen zur Karikatur ihrer selbst wird.

Zahlreiche Mystikerinnen somatisierten religiöse Erfahrungen. Man schätzte körperliche Reaktionen, die man heute als psychosomatisch bedingte Krankheit erklären würde. Diese Bedeutung der Somatisierung wirkte sich auf die für ihre

---

285 Zur Körperlichkeit in der Frauenmystik im Folgenden: Walker-Bynum 1996, S. 127.

286 Wie die meisten Mystikerinnen stand Elisabeth von Schönau unter dem starken Einfluß ihres Bruders und Redaktors ihrer Schriften. Er bedrängte sie häufig mit Fragen, auf die sie in ihren Visionen eine Antwort Gottes erfahren sollte. Sie fügte sich diesem Zwang. Als Medium war sie bei ihren Zeitgenossen bekannt und geachtet. Dazu Beyer 1993, S. 110, bzw. Clark 1992, S. 37.

Texte charakteristische große Erlebnisqualität aus. Die Erlebnisqualität frauenmystischer Texte wird im Text in Form eines persönlichen Kontakts zwischen Elisabeth und Gott ironisch aufgegriffen. Hildegard kommentiert Elisabeths Bericht über ein Gespräch mit Gott: „Javel ... Hva hadde han på hjertet til deg, Elisabeth?" (S. 75) [So, ... Was wollte er dir erzählen, Elisabeth?] Manipulationen am Körper dienten religiösen Zwecken. Elisabeths Bericht von ihrer Fasten- bzw. Hungerkur zitiert diese Praxis, deren Nutzen von Hildegard kritisch hinterfragt wird. Hildegard fordert Elisabeth, die von einer Vision nach einer zehntägigen Hungerkur berichtet, zum Essen auf und greift dabei von Bingens explizite Ablehnung der Ekstasen Elisabeth von Schönaus und ihrer körperfeindlichen Askese auf.[287] Das Lammfleisch, das Hildegard ihr serviert, ist auch eine Vorausdeutung auf das Schicksal Richardas in der Rolle eines österlichen Opferlamms.

Elisabeth wirkt im Gespräch mit Volmar (2. Aufzug) kindlich und naiv, und ihre Visionen, in denen sie eine persönliche Beziehung zu den geschauten Heiligen entwickelt, sind lediglich eine Nachahmung des beneideten Vorbilds Hildegard: Elisabeth: „Jeg vil også ha visjoner!" (S. 21) [Ich will auch Visionen haben!] Damit greift die Darstellung der Beziehung zwischen den Mystikerinnen im Drama die Vorstellung von einer unbedarft-kecken Elisabeth von Schönau als Gegenbild zu der herben und strengen Hildegard von Bingen mit ihrer objektiven Distanz gegenüber ihren Visionsbildern, die seit der Lebzeit der Mystikerinnen besteht, auf.[288] Oft wird der Vergleich der beiden Mystikerinnen damit motiviert, daß sie Zeitgenossen waren, nicht weit voneinander lebten und sich kannten. Die Darstellung im Text, Hildegard sei das große Vorbild der jüngeren Visionärin Elisabeths geworden, greift einen in der Literaturwissenschaft häufigen Verdacht gegenüber der jüngeren Mystikerin Elisabeth von Schönau auf, der auf Ähnlichkeiten in der visionären Bildwelt der beiden Mystikerinnen zurückgeht.[289] Ensprechend berichtet Elisabeth von Visionen, deren äußere Form deutlich an die Visionen Hildegards erinnert, und ist zugleich nicht in der Lage, deren Inhalt wiederzugeben. Elisabeth von Schönaus Werk *Liber viarum Die* wird auf Hildegard von Bingen zurückgeführt: In einer vorausschauenden Vision wird Elisabeth offenbart, daß das Buch erst nach einem Besuch bei Hildegard

---

287 Vgl. Hildegard in einem Brief an die von Askese geschwächte Elisabeth von Schönau: „O Tochter Gottes, die du aus Liebe zu Gott mich armseliges Gebilde ‚Mutter' nennst, lerne Maßhaltung. [...] Wie durch unangebrachten Sturzregen die Frucht der Erde Schaden leidet und wie in ungepflügter Erde nicht gute Frucht, sondern unnütze Kräuter aufsprießen, so wird auch der Mensch, der sich mehr Mühsal auferlegt, als sein Körper aushalten kann – da in ihm das Wirken der heiligen Diskretion geschwächt ist –, durch maßlos auferlegte Mühsal und Enthaltsamkeit seiner Seele keinen Nutzen bringen." von Bingen 1965, S. 199.

288 Vgl. Beyer 1993, S. 106. Elisabeth erscheint in ihrer Geltungssucht und Naivität als lächerliche Figur. Das so vermittelte Bild zitiert das Bild, das über Elisabeth von Schönau von ihren Zeitgenossen überliefert ist. Elisabeth von Schönau wurde belächelt, während Hildegard von Bingen als Seherin anerkannt war. Der Spott der Zeitgenossen läßt sich auf von Schönaus Bruder zurückführen, der ihre Visionen überbewertete. Elisabeth von Schönau wehrte sich mehrmals vergeblich gegen die Publikation ihrer Visionen. Vgl. Ruh 1993, S. 73.

289 Diese Darstellung findet sich bei Meier 1988, S. 76-87, hier S. 85f. Ruh 1993, S. 63 und S. 73 betont, Hildegard sei ein Vorbild von Elisabeth gewesen.

geschrieben werden könne. Indem der Dramentext nur die göttliche Weisung zu einem Besuch zitiert, ihn verkürzt und mit der für Elisabeth von Schönau charakteristischen Lichtsymbolik[290] koppelt (S. 19), wirkt ihr Verhalten im Vergleich zu Hildegard überzogen und lächerlich.[291] Diese Darstellung reproduziert in bezug auf Elisabeth den Vorwurf des Plagiats, den man Elisabeth von Schönau machte, und Elisabeth erscheint hier stellvertretend für alle Hildegard nachfolgenden Generationen von Mystikerinnen.

Hildegard und Elisabeth sind, wie bereits erwähnt, als kontrastierende Figuren angelegt. Dementsprechend unterscheidet sich Elisabeth auch als junge Nonne und gesellschaftlich angepaßte Frau der höheren Gesellschaft von der älteren Nonne Hildegard. Dieser Kontrast findet sich auch in Darstellungen über die beiden historischen Figuren. Während Hildegard von Bingen Ekstasen ablehnte,[292] waren Elisabeth von Schönaus Visionen an ekstatische Zustände gebunden (vgl. Elisabeth: „[...] jeg var jo så omtåket ...“ (S. 75), [Ich war doch so verwirrt ...]). Von wissenschaftlicher Seite werden die Unterschiede in der visionären Erfahrung der beiden Mystikerinnen damit erklärt, daß sie verschiedenen Generationen von Mystikerinnen angehörten. Von Schönaus Visionen gelten als der Beginn der Brautmystik. Die Brautmystik ist geprägt von Visionen, in denen die Mystikerin die Begegnung mit Christus in Bildern von geschlechtlicher Erfüllung und Heirat schildert. Signifikant in diesem Zusammenhang ist die Passage, in der Elisabeth eine Vereinigung mit dem Bräutigam Christus im irdischen Leben schildert, die auf die Darstellung im Hohelied zurückverweist (S. 21). Die Passage referiert intertextuell auf eine Vision Elisabeth von Schönaus. Allerdings weist die Darstellung der Vision im Drama im Vergleich zum Intertext eine markante Differenz auf. Die Darstellung in der vorliegenden Version ist typisch für spätere Generationen von Mystikerinnen, denn hier wird das Erleben einer mystischen Unio geschildert. Elisabeth von Schönau steht jedoch am Anfang der Brautmystik, und zu dieser Zeit wurde die Unio nur als ein Ereignis in der Zukunft imaginiert. Dementsprechend findet die mystische Unio in der Zukunft statt.[293] Die Verschiebung rückt erneut die spezifisch leibliche Qualität der weiblichen Spiritualität in der Frauenmystik des Mittelalters in den Vordergrund. Dieses Verfahren wird auch bei der Bearbeitung und Integration der visionären Schriften Hildegard von Bingens in den Text praktiziert. Wenn Hildegard von Bingens Visionstexte als Intertexte berufen werden, unterliegen sie bei der Eingliederung in den Text einer Bedeutungszuweisung, auf die weiter unten eingegangen wird. Im Textkontext erscheinen sie als Teile der Brautmystik, obwohl Hildegard von Bingens Texte nicht zur

---

290 Zur Lichtsymbolik bei Elisabeth von Schönau Colman O'Dell 1987, S. 85-102, hier S. 89.

291 Die Visionsbücher Elisabeths und ihres Bruders sind theologisch-spirituell unbedeutend und nehmen in der Geschichte der Mystik keinen höheren Rang ein. Dazu Ruh 1993, S. 66.

292 Vgl. Gössman 1995, S. 174-181.

293 Elisabeth von Schönau: „Er selbst lädt euch zu seinen keuschen Umarmungen ein. Er selbst fordert von euch die glorreiche Lilie eurer Jungfräulichkeit, um damit sein verborgenes Brautgemach zu schmücken [...] Wenn ihr Lust und Freude begehrt, eilt zum frohen Brautgemach, das euch bereitet ist, mit dessen Glück und Süße nichts, was das Auge sieht oder das Ohr hört, oder was in einem Menschenherz aufsteigt, verglichen werden kann.“ (S. 14) Zitiert nach Dinzelbacher 1988, S. 60-71, hier S. 68.

Brautmystik gezählt werden. Die Bedeutungsumschrift rückt den Konnex von Begehren und Religiosität in der Frauenmystik erneut in den Vordergrund.

Mystik als Liebesdiskurs

Der Text stellt intertextuell Verbindungslinien zwischen dem Diskurs der Mystik und dem Diskurs der Hysterie her. Hildegard, und diese These leitet die folgenden Überlegungen, kennzeichnet eine als Hysterie lesbare Symptomatik. Die Diagnose einer hysterischen Erkrankung wird jedoch vom Text subvertiert, zugleich legt der Text nahe, ihr Verhalten als depressive Reaktion zu lesen. Um die Verbindung verschiedener Diskursfelder aufzuzeigen, konzentriere ich mich auf die beiden Szenen „Kan man elske for meget?" (8. Aufzug) [Kann man zu sehr lieben?] und den Epilog mit dem Titel „Jerusalemveien" [Jerusalemweg]. Beide Szenen thematisieren ein Begehren gegenüber einem unerreichbaren Anderen und stellen dieses Begehren als Motivation für den Schreibprozeß aus. Während in der ersten Szene der Beginn der literarischen Produktion in Hildegards Adoleszenz verlegt und in Zusammenhang mit einem erotischen Interesse an Volmar gestellt wird, setzt die Schlußszene das Ende ihrer Visionen mit dem Tod Volmars in Verbindung und führt das Begehren, das ihr Schreiben motiviert, auf Gott zurück: sie zerstört ihre Wachstafel und bittet um eine mystische Unio. Scheinbar wird die Doppelcodierung einer körperlichen und spirituellen Vereinigung als Liebe zu Gott aufgelöst. Da diese Situation jedoch erst eintritt, nachdem das menschliche Liebesobjekt nicht mehr zur Verfügung steht, bleibt der doppelte Bezug tatsächlich erhalten. In diesem Moment klagt sie zum ersten Mal die Form von Liebe ein, die sie den Pilgern entgegenbrachte: „Hvis jeg er din Sibylle, elsk med meg den siste gangen hvor jeg er naken." (S. 124) [Wenn ich deine Sybille bin, dann liebe mich das letzte Mal, da ich nackt bin.] Doch in diesem Vergleich bleibt die Doppelcodierung als geistige und körperliche Liebe aufrechterhalten, denn Hildegard von Bingen brachte den Pilgern Liebe im Sinne christlicher Nächstenliebe entgegen, aber auch körperliche Zuwendung, indem sie ihre Körper medizinisch behandelte. Hildegard bittet um eine sexuelle Vereinigung mit Gott. Dieser Wunsch beruft als Intertext von Bingens Vision der Hochzeit Ekklesias, die im Drama mehrfach als das ideelle alter ego Hildegards erscheint, mit Christus am Kreuz. Die Hochzeit auf dem Kalvarienberg, bei der sich Ekklesia mit Christi vereint, wird in der Bibel als „Hochzeit des Lammes" beschrieben (Offb. 19,7-9). Indem Hildegard die Heirat zwischen Richarda und Fou arrangierte, versuchte sie im übertragenen Sinn, eine solche Hochzeit zu ermöglichen. Denn Richarda spielt in dem von ihr inszenierten Drama die Rolle des Lamms. Doch ihr Versuch endete tödlich. In der Schlußsszene strebt sie selbst nach einer Vereinigung mit dem Gottessohn. Die Szene ruft die *Scivias*-Stelle II,6 auf, doch sind die Rollen hier umgekehrt verteilt: In *Scivias* reagiert Ekklesia auf die Passion des Gottessohnes. Demgegenüber ist es im Drama Hildegard, die in ihrer Passion das Erscheinen des Gottessohnes erhofft. Dazu die *Scivias*-Stelle:

> Deshalb siehst du, wie die erwähnte Frauengestalt wie ein heller Glanz unversehens aus dem ewigen Ratschluß hervorgeht, als der Sohn Gottes am Kreuz hängt. In göttlicher Kraft wird sie ihm zugeführt. Denn als dieses unschuldige Lamm zum Heil der Menschen auf den Altar des Kreuzes gehoben worden war, erschien die Kirche im reinen Glanz des Glaubens und der anderen Tugenden plötzlich aus dem geheimen Ratschluß durch ein unermeßliches Mysterium im Himmel und wurde dem Eingeborenen Gottes durch die erhabene Majestät verbunden. [...] Nach dem Willen des himmlischen Vaters wurde sie in seliger Vermählung mit ihm vereint. [294]

Im Gegensatz zu von Bingens optimistischer Schilderung der Passion Christi, deren Ursache in ihrem christlichen Glauben liegt, der das Leiden als Entwicklungsstufe zur Erlösung betrachtet, macht die Form, in der der Intertext im Drama berufen wird, vor allem Hildegards lebenslanges Leiden deutlich und löst darin die Vision eines leidensvoll-apokalyptischen Lebens ein. Der Vergleich zwischen dem Leben Hildegards und der Passion Christi wird in einer besonders eindringlichen szenischen Metapher weitergeführt und veranschaulicht: Als Hildegard ihr Kleid auszieht, kommt ein Körper zum Vorschein, der von Wunden übersät ist und darin an den Körper Christi am Kreuz erinnert. Ich komme auf dieses Bild zurück.

Bereits in „Kan man elske for meget?“ (8. Aufzug) [Kann man zu sehr lieben?] wird der Mystikdiskurs, für den Hildegard als pars pro toto steht, als Liebesdiskurs interpretiert. Im Mittelalter fungierten Akte der Kasteiung als Buße für eine Sünde oder zur Unterdrückung von sexuellem Begehren. Hildegards Selbstkasteiung in Zusammenhang mit der Beziehung zu Volmar ist folglich als Hinweis auf eine unterdrückte Liebesbeziehung lesbar. Die Szene „Kan man elske for meget?“ führt das für Hildegard zentrale Problem in ihrer Beziehung zu Volmar und auch zu Richarda bereits in ihrem Titel an: die Eigenschaft, zu sehr zu lieben und nicht loslassen zu können.[295] Hier wird das Engagement der historischen Figur Volmar für Hildegards Publizität und die ebenfalls überlieferte enge persönliche Beziehung zwischen ihnen als heimliche, niemals ausgelebte Liebe dargestellt. Hildegard erscheint als begehrende Frau.

Die Szene greift die erotischen Untertöne zahlreicher Texte von Bingens auf und liest deren Doppelcodierung, Darstellung einer mystischen Begegnung mit Gott und Ausdruck verdrängten erotischen Begehrens zugleich, als Interpretationen desselben Geschehens aus verschiedenen, von Hildegard und Volmar repräsentierten sozialen Perspektiven. Motivisch referiert die Szene auf eine Stelle aus den Visionen Elisabeth von Schönaus, in der verdrängte Sexualität in Gestalt eines wollüstigen Priesters verkörpert wird. Elisabeth von Schönaus Vision ist eine

---

294 von Bingen 1990, S. 219f. (*Scivias* II,6,1).

295 Nach Riedel 1994, S. 35 sind Richardis und Volmar die zentralen Bezugspersonen, die „Weggefährten“ in Hildegards Leben. Setzt man in folgendem Zitat Volmar an die Stelle des Adligen (im Drama wird seine Funktion auf zwei Personen aufgeteilt), wird deutlich, daß Riedels Einschätzung mit der Rolle der Figuren im Drama übereinstimmt: „Diese beiden lebensgeschichtlichen Ereignisse, dasjenige um Richardis und das eben berichtete um jenen Adligen, dem ein Begräbnis in geweihter Erde zustand, scheinen mir Hildegards Charakter zu umreißen.“ (ebd. S. 54) Dieselbe These vertritt sie in Thiele 1988, S. 35-59, hier S. 49. Riedel interpretiert Volmar als Animus-Gestalt Hildegards (ebd. S. 36).

Angstvision, die auf verdrängte Sexualität schließen läßt, während Hildegard ihre Beschreibung der Szene mit angenehmen Gefühlen verbindet.[296] Hildegard erinnert sich an eine Begegnung mit Volmar in ihrer Jugendzeit, die den Ausgangspunkt der Niederschrift ihrer Visionen bildet. Der Beginn ihres Schreibens ist in ihrer Erinnerung eng verbunden mit einer erotischen Verführung seitens Volmars. Volmar bestreitet diesen Teil ihrer Erinnerung und führt ihn auf Hildegards Phantasie zurück. Seine Leugnung eines Liebesakts und die Interpretation der Begegnung als Beginn einer lediglich geistigen Zusammenarbeit entspricht der tradierten und kirchlich autorisierten Darstellung der Beziehung. So wirkt Hildegards Erinnerung wie die Vision einer Mystikerin, in der sich die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verwischen.

Hildegards Erinnerung und ihre Beschreibung der Szene als Liebesakt und Beginn einer lebenslangen unausgesprochenen Liebesbeziehung wirkt aufgrund ihrer Detailgenauigkeit und der damit verbundenen Emotionen im Vergleich mit Volmars Darstellung, deren theologischer Duktus hölzern, emotional distanziert und angesichts der Konfrontation mit Hildegards erinnernder Phantasie hilflos klingt, glaubwürdiger. Ihre visionäre Erinnerung mutet um so wahrscheinlicher an, als Volmar sich mit einem Kuß verabschiedet. Erneut wird hier die Doppelcodierung eines religiösen Textes, in diesem Fall die religiöse Geste des Friedenskusses, aufgegriffen und als Liebesgeste gedeutet. Intertextueller Bezug der Szene ist eine Stelle aus *Liber vitae meritorum*, in der Sapientia, die Braut Gottes, „die geliebteste Freundin" genannt und „voller Liebe umarmt" wird. Im gleichen Text gibt die als alter ego der Sapientia erscheinende Caritas „dem König, dem höchsten [...] den Friedenskuß" und führt auf diese Weise den liturgischen Akt auf seinen himmlischen Archetypus zurück.[297] Die Verschiebung des Zitatkontextes von einer Allegorie in einem religiösen Text zu einem zwischenmenschlichen Gespräch greift die erotischen Konnotationen des Intertextes auf und stellt sie als Hinweis auf eine latente Liebesbeziehung aus.

Die Produktion mystischer Texte wird im gleichen Akt auf die Sublimation erotischer Gefühle zurückgeführt. Volmar tritt als männliche Muse Hildegards auf, deren erotische Ausstrahlung als Inspirationsquelle für Hildegards Schreiben dient. Zur Strafe für ihr Begehren kasteit er sie und reicht ihr dann die Wachstafel. Der künstlerische Prozeß erscheint als Sublimation ihres Begehrens.

Hildegard vergleicht den Liebesakt mit der Situation bei der Verkündigung Marias (S. 51) und konterkariert so das überkommene theologische Dogma der Jungfrauengeburt. Der Vergleich zwischen ihrer Erfahrung bei der Begegnung mit Volmar und Maria Verkündigung, der in seiner Gleichsetzung eigener Erfahrung mit biblischen Erzählungen zunächst naiv wirkt, zeugt von intellektueller Distanz gegenüber den Lehrmeinungen ihrer Umgebung. Der ironische Unterton kritisiert implizit die kirchliche Praxis.

---

296 Vgl. Roth 1884, S. 176, zitiert nach Beyer 1993, S. 104. Diese Verschiebung verbindet Mystikerin und Hysterikerin.

297 von Bingen 1969, hier S. 228 (*Lieder*). Zitiert nach Newman 1995, S. 70. Der Kuß zählt nach Feldmann 1991, S. 172, zur zeitgenössischen Mönchstheologie.

Hildegards Leiden unter den misogynen gesellschaftlichen Verhältnissen, die von der Kirche mitverantwortet waren, materialisiert sich nicht zufällig in der Kasteiung, mit der sie auf die emotionale Zurückweisung und Demütigung von Volmar reagiert (S. 54). Die Kasteiung erscheint als sadomasochistische Aktion: Als Strafe für ihr Begehren fordert sie ihn auf, ihr mit einem Messer Wunden zuzufügen. Die phallische Konnotation des Messers wird noch verstärkt, indem sie das Messer am Gürtel trägt. Schien das Requisit zunächst auf die für Hildegard als heilkundige Frau alltägliche Arbeit des Kräutersammelns zu verweisen, wird es im Drama doch ausschließlich zur Kasteiung eingesetzt und verweist, aufgrund seiner Allgegenwart als alltägliches Requisit, auf ein ebenso ständig präsentes, unterdrücktes Begehren.

Die Anspielung auf die Kalvarienberg-Szene im Schlußbild und nach dem Tod Volmars wird hier vorweggenommen. Volmar setzt Hildegard eine Flammenkrone auf, die als Synonym der Dornenkrone Christi lesbar ist, und so wird die Büßergeste der Kasteiung zum Nachleiden der Passion Christi transformiert. Im Rahmen des über die Analogie von Dornenkrone und Flammenkrone hergestellten Vergleichs zwischen der aktuellen Situation und der Passion Christi übernimmt er, wenn er Hildegard quält, die Rolle der Jesus demütigenden Soldaten, die das herrschende Gesetz ausführen und dessen Härte noch perfektionieren. Und noch ein weiterer Intertext wird von dieser Stelle berufen. Es ist der Epilog aus *Ordo virtutum*, in dem Christus dem himmlischen Vater die Wunden zeigt, die er aus Liebe erlitten hat und seinen Leib mit den Worten präsentiert:[298]

> Vater, weil ich Dein Sohn bin: Schaue her mit der Liebe, mit der Du Mich in die Welt gesandt hast, und betrachte Meine Wunden, durch die ich nach Deiner Anordnung die Menschen erlöst habe.[299]

In Hildegard von Bingens sinnlich-optisch orientierter Theologie haben die Wunden des Gottessohns eine wichtige Funktion als anschaulicher Beweis für das Opfer, das er für seine Liebe brachte.[300] Darüber hinaus verbinden sich in der Darstellung, mit Bezug auf die somatische Qualität der religiösen Erfahrungen der Mystikerinnen, verschiedene Interpretationen des Phänomens der Kasteiung. Die Erklärungsmöglichkeiten erstrecken sich von der Ablehnung des Leiblichen, über das Nachleiden der Passion, um das wahrhaft Fleischliche im Menschsein Christi zu erleben, wo es mit dem Göttlichen zusammentraf, bis zur Sublimation erotischen Begehrens.[301] Ekstatische Selbstverletzungen, wie die hier beschriebene, sind von Hildegard von Bingen nicht überliefert. Bei späteren Mystikerinnen trifft man dieses Phänomen jedoch häufig.[302] Die Passage wird

---

298 Vgl. Feldmann 1991, S. 197.

299 Feldmann 1991, S. 171.

300 Im christlichen Gedankenkosmos von Bingens waschen die Wunden Christi die von Adam und Eva überkommene Schuld ab und heilen alle Angst und Schwäche. Dazu Feldmann 1991, S. 171, sowie Newmann 1995, S. 235.

301 Vgl. Walker-Bynum 1996, S. 128.

302 Beispielsweise imitierte Elisabeth von Herkenrode die Passion in der Weise, daß sie „gleichzeitig die Person unseres leidenden Heilands wie jene des Verfolgers und des ihn marternden Schergen

von Hildegards offen ausgesprochenem Begehren nach Erfüllung in der sexuellen Vereinigung mit Volmar abgeschlossen. Wenn sie den Liebesakt mit einer Situation wahrer Selbsterkenntnis vergleicht, legt der Text nahe, daß ihre Kasteiung der Sublimation erotischen Begehrens dient. Hildegard fordert ihr Gegenüber auf:

> Jeg er her! / Se meg! / Jeg vil at du skal flerre meg opp, / brenne meg med din lysdolk. / Jeg står midt i min labyrint. / Kom! // Han sa til meg: Å så vakre dine øyne er! (S. 55).
>
> [Ich bin hier! Sieh mich an! Ich will, daß du mich aufreißt, mich mit deinem Lichtdolch brennst. Ich stehe inmitten meines Labyrinths. Komm! Er sagte zu mir: Oh wie schön sind deine Augen!]

Diese Erfahrung, und somit auch die Erkenntnis ihrer selbst, d.h. die Bestätigung ihrer Identität, bleibt ihr jedoch vorenthalten. Da die Bezugsperson, bei der sie Bestätigung sucht, ihr die spiegelbildliche Erfahrung verweigert, bleibt sie im Labyrinth ihrer Ich-Suche gefangen. Während die Selbstspiegelung im Blick des Mannes bei Elisabeth noch ein Bild zurückwarf, das ihr eine fremde Identität aufprägte, wird Hildegard der spiegelnde Blick grundsätzlich verweigert, da ihr Gegenüber nicht antwortet. Die Situation droht sie in eine Psychose abgleiten zu lassen. So schwankt ihr Selbstbild auch zwischen dem einer Wölfin und einer Frau (S. 77, 107, 122). Die fehlende und verweigerte Identität, die Hildegard hier stellvertretend für die Frauenmystik insgesamt repräsentiert, greift eine wichtige Übereinstimmung von Mystikerin und Hysterikerin auf und führt sie vor.

Die ekstatischen Erlebnisse der Mystikerin und die Phantasien der Hysterikerin sind von einer Sinnlichkeit erfüllt, die sich in intensiven Körperempfindungen manifestiert. Doch die Metaphern, mit denen Hildegard ihrem Begehren Ausdruck verleiht, sind Bilder zerstörerischer Gewalt. Diese Metaphorik vermittelt zum einen die körperliche Intensität des Empfindens. Zum anderen klingt in der ambivalenten Verbindung von Schmerz und Lust die psychische Reaktion auf eine dauerhaft unterdrückte Sexualität und ihre Sanktionierung mit Strafe an, die ein Erleben von Sexualität ohne Schmerz unmöglich gemacht hat. Die Metaphorik entspricht zudem der paradoxen Verbindung von Erotik und Entkörperlichung, die sowohl für die Mystik als auch für die Hysterie typisch sind. Erotische Gefühle sind für Hildegard an die Vorstellung von Aufschneiden und Erdolchen, das heißt an die Zerstörung ihres Körpers gebunden. Der Preis selbst der Vereinigung mit Gott ist Selbstvernichtung. Die Textpassagen Hildegards, die typische Themen der Frauenmystik aufgreifen, verleihen dem Verdrängten der weiblichen Sexualität Ausdruck, dessen vollständige Verdrängung beide, Mystikerin und Hysterikerin, verweigern. Dieser Vergleich wird bestätigt, wenn in der Schlußszene Hildegards von Wunden

---

verkörperte – des Herrn, wie er sich selbst demütigt, des Verfolgers, wie er ihn stößt, zerrt, schlägt oder bedroht." Dazu Thurston 1956, S. 62ff., zitiert nach Beyer 1993, 200. Die Doppelcodierung der Rolle als Sich-selbst-Demütigende und Gedemütigte wird in der aktuellen Textstelle als Intertext aufgerufen. Indem hier die Ekstase einer anderen Mystikerin zitiert wird, erscheint Hildegard als Stellvertreterfigur für die Frauenmystik insgesamt.

übersäter Körper sichtbar wird. Die Wunden versinnbildlichen die Anwesenheit des weiblichen Genitals überall zugleich.[303] Mit ihren Wunden, die in der mittelalterlichen Exegese eine stereotype Metapher für Sünden sind,[304] und indem sie in der Selbstkasteiung eine mystische Unio erlebt, gleicht sie der Hysterikerin, die gerade in der Sexualverdrängung zur präödipalen polymorph-perversen Phase der Sexualität zurückkehrt, in der der Körper eine einzige erogene Zone ist. Darüber hinaus verweisen die Wunden auch auf das Melancholiethema. In diesem Kontext symbolisieren sie die Narbe, die dem Kind zugefügt wird, wenn es die Entfremdung von der Mutter als Liebesobjekt realisiert.[305]

Der Text vermittelt den Eindruck, Hildegards Texte seien Ausdruck unstillbaren Begehrens. Die in Mystikerinnen-Visionen häufig beschriebene Unio mit Christus wird hier verschoben zum erotischen Wunsch gegenüber einem begehrten, aber unerreichbaren realen Mann. Wenn Hildegard hier unter dem Deckmantel der mystischen Unio die Vereinigung mit einem menschlichen Geliebten vollzieht, und zwischenmenschliche Liebe sich im mystischen Leben von kirchlicher Bevormundung befreit, zitiert der Text die von einer anderen Mystikerin, Christina von Stommeln, überlieferte Episode über ihre Liebe zu dem schwedischen Mönch Petrus von Dacien. Auch die Wundmale referieren auf die ekstatischen Selbstverletzungen Christinas.[306] Die erotisch konnotierten Passagen der Frauenmystik werden als sublimiertes sexuelles Begehren interpretiert.[307]

Der Stellenwert der Liebe zu Volmar greift Hildegard von Bingens Einschätzung der Beziehung zu Volmar auf, wie er in einem Nachtrag zu ihrem letzten Visionswerk überliefert ist. Sie beschreibt ihre Reaktion auf den Tod Volmars:

> Da durchbohrte Traurigkeit mir Seele und Leib, weil ich, durch das Geschick des Todes dieses Mannes beraubt, eine Waise in dieser Welt war. [...] Daher rief ich nach seinem Hinscheiden unter Tränen zu Gott: O mein Gott, Du hast mit Deinem Diener, den Du mir

---

303 Vgl. Schlesier 1990, S. 48.

304 Vgl. Newman 1995, S. 235.

305 Zur narzißtischen Narbe: Schlesier 1990, S. 90.

306 Christina von Stommeln (geb. 1242) besetzte die Stelle des geistlichen Liebhabers Christus mit einem lebendigen Liebhaber, Petrus von Schweden (Dacien). Als Petrus 1270 nach Schweden aufbricht, kommt es wie im Drama auf einem Spaziergang zu einer erotischen Begegnung mit Christina, von der Petrus rückblickend schreibt, sie sei von Traurigkeit angesichts der bevorstehenden Trennung erfüllt gewesen. Als Petrus und Christina sich nach mehreren Jahren wieder sprechen, beschreibt Christina die Trennungsszene als eine Verlobung mit ihrem irdischen Geliebten. Petrus erwachsen daraus Probleme, die denen Volmars vergleichbar sind: Er ist bemüht, die Liebe zu Christina in einem christlichen Konzept der Gottesliebe unterzubringen. Beyers Beschreibung bildet einen Intertext zu dieser Szene: „Während Christina nach dem ‚Grund unserer Liebe' fragt, antwortet Petrus nicht als Liebhaber, sondern als Theologe: ‚Gott ist – das ist mein Glaube – der Urheber und Vollender unserer Liebe und Freundschaft.' Christina dagegen konstatiert ungeschützt und viel unmittelbarer: ‚Dein Verhältnis zu mir ist nicht wie das zu anderen Menschen', und Petrus wieder theologisch: ‚Niemals ging es mir darum, daß du mich um meinetwillen liebtest, sondern immer nur darum, daß du in deiner Liebe ganz auf Christus bezogen warst.' " Vgl. dazu Beyer 1993, S. 196 und S. 204f., hier S. 205.

307 Hildegard von Bingen ist eine der wenigen Mystikerinnen, auf die der Begriff der Sublimation, die die Übertragung eines Gefühls in ein anderes Medium bezeichnet, tatsächlich anwendbar ist. Zur Kritik am Begriff Sublimation: Walker-Bynum 1996, S. 121.

als Helfer bei diesen Gesichten gabst, getan, wie es Dir gefiel. Jetzt hilf mir, wie es Dir ziemt![308]

Hildegard von Bingen hat Volmar, der von 1141 bis 1173 ihr Sekretär war, um viele Jahre überlebt und nach seinem Tod noch viel geschrieben. Dennoch scheint sein Tod sie in eine psychische Krise gestürzt zu haben. Im Drama ist sein Tod dagegen der letzte Auslöser für ihren Todeswunsch, und er führt dazu, daß sie ihre schriftstellerische Arbeit beendet. Die Intensität ihrer Reaktion läßt Rückschlüsse auf ihre Gefühle für Volmar zu. Diese heftige, depressive Reaktion und Suizidalität auf seinen Verlust bestätigt nochmals die Vermutung einer latenten Liebesbeziehung zu Volmar. In diesem Zusammenhang läßt die Intensität ihrer Reaktion auf die Wiederholung einer Verlusterfahrung schließen; ich komme auf dieses Phänomen zurück.

Die Szene 8 wird von einem Monolog Hildegards abgeschlossen. Der situative Kontext des Monologs hält zwei mögliche Lektüren offen und betont hiermit die Doppelcodierung des Textes, die in der Schlußszene wiederaufgenommen wird. Hildegard spricht ihr erotisches Begehren erst aus, nachdem Volmar sie alleingelassen hat. So bleibt offen, ob ihr Begehren sich auf Volmar bezieht oder ob sie eine Unio mystica mit Gott erlebt. In beiden Fällen handelt es sich um ein unerreichbares Gegenüber. Gleichzeitig bezeichnet der veränderte, lyrische Sprachgestus der Passage ein Zitat aus der Mystik, so daß der doppelte Bezug der Szene umfassendere Gültigkeit für die Frauenmystik insgesamt beansprucht.

Hildegard von Bingens Denken ist stark von einer antidualistischen Verbindung von Materie und Geist geprägt. Der Dramentext knüpft in der Szene, in der Vision und Begehren ineinander übergehen, intertextuell an diesen Aspekt an. Hildegard reicht Volmar das Messer, damit er ihr Wunden zufüge, und unmittelbar im Anschluß daran begehrt sie, von einem „lysdolk" [Lichtdolch] gebrannt zu werden. Bei von Bingen illustriert die Lichtmetapher die visionäre Situation. Die Metapher geht zurück auf prophetische Beschreibungen von visionärer Erfahrung im Alten Testament.[310] Im Unterschied zu alttestamentarischen Darstellungen verbindet Hildegard von Bingen die visionäre Situation mit einem Körper und Seele durchströmenden Glücksgefühl. Eine Darstellung dieser visionären Situation in *Scivias* zeigt Hildegard mit einer Flammenkrone. Im Dramentext wird die Lichtmetapher aufgegriffen und im Motiv des Lichtdolches und der Flammenkrone umgesetzt. Volmar setzt Hildegard die Flammenkrone auf. Im Kontext des phallisch konnotierten Lichtdolches gewinnt auch die Flammenkrone eine erotische Konnotation, und beide Motive deuten als Lichtmetaphern auf eine orgiastische Erfahrung der Visionen seitens der Mystikerin. Die bei von Bingen beschriebene

---

308 Hildegard von Bingen in einem Nachtrag zu *De operatione Dei*. Zitiert nach von Bingen 1965, S. 165. Das Zitat findet sich auch bei Riedel 1994, S. 36.

309 Dieser Antidualismus findet sich auch in einem der wichtigsten philosophischen Entwürfe des 13. Jahrhunderts: Thomas von Aquin definiert das menschliche Wesen als Leib *und* Seele. Walker- Bynum 1996, S. 131; vgl oben Anm. 277.

310 Moses schaut Gott in einem brennenden Dornbusch, und Ezechiel berichtet von der Erscheinung eines brennenden Feuers.

Szene wird zum Hinweis auf eine erotische Erfahrung transformiert. Dabei fällt eine beiden Lichtmetaphern eigene Verbindung von Lust und zerstörerischer Gewalt im Motiv des tötenden Dolches und der verbrennenden Flammen auf. Außerdem fließt ein weiterer Intertext in diese Szene ein, der ihre Bedeutung nochmals verschiebt. Die Flammenkrone, die Volmar Hildegard aufsetzt, verweist nicht nur auf die *Scivias*-Illustration, sondern beruft über das Bild des dornengekrönten Gottessohns jenes Bild, das seit der Antike Inbegriff gefährlicher Weiblichkeit ist und in Zusammenhang mit Elisabeth bereits behandelt wurde: den Kopf der Medusa. Dergestalt wird Hildegards Demütigung als Reaktion auf eine als bedrohlich empfundene Weiblichkeit lesbar.[311]

Darüber hinaus macht das Bild der von Volmar zurückgelassenen Frau Gemeinsamkeiten zwischen Mystikerin und Hysterikerin sichtbar. Beide sind in einer imaginären Welt allein mit ihrem vergöttlichten Anderen, während der Zugang zu einem realen Anderen fehlt. Hildegard reagiert auf diese zerstörerisch ambivalente Situation, indem sie sich in der Selbstkasteiung bis zur Selbstzerstörung vom eigenen Körper zu befreien sucht. Dieser selbstzerstörerische Impetus zeugt auch von der Gewalt, die ihr angetan wurde. Die Symptomatik des Sich-selbst-Wunden-Zufügens ist als Krankheitsbild der Schizophrenie bekannt. Sie stellt eine pathologische Verhaltensweise dar, die als Reaktion auf eine traumatische Erfahrung entsteht. Das Opfer identifiziert sich mit dem Aggressor und fühlt sich schuldig am traumatischen Ereignis. Deshalb entwickelt es einerseits Lust daran, sich selbst zu quälen, andererseits kommt es infolge des Traumas zu Depersonalisationsgefühlen, und schmerzhafte Empfindungen sind die einzige Möglichkeit, um sich selbst zu spüren und sich so zu beweisen, daß es noch lebt. Hildegards Lebenssituation hat, so die Deutung, die sich aus dieser Symptomatik ableiten läßt, zu einer schweren psychischen Krankheit geführt, die in Selbstzerstörung mündet.

Hildegard und die Figur der Ekklesia

Dem Drama ist ein Motto Camille Paglias vorangestellt. Es lautet im Kontext zitiert:

> Sie [die Frau, d. Verf.] stand Modell für die Gestalten der großen Mutter, die weltweit die Geburt der Religionen vorantrieben. Aber die Mutterkulte brachten den Frauen keine gesellschaftlichen Freiheiten. Kultobjekte sind vielmehr [...] Gefangene ihrer eigenen symbolischen Erhöhung. Jedes Totem lebt im Tabu.[312]

Die Dramenhandlung löst das Motto insofern ein, als Hildegard aufgrund ihres hohen sozialen Status kein Freiraum bleibt, um ihre persönlichen Wünsche zu verwirklichen, und sie zur Gefangenen der gesellschaftlichen Ordnung wird. Auch der Mutterstatus ist, in Form ihrer sozialen Rollen als Leiterin des Klosters

---

311 Hildegard schreibt Volmar in ihrem Singspiel die Rolle als Patriarch zu und verweist so ironisch auf seine Funktion als Repräsentant des Patriarchats.

312 Paglia 1995, S. 21.

und, im persönlichen Umfeld, als geistige Mutter von Richarda, eingelöst. Sie wird dem Bild auch gerecht, wenn man die Große Mutter im Sinne der jungianischen Definition liest. Denn die Große Mutter entspricht in der dichotomischen Konzeptualisierung von Frau als Heilige und Hure dem Mythos des Weiblichen schlechthin. Dieses Bild der Großen Mutter prägt die Rolle der Ekklesia im Drama. Es ist die fiktive Rolle, die Hildegard sowohl in dem von ihr inszenierten Singspiel als auch in der Dramenwirklichkeit ihres Lebens sich selbst zuschreibt und die ihr als Klostermutter von ihren Mitmenschen zugeschrieben wird. Da sie das Ekklesia-Kostüm auch nach der Theaterprobe nicht ablegt, wird die dramatische Rolle der Ekklesia lesbar als metonymische Darstellung ihres Selbstbildes. Hildegard identifiziert sich mit ihr.

Man findet dieses in die Dichotomie von Heiliger und Hure gespaltene Weiblichkeitsbild in Hildegard von Bingens Texten. Es wird aber auch in der Sekundärlitertur im Hinblick auf ihre Person herangezogen. So überschreibt Ingrid Riedel das einleitende Kapitel zu ihrem Buch über Hildegard von Bingen mit dem Titel: „Fast eine Heilige, fast eine Hexe."[313] Das Buch fungiert als Intertext für die Darstellung der Hildegard im Drama. Auch Hildegards Identifikation mit Ekklesia geht auf Hildegard von Bingen zurück. Wie Newman zeigt, bildet die Figur der Ekklesia bei ihr ein Rollenmodell für lebendige Frauen, das typologisch die Weiblichkeitsentwürfe von Eva und Maria wiederholt.[314] Maria verkörpert hier den mütterlichen und jungfräulichen Aspekt Ekklesias, während Eva für die Sünderin steht.[315] Der Dramentext greift eine Haltung von Bingens auf, derzufolge symbolische Repräsentationen wie Ekklesia für sie der Angelpunkt der realen Welt waren.[316] Von Bingens visionäre Gestalten haben nicht nur allegorische Funktion, sondern erscheinen bodenständiger und wirklicher als historische Individuen.[317]

In Hildegard von Bingens Imagination treten Eva und Maria nicht als Individuen auf, sondern als Typen der einzigen Feminea forma, eben der Großen Mutter.[318] Dazu Newman:

---

313 Riedel 1994, S. 11.

314 Vgl. Newmann 1995, S. 282.

315 Der biblischen Erzählung nach wurde Ekklesia aus Christus geboren, als seine Seite am Kreuz durchbohrt wurde, damit sie seine Braut werden konnte.

316 Vgl. Newman 1995, S. 283.

317 In der visionären Imagination der Mystikerinnen liegt ein theatralisches Potential. Vor den inneren Augen der Mystikerin spielt sich in der Vision eine theatrale Szene ab. Die Mystikerin ist Autorin einer Theaterszene, die sich in ihrer Phantasie abspielt, und sie spielt ihre Schau. Den theatralen Aspekt des Klosterlebens im Sinne einer Inszenierung thematisiert Volmar. Sein Hinweis stellt die religiöse Begründung eines Gottesdienstes fundamental in Frage: „Er ikke klosterets liv det beste teater for Herren? / Er ikke gudstjenesten det beste skuespill?" (S. 48) [Ist nicht das Klosterleben selbst das beste Theater für den Herrn? Ist nicht der Gottesdienst das beste Schauspiel?] Volmar spielt eine für die Funktion der Mystikerinnen-Sekretäre charakteristische Rolle als Vertreter der Gesellschaft, die die Inszenierung der Mystikerin erst hervorruft. In dieser Rolle versucht er, als Hildegard zusammenbricht und den Ausbruch aus ihrer Rolle wagt, sie in ihre Rolle als Äbtissin und Mystikerin zurückzuzwingen. Die Bühnenanweisung gibt an: „Volmar kommer med flammekronen og abbedissestaven, „setter henne sammen igjen", men hun lar dem falle" (S. 118) [Volmar kommt mit der Flammenkrone und dem Äbtissinnenstab, „setzt sie wieder zusammen", aber sie läßt sie fallen].

318 Vgl. Newman 1995, S. 284.

> Für Hildegard konnte jede Frau das sein, was Ekklesia ist, nämlich ein Haus der Weisheit, und dies entweder durch ihre Mutterschaft [...] oder durch ihre Jungfräulichkeit [...]. Denn für die Frau gibt es keinen Höhenflug auf Adlerschwingen, sondern ihr steht nur die zurückhaltende weibliche Bescheidenheit an. So wird trotz, wenn nicht gar wegen, ihres erhabenen spirituellen Ranges die soziale Minderwertigkeit der Frau erneut bestärkt. Letztlich verwechselt Hildegard eigentlich die biblische Tugend der „Gottesfurcht" mit der geschlechtsspezifischen Scheu, die sie in den frühen Tagen ihrer Sendung sich selbst zum Vorwurf gemacht hatte.[319]

Die Dichotomie der Ekklesia-Rolle prägt das Leben Hildegards. Der Versuch, dieses Rollenschema im Leben umzusetzen, ist jedoch zum Scheitern verurteilt, weil es als imaginäres Modell Ambivalenzen enthält, die die Nonnenrolle sprengen würden. Hildegard reagiert auf diese Situation mit Selbstzweifeln und Schuldgefühlen.

Nachdem Hildegard Richarda zur Ehe gezwungen hat, um an ihr stellvertretend ihre eigenen Wünsche zu erfüllen, folgt die Szene „Hvem er min gjest?" [Wer ist mein Gast?] Hildegard wird von Selbstzweifeln geplagt. Am Ende der Szene gehen ihre Selbstvorwürfe so weit, daß sie sich als Wölfin wahrnimmt und sich menschliche Gefühle abspricht. In Gedanken wünscht sie sich, eine Figuration von Maria zu sein, eine schützende Mutter, aber auch Braut Christi. Dann entdeckt sie unter ihrem Ekklesia-Kleid ihren blutigen Unterleib und sieht sich in der Rolle der vom Antichrist vergewaltigten, in der Genealogie Evas stehenden Ekklesia aus der *Scivias*-Vision III,11 vom Ende der Zeiten, die im ersten Aufzug zitiert wird. Denn wie bei von Bingen ist der Antichrist in Hildegards Vorstellung ein Apostel der Sexualität und als solcher die größte Bedrohung der jungfräulichen Kirche: „Og fra dette hodet og ned til hennes knær, er hun hvit og rød, som slått med mange slag." (S. 15) [Und von diesem Kopf und bis hinab zu ihren Knien ist sie weiß und rot, wie mit vielen Schlägen geschlagen.] Hildegard reagiert auf dieses Selbstbild mit Entsetzen und fundamentaler Selbstablehnung. Sie scheitert schließlich an der konflikthaften Vermengung mehrerer Phantasien von Weiblichkeit, die sich gegenseitig ausschließen. Die mystischen Texte machen sie zur Gefangenen ihrer eigenen, im Bild der Ekklesia kulturell tradierten, symbolischen Ordnung.[320]

3.7.3. Melancholiker

Fou: Melancholie und Theater

Als einzigem Charakter des Dramas liegt der Figur Fou keine historische Figur aus dem persönlichen Umfeld Hildegard von Bingens als Intertext zugrunde.

---

319 Newman 1995, S. 233f.

320 Eine ambivalente Beziehung Hildegards zu ihrer eigenen Sexualität zeigt ihre Haltung gegenüber Fou, die zwischen Begehren und Ablehnung schwankt: Hildegard: „[...] Vi har ventet på deg med lengsel." (S. 81) [Wir haben mit Sehnsucht auf dich gewartet.] Als Richarda sich in der Theaterprobe in der Rolle der Anima nicht für das Himmelreich, sondern für den Diabolus in Gestalt Fous zu entscheiden droht, ruft sie: „Stans! Det er ikke slik det skal være, hold opp!" (S. 98) [Aufhören! Das ist nicht so, wie es sein soll, hört auf!]

Statt dessen fließen in der Gestaltung der Figur einzelne, voneinander unabhängige Episoden aus von Bingens Leben zusammen. Fou kommt zusätzlich eine Sonderstellung zu, da er eine enge Verbindung zu einem Thema aufweist, das innerhalb meiner Lektüre für das Drama von zentraler Bedeutung ist, und mehr noch, eine Poetologie der Løveidschen Dramatik überhaupt vorführt: die Bearbeitung einer melancholischen Disposition mit karnevalesken Darstellungsformen. Dieses poetologische Konzept wird im Dramentext anhand eines Hinweises auf Roswitha von Gandersheim formuliert, deren Texte ein Vorbild für die Konzeption von *Ordo virtutum* seien. Hildegard erklärt Fou, daß ihr Theaterstück *etter Rhoswitas mønster* [nach Roswithas Muster] sei (S. 83). Roswitha, eigentlich Hrotsvith von Gandersheim (geb. 935), war die erste deutsche Dramatikerin. Charakteristisch für ihre Dramen sind eine Verbindung von traurigen und burlesken Elementen und der Tod des Helden oder der Heldin am Dramenschluß.[321]

Nimmt Fou im Rahmen der Rheintöchter-Thematik zunächst scheinbar eine Nebenrolle ein, zeigt die genauere Analyse, daß er tatsächlich, neben Hildegard, den wichtigsten Part im Drama spielt. Doch ehe darauf eingegangen werden kann, soll nach den verschiedenen intertextuellen Verweisen gefragt werden, die in der Figur Fou zusammenfließen.

Der Dramentitel *Rheintöchter* scheint Fou zunächst nicht vorzusehen. Seine Anwesenheit im Drama wird aber über zahlreiche intertextuelle Verweise zu Richard Wagners Oper *Das Rheingold*, von der oben bereits die Rede war, legitimiert. So vermutet Richarda, als sie Fou am Ufer liegen sieht, er sei müde vom Spiel mit den Rheintöchtern (S. 70), und vergleicht ihn dabei latent mit dem Zwerg Alberich, der am Anfang von *Das Rheingold* versucht, die Rheintöchter zu fangen, die sich ihm entziehen. Der Vergleich läßt vermuten, daß Fou ebenso versuchen wird, sich den Rheintöchtern bzw. den Nonnen im Drama zu nähern. Über *Das Rheingold* hinaus funktionalisieren die in Fou gebündelten intertextuellen Verweise Teile aus dem Gesamtwerk Wagners und seine Bearbeitung von Texten, die in der Zeit von Bingens entstanden sind.

Die frühere Dame Fous trug den Namen Esclarmonde und war, so Fou, Wächterin des heiligen Grals (S. 31). In dieser Rolle verweist Esclarmonde auf den *Parzival* Wolfram von Eschenbachs bzw. dessen Adaption in Wagners *Parsifal*. Dagegen bildet die Liebesbeziehung zwischen Fou und Richarda eine vielschichtige Verbindung aus Zitat und Bearbeitung von Wagners *Tristan und Isolde*. Als Troubadour hat Fou einen beruflichen Bezug zu diesem Stoff, denn die Oper greift zurück auf die Legende von Tristan und Isolde, die im 11. Jahrhundert das Interesse der Dichter weckte und in der Fassung des Gottfried von Straßburg aus dem Jahr 1210 von Wagner rezipiert wurde.[322] Zwar steht das Zitat unter

---

321 Dronke 1984, S. 55-83. Dronke weist darauf hin, daß die Dramen Hrotsviths im 11. und 12. Jahrhundert häufig kopiert wurden. Theoretisch ist also denkbar, daß Hildegard von Bingen ihre Texte kannte. Die Dramen der Äbtissin Hrotsvith lehnen sich deutlich an Terenz an. Zu Hrotsvith als Dramatikerin siehe auch Kraft 1996, 8-16.

322 Zu Tristan und Isolde: Pahlen 1988.

ironischem Vorzeichen, da im Drama mit *Isolde* nicht Richarda, sondern Fous treues Pferd gemeint ist (S. 61), doch der Handlungsverlauf und dessen Kulmination in der Szene „Bryllupsnatt" [Hochzeitsnacht] erinnern an Wagners Interpretation des Epos als Hoheslied der freien Liebe, die alle Gebote bricht, aber nur mit dem Tod der Liebenden enden kann. Ebenso wie Tristan ist Fou ein junger französischer Ritter, der im Kampf verwundet worden ist. In Wagners Oper ist Isolde eine Prinzessin, die im Ruf steht, über geheime Heilkünste zu verfügen, und Tristans Wunden heilt. Richarda als die Figur im Text, die sich intertextuell auf sie bezieht, ist ebenfalls von adliger Abstammung und Schülerin der heilkundigen Hildegard; auch sie macht es sich zur Aufgabe, Fou, in den sie sich in der Nachfolge Isoldes verliebt hat, zu heilen. Isolde beschließt, um eine alte Schuld zu rächen, Tristan mit einem Todestrank zu vergiften, und trinkt, nachdem er davon getrunken hat, den Becher leer. Als sie ohnmächtig wird, sinkt sie in Tristans Arme. Isoldes Magd hatte jedoch statt Gift einen Liebestrank serviert, und so weicht ihre Weltentrückung in Erwartung des Todes einer heftigen Liebesglut, der beide nicht mehr widerstehen. Wagner läßt Tristan und Isolde mit dem Liebestrank Umwelt und Pflichten vergessen, um nur noch ihrer Liebe zu leben. Die Begegnung von Fou und Richarda kehrt den Handlungsverlauf in der wagnerianischen Fassung ironisch um, wenn sich das als Heilmittel für den Geliebten gedachte Gebräu, mangels medizinischer und „magischer" Fähigkeiten Richardas, als tödlich erweist. Während im intertextuellen Bezugstext das „Wunder" den geplanten Tod in Lust verwandelt, wird Richarda aus dem erotischen Spiel mit Fou herausgerissen und mit seinem Tod konfrontiert, ein Fatum, das wie ein ironischer Kommentar zum Nebeneinander von Heilkunst und Magie in den medizinischen Arbeiten von Bingens wirkt. Der Vergleich mit *Tristan und Isolde* bildet einen ironischen Kommentar zum Nebeneinander von Heilkunst und Magie bei von Bingen.[323] Der Verweis auf die Geschichte von Tristan und Isolde und deren späteren Liebestod dient als Vorausdeutung auf die schicksalhafte Entwicklung der Liebe von Fou und Richarda, aber auch auf das traurige Ende der heimlichen Liebe Hildegards. Die im Gedankenkosmos Wagners zentrale Vorstellung vom Schrecken des Begehrens und des Verlusts der Liebe sowie der mit Tristan und Isolde verknüpfte suggestive Eindruck eines ewigen Sich-Sehnens bilden einen Subtext, der sich, vermittelt über den Intertext der Frauenmystik, durch das ganze Drama zieht.

Mit dem Begräbnis Fous (S. 117) wird die Figur am Ende des Dramas doch noch im Kontext des historischen Geschehens verortet. Das Begräbnis, das Hildegard Schwierigkeiten mit der Kirchenobrigkeit einbringt, greift jene Episode

---

323 Der ironische Vergleich zwischen den medizinischen Schriften von Bingens und der Welt von Tristan und Isolde findet sich auch in der Sekundärliteratur. Newman 1995, S. 178, schreibt: „So öffnet diese Enzyklopädie der Medizin ein Fenster in die Welt von Tristan und Isolde, in der Liebestränke und andere Arten von Zauberei eine reale und große Gefahr darstellten." Und Beyer 1993, S. 55, belehnt den Vergleich, um gerade den Unterschied zwischen Erzählung und historischer Realität hervorzuheben: „Und die leidenschaftliche Liebesgeschichte von Tristan und Isolde berührt nicht die mittelalterliche Ehepraxis."

von 1178 auf, die als eines der schlimmsten Ereignisse im Leben von Bingens gilt:[324] Die Episode um Fous Beerdigung zeigt, wie die geschilderten Ereignisse im Drama zeitlich komprimiert und ineinandergeflochten sind und Ereignisse aufgreifen, die unterschiedlichen Lebensabschnitten Hildegard von Bingens entlehnt sind. Denn die Schrift gegen die Katharer stammte aus den 1160er Jahren, während die Beerdigung des Adligen 1178, ein Jahr bevor Hildegard von Bingen im Alter von 82 Jahren starb, stattfand. Die Ereignisse, die hier als Intertexte aufgerufen werden, stammen aus einem Zeitraum, der sich über mehrere Jahrzehnte erstreckt.

Die Szene referiert auf das Begräbnis eines exkommunizierten jungen Adligen auf dem Klosterfriedhof, das Hildegard von Bingen angeordnet hatte und in dessen Folge ein Interdikt über das Kloster verhängt wurde.[325] Während das Ereignis in der Hildegard von Bingen-Forschung nicht mehr als den Status eines Geschehens am Rande einnimmt, wird im Dramentext daraus ein Hinweis auf die heimliche Liebe Hildegards zu Fou. Somit wird auch Hildegard als liebende Frau der Rolle einer wagnerschen Isolde gerecht, und dies um so mehr, als Fou unter den Berührungen ihrer Hände tatsächlich wundersam geheilt wird.[326]

Fou erzählt, er sei ein ehemaliger Ritter, der Schauspieler geworden ist und der religiösen Bewegung der Katharer angehört (S. 31).[327] Die Katharer waren eine Sekte, die in Südfrankreich entstand und sich während der 1160er Jahre auch im Rheinland verbreitete. Sie vertraten einen radikalen Dualismus von Leib und Seele, Gut und Böse, Gott und Welt, predigten sexuelle Enthaltsamkeit und verachteten Frauen, weil sie diese strukturell mit Sexualität verknüpften. Der institutionalisierten Kirche warfen sie Verweichlichung vor. Hildegards heftiges Auftreten gegenüber Fou: „Send hundene på ham!“ (S. 86) [Hetzt die Hunde auf ihn!] zitiert die Ablehnung, mit der von Bingen den Katharern entgegentrat.[328] Sie unterstellte diesen Häretikern falsche Frömmigkeit und bezeichnete sie als Verführer, die die Frauen unter dem Vorwand der Keuschheit in ihre Irrlehre hineinziehen, um sich ihnen dann heimlich erotisch zu nähern.[329] Fou vermeidet zunächst den Kontakt mit Hildegard, derart zitiert der Text den Kontext der Beziehung zwischen den

---

324 Diese Einschätzung folgt Riedel 1994, S. 54.

325 Das Verbot von Musik traf Hildegard von Bingen besonders schwer. In einem langen Beschwerdebrief an die Prälaten von Mainz setzte sie sich für das Recht auf liturgische Musik ein. Der Text verweist intertextuell auf diesen Aspekt: Hildegard: „Ingen musikk ...?“ (S. 117) [Keine Musik ...?] Weitere Einzelheiten über das Interdikt finden sich bei Beyer 1993, S. 92ff., und Riedel 1994, S. 51-54.

326 Übereinstimmend mit der Überblendung der Figuren Hildegard und Richarda als Doppelgängergestalten vereinnahmt Hildegard Fou für einen Moment als ihren eigenen Geliebten. Auch sie nennt ihn „Min enhjørning!“ [Mein Einhorn!] und verläßt mit ihm gemeinsam den Raum (S. 88).

327 Fous französische Abstammung und die Tatsache, daß er provenzalische Lieder singt, verweisen auf den geographischen Ursprung der Lehre der Katharer in Südfrankreich.

328 von Bingens Ablehnung hing zum Teil damit zusammen, daß ihr eigenes religiöses Verständnis tief antidualistisch war; möglicherweise fürchtete sie auch eine noch stärkere Benachteiligung der Frauen als Folge der Frauenverachtung der Katharer. Schließlich, und diese Motivation könnte in der Konzeption Fous als Ritter mitangelegt sein, läßt sich ihr Verhalten psychologisch erklären als Reaktion auf die Verunsicherung seitens der von Südfrankreich ausgehenden neuen Ritterkultur.

329 Vgl. Gössman 1995, S. 163-173. Hildegard fordert in einem Brief die Austreibung der Häretiker.

Katharern und Hildegard von Bingen. Fous Vorwurf an Hildegard, sie sei mitverantwortlich dafür, daß er von der Inquisition verfolgt werde, wirft ein kritisches Licht auf einen sehr dunklen Punkt in den Schriften von Bingens.[330]

Die Konzeption der Figur Fou greift von Bingens Ansichten über die Katharer auf. Sein Verhalten wird von Bingens Vorurteilen in jeder Hinsicht gerecht. So begegnet er Richarda zunächst abweisend und zurückhaltend, doch sein wiederholter Wunsch, seinen Kopf in ihrem Schoß ausruhen zu dürfen, deutet von Anfang an auf ein erotisches Interesse, das nur oberflächlich als edler letzter Wunsch eines Sterbenden nach einem schönen Tod getarnt ist. Er betrachtet die Frauen, die ihm begegnen, als Sexualobjekte, was insbesondere in der Begegnung mit Elisabeth deutlich wird (S. 69). Dieses Verhalten entspricht der Rolle, die ihm in dem im Drama aufgeführten Singspiel zugewiesen wird. Denn das Motiv der Bedrohung der jungfräulichen Kirche seitens des Antichrist als Wortführer sexueller Ausschweifungen wiederholt sich in seiner Verführung von Richarda. Die für Fou typische libidinöse Prägung steht in krassem Gegensatz zum Anspruch der Katharer. Sie entspricht hingegen einem Charakterbild aus den medizinischen Schriften von Bingens, das ebenfalls auf ihn Anwendung findet und auf das ich zurückkommen werde: dem Charakterbild des Melancholikers. Wie von Bingen den Katharern vorwarf, mit ihren (angeblichen) Verführungen ein teuflisches Werk zu tun, versucht der Teufel im *Ordo virtutum,* die Seele zu verführen; analog dazu scheint Fou im Drama für die Rolle des Diabolus prädestiniert.[331] Auf diese Rolle deutet auch die Tatsache, daß Richarda ihm in der Vorgeschichte des Dramas erstmals auf dem Marktplatz begegnet, wo er als Gaukler auftritt (S. 30). Denn in *Scivias* II,7 wird beschrieben, daß der Antichrist eben dort lauert. Der Intertext, der mit der Situierung Fous auf dem Marktplatz aufgerufen wird, lautet:

> Doch vor dieser Schar lag auf dem Weg rücklings etwas wie ein ungeheuer großer und langer Wurm, der so schrecklich und wild aussah, daß es kein Mensch zu sagen vermag. Zu seiner Linken befand sich so etwas wie ein Marktplatz, auf dem menschlicher Reichtum, weltliche Vergnügungen und verschiedene Handelsgeschäfte zu sehen waren.[332]

Der Marktplatz fungiert bei von Bingen als Symbol irdischer Leidenschaften. Dieselbe intertextuelle Referenz beruft auch die Gräfin von Stade, als sie von Fou spricht. Hier bildet sie die Begründung für die Ängste der Mutter, als sie ihre Tochter mit einem Gaukler vom Markt unterwegs glaubt: „Jeg var så redd, folk sier de har sett mitt barn sammen med en gjøgler fra markedet, [...]“ (S.

---

330 Außerdem verweist Fou auf einen Aspekt der zeitgenössischen Rezeption von Bingens. Die Mystikerin war lange Zeit nur in Zusammenhang mit ihrer Warnung vor den Bettelorden bekannt. Vgl. Gössmann 1995, S. 171.

331 Daher weist Hildegard Volmars Versuch, diese Rolle zu übernehmen, zurück (S. 89). Auch hier liegt eine Umschrift der historischen Vorlage vor. Denn wie Christian Feldman angedeutet hat, ist anzunehmen, daß Volmar als einziger Mann im Frauenkloster bei der historischen Aufführung die im religiösen Kontext undankbare Rolle des wutschnaubenden Diabolus spielen mußte. Vgl. Feldman 1991, S. 198.

332 von Bingen 1990, S. 290 (*Scivias* II,7).

120) [Ich hatte solche Angst, die Leute sagen, sie hätten mein Kind mit einem Gaukler vom Markt zusammen gesehen.] In diesem Zusammenhang ist auch der Diabolus-Phallus als dramatisches Requisit Fous in seiner Rolle als Diabolus einzuordnen (vgl. die Bühnenanweisung auf S. 109). Er referiert auf die Illustration zum Ende der Zeiten in *Scivias* III,11, in der der Antichrist als Kopf mit phallischem Ohr dargestellt ist. Und auch für Elisabeth spielt Fou nicht nur im *Ordo virtutum*, sondern auch im Alltag die Rolle des Teufels, denn ihre Beschreibung seines Berufes als Mitglied einer reisenden Theatergruppe: „[...] han reiser med truppen Flammebærerne." (S. 29) [er reist mit der Truppe der Flammenträger.] zitiert eine Sentenz Elisabeth von Schönaus, in der sie der Sekte der Katharer teuflische Eigenschaften zuschreibt:

> Mit Schwefelzungen verbreiten sie Flammenworte, und die ganze Erde ist von ihrem abscheulichem Glauben angesteckt.[333]

Fou ist ein ehemaliger Ritter, der jetzt als Schauspieler und Troubadour auftritt. Seine berufliche und soziale Veränderung vom Ritter zum Troubadour und Schauspieler führt er selbst auf ein lebensgeschichtliches Ereignis zurück. Auf der Handlungsebene resultiert sein gesellschaftlicher Abstieg vom Ritter zum Schauspieler aus einer militärischen Niederlage. Da seine Hinwendung zum Theater jedoch mit einer Veränderung seines Weltbildes einhergeht, scheint sie tatsächlich psychisch motiviert. Der unverarbeitete Verlust Esclarmondes ist die eigentliche Ursache für seinen Rückzug aus der Welt, die ihm fortan nur noch als Theater erscheint, das heißt, an der er nur noch physisch, nicht mehr emotional teilnehmen kann. Somit ständig unterwegs zu einem unerreichbaren Teil seines Ichs wird er zum „Passasjeren par excellence, det vil si; reisens fange" (S. 36) [Passagier par excellence, das heißt, zum Gefangenen der Reise].[334]

Mit dem Tod seiner Geliebten ist die für den Troubadour professionelle Beziehung zu einem unerreichbaren Anderen Realität und persönliches Schicksal geworden.[335] Psychoanalytisch betrachtet ist der Verlust Esclarmondes die Ursache für Fous Krankheit, deren Symptome Suizidalität und psychische Erstarrung sowie Gleichgültigkeit gegenüber dem Leben, die Symptomatik einer Depression als Intertext berufen. Die Wunden, die ihm von der Inquisition beigebracht wurden und die nicht heilen (S. 31, 33), zitieren die Freudsche Metapher von der narzißtischen Wunde als Sinnbild für eine narzißtische Verletzung am Ursprung einer Melancholie.[336] Darüber hinaus können die Wunden, die nicht heilen, auch als psychosomatische Auswirkung der narzißtischen Wunde gelesen werden.

---

333 Visionsbuch: Vis. III 24, 28, zitiert nach Dinzelbacher 1988, S. 60-71, hier S. 67f.

334 Vgl. „Auf diese Weise hatte sich der Objektverlust in einen Ichverlust verwandelt [...]", in: Freud: *Trauer und Melancholie* 1989, 3, S. 203.

335 Auch die diabolische Seite Fous steht, über den Intertext von Hildegard von Bingens Heilkunde, in Bezug zur Melancholie, denn in Hildegards Heilkunde wird Melancholie auf den Sündenfall zurückgeführt.

336 „Der melancholische Komplex verhält sich wie eine offene Wunde, zieht von allen Seiten Besetzungsenergien an sich und entleert das Ich bis zur völligen Verarmung." Freud: *Trauer und Melancholie* 1989, 3, S. 206.

Wenn Fou schließlich die Ätiologie seiner Depression explizit auf die Trennung von Esclarmonde zurückführt, die in einem Berg eingemauert wurde (S. 32), zitiert er die gängige Metapher für den Zustand einer Depression, in der der Melancholiker die Beziehung zu seinem Liebesobjekt verinnerlicht, sie in sich wie in einen Berg einschließt und sich weigert, die von der äußeren Realität erzwungene Trennung anzuerkennen. Wie jetzt deutlich wurde, verweisen zahlreiche Aspekte der Figur Fou auf das Melancholie-Thema. Die Figur ist in dieser Hinsicht überdeterminiert, und aufgrund dieser Überdeterminierung seiner Pathologie kann seine Krankheit nur noch ironisch gelesen werden. Außerdem verfügt Fou über ein erstaunliches Wissen über die Ursachen seiner Krankheit, nämlich die Unfähigkeit, die Libido vom geliebten Objekt abzuziehen: „Kanskje jeg elsket for meget ..." (S. 30) [Vielleicht habe ich zu sehr geliebt ...][337] Er thematisiert seine Melancholie, begreift den auslösenden Mechanismus, und derart gelingt es ihm, seine Libido von Esclarmonde auf Richarda zu übertragen. Bereits zu Beginn des Dramas zeichnet sich daher ab, daß sein Lebenswille langsam zurückkehrt, er stellt seine Bestimmung zum Sterben in Frage: „Kanskje er det ikke meg som er ropt på." (S. 30) [Vielleicht bin nicht ich derjenige, nach dem gerufen wurde.] Hildegards wunderbare Heilung Fous (vgl. S. 88) zeigt nur den zeitlich komprimierten Abschluß des Trauerprozesses. Sie heilt die körperlichen Folgen seiner psychischen Verletzungen, indem sie ihn berührt und damit sinnbildlich die psychische Isolation beendet. Dieses Heraustreten aus der Isolation findet in der Befreiung von den blutigen Bandagen einen eindringlichen Ausdruck.[338]

Vor der persönlichen Begegnung beschreibt Hildegard Fou auf der Basis ihrer Visionen als Gaukler mit schönem melancholischem Gesicht und vermutet ihn unterwegs nach Athen:

> Har du truffet en gjøgler på veien, en ung mann med et vakkert melankolsk ansikt, på vei til Aten? (S. 64)
>
> [Hast Du auf dem Weg einen Gaukler getroffen, einen jungen Mann mit einem schönen melancholischen Gesicht, auf dem Weg nach Athen?]

Die Verbindung von Schönheit und Schwermut wirkt zunächst paradox. Vor dem Hintergrund der depressiven Haltung Fous gewinnt sie jedoch an Bedeutung. Das Reiseziel Fous, Athen, und sein Interesse für Bücher und insbesondere

---

337 Diese Überlegung Fous markiert eine Unterscheidung gegenüber Hildegard. Auch sie fragt sich, ob sie zuviel geliebt habe, und bezieht sich damit auf Fou, denn der Gedanke wurde ihr über ein provenzalisches Lied vom Marktplatz, das heißt von Fou zugetragen. Doch während Fou sich von der Idee der absoluten und ewigen Liebe langsam löst, wird sie von Hildegard nicht hinterfragt (vgl. S. 48).

338 Hildegards medizinische Behandlung Fous trägt psychotherapeutische Züge. Der Text referiert damit auf von Bingens Wissen um die psychosomatische Ursache vieler Krankheiten. Ihre stark charismatische Ausstrahlung unterstützte die oft „psychotherapeutisch" orientierten Behandlungen. Das spektakulärste Beispiel hierfür ist die Heilung einer psychotischen Frau, Sigewiza, die nach mehrwöchigem „Therapieaufenthalt" im Kloster, wo man sie gezielt in eine lebendige Gemeinschaft und den strukturierten Tagesablauf integrierte, als geheilt entlassen werden konnte. Vgl. Riedel 1994, S. 182. Gräfin von Stade spielt in einer Replik auf dieses im ganzen Rheinland beachtete spektakuläre Ereignis an (vgl. S. 41).

339 In der pseudo-aristotelischen Schrift *Problemata Physica* XXX, I bestimmt der Autor die Melancholie

alte (d.h. antike) Philosophen, mit deren Lektüre in der Klosterbibliothek Hildegard ihn zu locken weiß (S. 37, 60), deuten auf die seit Aristoteles im Melancholiediskurs bestehende diskursive Verknüpfung von männlichem Genie und Melancholie. Denn Athen ist der Ort, von dem die diskursive Verknüpfung von Genie und Melancholie in der Antike mit Aristoteles ihren geographischen und historischen Ursprung nimmt. Erneut wird hier der leitmotivische Melancholietopos aufgerufen, der wiederum intertextuell das Thema Melancholie in den Texten Hildegard von Bingens beruft. Hildegard von Bingen war die einzige Frau, die am Diskurs über Melancholie in Medizin und Philosophie im Zeitraum bis zu Beginn der Moderne teilnahm.[340] Außerdem nimmt ihr Beitrag zu diesem Diskurs, der sich in *Causae et curae* findet, eine Sonderstellung ein, da sie die Melancholie kategorisch ablehnt. Im Gegensatz zu der seit Aristoteles traditionellen Wertschätzung der Melancholie als Hinweis darauf, daß der von Melancholie Betroffene einer intellektuellen Elite angehört, findet von Bingen nichts Erstrebenswertes an diesem in ihren Augen gottfernen Zustand. Bedenkt man von Bingens Haltung zu diesem Thema, die ein Gegensatz zu Hildegards Wertschätzung ist, kann der Hinweis Hildegards auf Fous schönes Gesicht nur als ironischer Kommentar zur diskursiven Praxis gelesen werden. Doch die der Anspielung inhärente Ironie bleibt Hildegard selbst verborgen.[342] Da sie sich offenbar nicht vom offiziellen Diskurs trennen kann, wird sie zu dessen Opfer.

Während Hildegard von Bingen nicht zwischen Melancholie bei Männern und Melancholie bei Frauen unterschieden hat, schreibt Hildegard Fous Melancholie eine andere Bedeutung zu als ihrer eigenen. Sie beschreibt seine Melancholie als ästhetisch ansprechend, als schön. Einen Zusammenhang zwischen ihrer eigenen Melancholie und ihrer Kreativität deutet sie zwar an, geht ihm aber nicht nach. Statt dessen bezeichnet sie ihre eigene Melancholie als ängstlichen und elenden Zustand. Die Übereinstimmung zwischen Fou und Hildegard hinsichtlich ihrer melancholischen Disposition wird besonders darin deutlich, daß auch Hildegards Körper Wunden trägt. Diese Wunden versinnbildlichen eine Seelenverwandtschaft zwischen Fou und Hildegard. Doch während seine Wunden geheilt werden, sammeln sich auf ihrem Körper immer mehr Wunden an. Ich komme darauf zurück. Kulturell bedingt ist Hildegards Einschätzung ihres Zustands so negativ, daß sie nicht wagt, laut davon zu sprechen. In dieser Situation gewinnt das Theater, in dem sie ihren Emotionen Ausdruck verleihen kann, für sie therapeutische Funktion:

---

als Charakteristikum herausragender Männer.

340 Vgl. Pawlik 1989. Zur Melancholiekonzeption von Bingens im Folgenden: Schiesari 1992, hier S. 141-159. Hildegard von Bingens Kritik der Melancholie steht im Kontext der mittelalterlichen Acedia-Kritik.

341 Die Klosterbibliothek Hildegard von Bingens enthielt zahlreiche Schriften antiker Schriftsteller und Philosophen.

342 Sie nimmt Fous Krankheit weniger ernst als er selbst; vgl. Hildegard (zu Fou): „Jeg ser at din Sjel ikke vil forlate deg foreløpig." (S. 83) [Ich sehe, daß deine Seele dich vorerst nicht verlassen will.]

> Uten mitt teater er jeg ikke noe annet enn et mørkt hus, som ikke rommer annet enn angst, elendighet og grusom pine. / Gud hva sier jeg. (S. 87)
>
> [Ohne mein Theater bin ich nichts weiter als ein dunkles Haus, das nichts anderes als Angst, Elend und grausamen Schmerz in sich birgt. Gott, was sage ich.]

Schließlich läßt sich auch Fous Rolle als Diabolus in der Probe zum *Ordo virtutum* und in der Wirklichkeit der Inszenierung in Zusammenhang mit von Bingens Darstellung der Melancholie lesen, denn Melancholie geht nach ihr auf das Wirken des Teufels bei der Ursünde zurück.[343] Auch Fous libidinös motiviertes Verhalten gegenüber Frauen findet hier eine weitere Begründung. Bei der Inszenierung des *Ordo virtutum* wird Fou von Elisabeth (hier in der Rolle der Viktoria) als Schlange identifiziert (S. 97). Die Schlangengleichheit deutet auf das Wirken des Teufels und ist bei von Bingen strukturell verbunden mit der Melancholie. Da Melancholiker, so Hildegard von Bingen,

> [...] im Verkehr mit Frauen unbeherrscht wie Tiere und wie Schlangen sind [...], haben sie zu niemandem eine richtige Liebe, sondern sie sind verbittert, habgierig, albern, ausschweifend in ihrer Leidenschaft und ohne Mäßigung im Verkehr mit Frauen wie die Esel.[344]

Die Parallele zwischen Fous und Hildegards melancholischer Disposition, die bis zu beider Bezug zum Theater als Therapie der Melancholie durchgeführt ist, läßt Fou als weitere Projektion Hildegards erscheinen. Im jungianischen Diskurs des Dramas dient er als Animus. Die Ursache seiner Krankheit sieht sie in seiner Trauer: „Diagnosen er sorg." (S. 88) [Die Diagnose ist Trauer.] An die Diagnose schließt sich als Therapie der Krankheit die Inszenierung des *Ordo virtutum* an (15. Aufzug). Die dramaturgische Bedeutung der Stelle als Motivation für das Spiel im Spiel verweist auf die Bedeutung des Melancholietopos für das Drama. Die drameninterne Charakterisierung Fous als Melancholiker, der lebensgeschichtliche Hintergrund der Figur und die Bezüge zu von Bingens Darstellung von Melancholie bei Männern prägen die Erscheinung Fous als Melancholiker.

Ein Erinnerungssymbol: Das Neue Jerusalem

Der 7. Aufzug zeigt Hildegard, wie sie eine Vision empfängt, in der sie sich an die Begegnung mit Richarda und deren Mutter auf dem Weg zum Kloster erinnert. Diese Szene ruft eine weitere Vision, die Erinnerung an ihren eigenen Eintritt ins Kloster, wach, die sie zunächst in für sie selbst unverständlichen Fragmenten auf der Wachstafel festhält, um die Bruchstücke anschließend zu deuten:

---

343 Hildegard von Bingen: „Diese Melancholie gehört infolge der ersten Versuchung durch den Teufel zum Wesen eines jeden Menschen, da der Mensch beim Essen des Apfels Gottes Gebot übertrat." Zitiert nach Pawlik 1989, S. 47 Anm. 15. Vgl. dazu auch Schiesari 1992, S. 154.

344 Pawlik 1989, S. 85. Da unter den Eigenschaften des Melancholikers, die auf das Wirken des Teufels zurückzuführen sind, auch eine übermäßige Libido aufgeführt wird, kommt es hier zu einer Überschneidung mit Merkmalen der Katharer.

> Der sitter hun i den hvite riddersalen med barnet på fanget. [...] Jeg må spørre, for det er jo jeg som er barnet [...]. (S. 44f.)
>
> [Da sitzt sie in dem weißen Rittersaal mit dem Kind auf dem Schoß. Ich muß fragen, denn das Kind bin doch ich.] [345]

Die Wachstafel ist hier mehr als ein historisches Requisit. Sie verweist auf das Freudsche Erinnerungsmodell des Wunderblocks, in der das Einschreiben der Erinnerung in das Gedächtnis verglichen wird mit dem Einschreiben der Schrift in eine Wachstafel. Im Wunderblock verschwindet die Schrift, wenn man die Schrift auf dem Zelluloseblatt an der Oberfläche des Wunderblocks auswischt, nicht vollständig, sondern sinkt in tiefere Schichten ab, wo sie sich mit früheren Schriften verbindet. Das Wunderblockmodell, mit dem Freud die Struktur des Gedächtnisses beschreibt, drängt sich hier um so mehr auf, als Hildegard auf ihrer Wachstafel Bruchstücke ihrer Erinnerung aufzeichnet, die erst gedeutet werden müssen, ehe sie lesbar werden. Die Visionen werden anhand dieser Metapher als psychoanalytisch auszuwertende Träume markiert, in der Erinnerungen an vergessene und verdrängte Inhalte aufkommen.[346] Zugleich liefert die szenische Metapher der auf eine Wachstafel (wenngleich keinen Wunderblock) schreibenden Hildegard ein poetologisches Modell für die Gedächtniskonzeption, die allen Dramen Løveids unterliegt, soweit sie sich mit historischem Textmaterial auseinandersetzen.[347]

Wie zu Beginn dieses Kapitels bereits erwähnt, bezeichnet das Leitmotiv Hildegards Erinnerung an den Klostereintritt und fungiert somit als Erinnerungssymbol an die traumatisierende Erfahrung des unfreiwilligen Klostereintritts und dessen Folgen.[348] In von Bingens *Scivias* hat dieser Topos zwar ebenfalls einen hohen Stellenwert, doch ist er im Gegensatz zum Drama durchgehend positiv, nämlich utopisch konnotiert. Das Trauma, das im Drama mit diesem Motiv verbunden ist und sich erst in Hildegards Lebensrückblick erschließt, reicht von Hildegards Kindheit bis zu ihrer Todesstunde in der Schlußszene. Die Schlußszene trägt die Überschrift „Epilog Jerusalemsveien" und bildet ein Resümee der Lebensgeschichte der Figur Hildegard.[349]

Mehrere traumatische Motive, die mit dem Klosterleben zusammenhängen und deshalb für Hildegard relevant sind, verdichten sich im Jerusalemmotiv und tragen

---

345 Die Reihenfolge von der Vision über die Niederschrift zur Deutung zitiert von Bingens Arbeitsweise bei der Entstehung und Vermittlung ihrer Visionen. Indem der Text dieses Verfahren wiederholt, wird die erstaunlich genaue Parallele zur psychoanalytischen Behandlung von Träumen deutlich gemacht. Bereits hier beginnt Richardas Funktion als Hildegards Anima im Sinne einer Spiegelung eigener Seelenanteile.

346 Freud 1989 (Band 3). Die Wachstafel, in die die Erinnerung an die Visionen eingeschrieben und eingeritzt wird, deutet metaphorisch auf die Gewalt, die mit der Einschreibung von Erfahrungen in das Gedächtnis verbunden ist. Diese Erfahrungen lösen den Schreibprozeß aus.

347 Siehe dazu die Überlegungen in der Einleitung unter Punkt 2.2.

348 Freud definiert das hysterische Symptom des krankheitserregenden Traumas als Erinnerungssymbol. Vgl. das Stichwort „Erinnerungssymbol", in: Laplanche 1994, S. 141.

349 Man kann die Metapher „Jerusalemsveien" auch als Weg in Jerusalem, der den Leidensweg Christi bis zur Kreuzigung bezeichnet, lesen.

zu seiner Vielschichtigkeit bei. Die eigentliche Ursache des Traumas ist die Trennung von der Mutter beim Eintritt ins Kloster (S. 45). Hildegard bewältigt diese Erfahrung und die Realität des Klosterlebens, indem sie das ihr versprochene Leben in Jerusalem in ihren Visionen restituiert. Das visionäre Werk erscheint so als eine Ausweitung des inneren, psychischen Raums und als Rückzug von der Außenwelt infolge eines nicht zu bewältigenden Konflikts. Hildegards literarisches Werk ist im Drama nicht länger religiös, sondern psychisch motiviert. Es ist die Auseinandersetzung mit einer latenten Depression, die als Folge des Verlusts der Mutter entstand. In Hildegards wiederholter Prostrate-Stellung wird der Zusammenhang zwischen Depression und Vision auf markante Weise dramaturgisch umgesetzt. Denn als Prostration bezeichnet man nicht nur das liturgische Sich-Hinstrecken auf dem Boden, sondern auch den Zustand hochgradiger Erschöpfung, der als klinisches Symptom der Depression auftritt. In der Literatur zu von Bingen findet sich immer wieder der Hinweis auf lang anhaltende Bettlägerigkeit und Gehunfähigkeit. Wissenschaftliche Arbeiten deuten den Hinweis auf Hildegards Bettlägerigkeit als eine in biblischen und mittelalterlichen Schriften häufige rhetorische Wendung, um das Wunder Gottes an einer so Schwachen zu überhöhen. Elisabeth spielt auf die Bettlägerigkeit Hildegards an, wenn sie fragt, ob Hildegard auf den Beinen sei (vgl. S. 17). Die häufige Bettlägerigkeit erscheint hier nicht als Werk Gottes, sondern als depressive Symptomatik.

Die Charakterisierung Hildegards als Melancholikerin referiert auf Texte von Bingens, die als autobiographische Texte gelesen werden, aber auch auf neuere Forschungsliteratur über von Bingen. Abgesehen von Briefen von Bingens und ihrer Biographie kann als Intertext *Scivias* 4,1 („Die Klage der Seele, die durch Gottes Gnade vom Weg des Irrtums zur Mutter Sion zurückkehrt") herangezogen werden, der bereits in Zusammenhang mit Richarda besprochen wurde. Gössman verweist in bezug auf diese Textstelle auf das bei von Bingen mehrfach variierte Thema der Verzweiflung und deutet diese Verzweiflung als Depression. Auch Dronke geht, mit Bezug auf von Bingens heilkundliche Schriften, von einer dauerhaften Depression von Bingens aus:

> Hildegard, I submit, understood herself as a melancholic woman. If we juxtapose with her description of the type another key passage in „Causae et curae" [...] and relate these passages to all she tells us of herself in the autobiographic notes in the Vita, the implied diagnosis is clear.[350]

Doch während die bei von Bingen beschriebenen Zustände von Verzweiflung immer wieder in Befreiung münden, bleibt Hildegard dieser Ausweg verwehrt. Ihre Depression ist unüberwindbar.[351]

Die Verbindung von Hildegards Melancholie und ihrer künstlerischen Arbeit in Zusammenhang mit dem Singspiel und somit von Depression und Kreativität,

---

350 Dronke 1984, S. 182.

351 Gössmann zeigt, daß in *Scivias* 4,1 dreimal nacheinander eine Depression beschrieben wird, die mit göttlicher Hilfe einen guten Ausgang nimmt. „Das Thema ‚Verzweiflung' führt also [...] letztlich nicht zur Katastrophe." Vgl. Gössmann 1995, S. 182-202, hier S. 184.

bestätigt Kristevas Überlegung in *Soleil noir*, derzufolge künstlerische Produktion als Therapeutikum gegen Melancholie wirken kann, aber auch, indem sie die Melancholie in Kunst transformiert, ihr einen künstlerischen Ausdruck verleiht.[352]

Ein weiterer Intertext im Hinblick auf eine depressive Symptomatik Hildegards und deren Zusammenhang zu ihrer literarischen Produktion ist Hannelore Werthmanns psychoanalytische Studie über von Bingen.[353] Nach Werthmann reagiert von Bingen mit der Niederschrift ihrer Visionen in *Scivias* als über Vierzigjährige auf den unmittelbar vorausgehenden Tod ihrer Klostermutter Jutta von Spohnheim, deren Tod eine innerseelische Verschiebung der an die biologische Mutter gebundenen Erfahrung ausgelöst habe. Die Reaktionen Hildegards, wenn sie sich an ihren Klostereintritt erinnert, wirken oft kindlich und spielen derart auf die Wiederkehr einer infantilen Krise an. Hier liegt eine Anspielung auf eine These Werthmanns, wonach eine infantile Krise die Niederschrift des ersten Buches motiviert habe. Sie liest die Visionen in *Scivias* als Bewältigung einer Depression von 1110, die sich in einem innerseelischen Verarbeitungsprozeß auf eine Depression von 1141 verschiebt. Eine der Haupttthesen Werthmanns: „Ich verstehe Hildegards Entschluß, sich mit ihren Visionen zu äußern, als Trauerverarbeitung",[354] läßt sich uneingeschränkt auch auf die Figur Hildegard übertragen, zumal sowohl im Dramentext als auch in der Psychoanalyse der historischen Figur das Visionärstum auf eine unbewältigte Trennung von der Mutter zurückgeführt wird. Die Darstellung des Problems unterscheidet sich nur formal, denn die entscheidende innerseelische Verschiebung, die schließlich die Depression auslöst, wird nicht von einem weiteren Verlust, sondern von einer drohenden Wiederholung der traumatischen Situation in Zusammenhang mit der Anima ausgelöst, die ja schon als Doppelgängerfigur zu Hildegard bestimmt wurde.[355] Ihren endgültigen seelischen Tiefpunkt, den Zustand der Suizidalität, erreicht Hildegard nach dem Tod Volmars.

Richarda ist nicht nur der Auslöser der Erinnerung. Sie spiegelt Hildegards Problematik des Mutterverlusts, wenn sie sterbend die Gegenwart ihrer Mutter phantasiert und sich in deren Schoß zusammenkauert (vgl. S. 115), ebenso wie Hildegard sich schaut, wie sie als Kind auf dem Schoß ihrer Mutter sitzt (vgl. S. 44), als sie sich an den Abschied von ihrer Mutter erinnert. Gleichzeitig stellt das Verhalten der Doppelgängergestalt Hildegard-Richarda erneut einen intertextuellen Bezug zu von Bingens Texten her, genauer zu der Vision in *Scivias* I,4,1 von der verirrten Tochter Sion, die die Mutter Sion sucht. Bei von Bingen steht das Gleichnis an herausgehobener Stelle am Kapitelanfang. Es ist eine Collage aus zwei aufeinanderfolgenden Parabeln aus dem Lukasevangelium, die die Vaterliebe Gottes zu den Verlorenen behandeln, nämlich dem Gleichnis vom verlorenen Sohn und dem Gleichnis von der Frau mit der verlorenen Drachme.[356] Das Gleichnis

---

352 Vgl. Kristeva 1987, S. 109.
353 Vgl. Werthmann 1994.
354 Werthmann 1994, S. 48.
355 Werthmann 1994, S. 23.
356 Im Gleichnis von der Frau mit der verlorenen Drachme sucht die Frau mit großer Mühe eine verlorene

wird bei von Bingen in einer Miniatur illustriert und erscheint so von herausragender Bedeutung. Die Darstellung zeigt eine Mutter, die ihre Hand segnend über der bedrängten Tochter ausstreckt.[357] Das Gleichnis wird im Drama zitiert, autobiographisch gelesen und mit einer entscheidenden Bedeutung für Hildegard aufgeladen. Ein biographischer Bezug ist auch bei von Bingen bereits denkbar, denn Hildegard von Bingen greift die biblische Vorlage auf, in der eine Vater-Sohn-Beziehung dargestellt ist, und gestaltet sie zu einer Mutter-Tochter-Beziehung um. Bei von Bingen ist diese Umschrift religiös motiviert. Sie ging in ihren Gleichnissen grundsätzlich von der Weiblichkeit Gottes aus, und demzufolge gestaltete sie das biblische Gleichnis als einen Mutter-Tochter-Konflikt, neu. Demgegenüber wird der Umschrift im Dramentext ein biographischer Hintergrund unterlegt. Bei von Bingen klagt die als Anima bezeichnete Seele:

> [...] Ach, wer wird mich trösten? Denn selbst meine Mutter hat mich im Stich gelassen, weil ich vom Weg des Heils abgeirrt bin.[358]

Im Gegensatz zur Lösung des Konflikts im kosmisch-heilsgeschichtlichen Zusammenhang, in dem die verlorene Tochter wieder von ihrer Mutter aufgenommen wird, ist im Drama für Hildegard und Richarda die Trennung von der Mutter endgültig; sie löst eine Depression aus, die letztlich zum Scheitern der Figuren führt. Im selben Abschnitt von *Scivias* folgt auf die Textstelle über den Mutterverlust die Klage über Atemnot und das Gefühl einer tonnenschweren Last auf dem Brustkorb, die der Symptomatik einer Depression entspricht. Es ist offenkundig, daß eigene Erfahrungen von Bingens mit Depressionen dieser Passage zugrunde liegen:

> Jetzt aber will ich meine schlimmen Genossen fliehen, weil das unselige Babylon mich auf die Bleiwaage gelegt und mich mit schweren Balken niedergehalten hat, so daß ich kaum tief aufatmen kann. [359]

Schließlich läßt sich über von Bingens Version des Gleichnisses von der Frau mit der verlorenen Drachme auch eine Verbindung zum bereits behandelten Jerusalemtopos herstellen:

> [...] und so fand sie ihre Drachme, nämlich den Menschen, den sie verloren hatte. Dann rief sie ihre Freundinnen [...] und sagte: Beglückwünscht mich anerkennend und freudig und baut das himmlische Jerusalem aus lebendigen Steinen, weil ich den Menschen gefunden habe, der durch die Täuschung des Teufels verlorengegangen war.[360]

Drachme und freut sich, als sie sie wiederfindet. Ausführlicher behandelt von Bingen dieses Gleichnis erneut in *Scivias* III,2,20 1990, S. 342. Ausgehend von einer feministischen Hermeneutik verweist Gössman hinsichtlich des Gleichnisses von der Frau mit der verlorenen Drachme auf die weibliche Versinnbildlichung des Göttlichen „in seiner suchenden und heimholenden Funktion". Gössmann 1995, 150-162, hier S. 150. Zu den mehrfachen Identitäten der verlorenen Tochter und dem Prozeß des gegenseitigen Wiederfindens von Mutter und Tochter ebd. S. 157f.

357 von Bingen 1954 (*Wisse die Wege*). Vgl. Rupertsberger Kodex, Tafel 6, Schau I, 4.

358 von Bingen 1990, S. 59 (*Scivias* I,4).

359 von Bingen 1990, S. 59f. (*Scivias* I,4,1).

360 von Bingen 1990, S. 342.

Die Vision vom Neuen Jerusalem steht sowohl in der *Scivias*-Stelle als auch in *Rhindøtrene* im Kontext der Mutterbeziehung. Doch während der Topos bei von Bingen positiv besetzt ist und in Zusammenhang mit dem Wiederfinden von Mutter und Tochter steht, verweist der Topos im Drama auf einen traumatisierenden Verlust, der für Hildegard von zentraler Bedeutung ist.

Während der Jerusalemtopos bei von Bingen religiös motiviert ist, gewinnt das entsprechende Motiv für Hildegard eine Bedeutung, die mit ihrer Biographie zusammenhängt. Auch dieser Darstellung Hildegards unterliegt ein intertextueller Bezug zu den Schriften von Bingens, die sich in hohem Alter gegen das frühe Inklusinnendasein ausgesprochen hat. Hildegards Kritik am Vorhaben der Gräfin von Stade, ihre Tochter wie eine Ziege (vgl. S. 43) zu opfern, verweist auf eine entsprechende Stelle aus *Scivias* II,5,45, in der die Visionärin Eltern, die die Absicht haben, ihr Kind ins Kloster zu geben, rät, dies nicht gegen dessen Willen zu tun und statt dessen einen Widder zu opfern:

> Wenn du mir dein Kind darbringst, da es noch keine Erkenntnis zu vernünftiger Entscheidung besitzt, sondern sein Gemüt noch ganz einfältig ist, du es aber dennoch ohne seine Einwilligung weihst und nicht auf seine Zustimmung dazu achtest, tust du Unrecht und bringst einen Widder dar. Wieso? Opfert ein Mensch an meinem Altar einen Widder, bindet ihn aber nicht mit Stricken an den Hörnern fest, so wird der Widder zweifellos die Flucht ergreifen. Weihen ein Vater oder eine Mutter so ihren Sohn (den Widder) meinem Dienst, und achten sie dabei nicht auf seinen Willen (die Hörner) – weder durch sorgfältige Wachsamkeit noch durch Bitten, Flehen und Ermahnung in aller Umsicht (das deuten die fesselnden Stricke an, weil der Knabe zu großmütiger Zustimmung zu veranlassen ist) – wird er sicherlich leiblich oder geistig fliehen [...]; es sei denn, Gott behüte ihn durch sein wunderbares Wirken.

Die nächste Textpassage legt die Vermutung nahe, daß von Bingen ihren eigenen Lebenslauf als Last empfunden hat:

> Und wie könntest du es wagen, ohne weiteres an den mir in der Taufe Geheiligten zu rühren und ihn ohne seine Einwilligung der argen Täuschung auszuliefern, sich zu verpflichten, mein Joch zu tragen?[361]

In der Passage von *Scivias*, die auch den Mutterverlust behandelt (s.o.), schildert die Seele, wie sie darunter gelitten hat, daß man ihr Fasten und Kasteiung aufzwang. Die Gestaltung lehnt sich an die alttestamentarische Josephsgeschichte von der Entführung nach Ägypten an, läßt sich aber auch, wie Werthmann gezeigt hat, als allegorische Darstellung von Hildegard von Bingens eigenem Erleben der klösterlichen Strenge lesen.[362] Vermittelt über den *Scivias*-Intertext verdichten sich im leitmotivischen Neuen Jerusalem neben der traumatischen Erfahrung von Hildegards Trennung von ihrer Mutter auch die Entbehrungen des Klosterlebens.

---

361 von Bingen 1990, S. 202f.

362 Vgl. Werthmann 1994, S. 41.

3.7.4. Hysterie oder Depression?

Die beschriebene Symptomatik der Depression stimmt in wichtigen Punkten mit der der Hysterie überein, die sich wiederum als ein in vielerlei Hinsicht mit der Frauenmystik verwandtes Phänomen begreifen läßt. Im Folgenden soll abschließend aufgezeigt werden, wie der Text, vermittelt über die Mystikerin, den Hysteriediskurs beruft, der seinerseits im Rahmen der Hildegard von Bingen-Forschung als depressive Symptomatik abgehandelt wird. Dazu ist es notwendig, auf die Übereinstimmungen zwischen Hysterie und Depression einzugehen.

Hildegards latent depressive Konstitution wird im Text, in Übereinstimmung mit Kristevas Theorie zur Genese der Melancholie in *Soleil noir*, auf eine Dedifferenzierung von der mütterlich-bergenden Welt zurückgeführt. Nach dem Tod Fous sucht Hildegard-Richarda die Geborgenheit ihrer Mutter; als diese sie zurückweist, erträumt sie die Rückkehr in den Mutterschoß und regrediert psychisch auf die Entwicklungsstufe einer präödipalen Liebesbeziehung. Ebenso träumt Hildegard im 17. Aufzug die erotisch konnotierte Begegnung mit einem Anderen, dessen Stelle abwechselnd Christus und Richarda einnehmen (S. 107). Gegenüber beiden Partnern wird ein aktives Begehren formuliert, wie es für die präödipale Mutterbindung typisch ist, in der das Mädchen noch nicht zur Passivität der weiblichen Rolle verurteilt ist.

Für die Mystikerin ist das Ausleben ihres Begehrens gesellschaftlich nur möglich im Rahmen der Beziehung zu der imaginären Figur Christus. Wurde im Rahmen dieser Arbeit bisher die Bedeutung der präödipalen Mutterbindung im Zusammenhang mit der Depressionsgenese aufgezeigt, referiert der Text hier auf eine wissenschaftsgeschichtliche Entwicklung der Hildegard von Bingen-Forschung. Hannelore Werthmanns Arbeit und neuere Abhandlungen lesen die Symptomatik, die früher als Symptom für Hysterie diagnostiziert wurde, als Hinweis auf eine Depression.

Ausgangspunkt dieser Entwicklung ist die bis in die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts bestehende Klassifizierung Hildegard von Bingens als Hysterikerin. So schreibt Karl Bertau in seinem Buch *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter*: „Seit Margarete Hattemer die Erkrankung der Hildegard als Hysterie diagnostizierte, ist dieser Tatbestand in der wissenschaftlichen Literatur ohne Konsequenzen anerkannt worden.“[363] Bertau führt die Hysterie von Bingens auf ein initiales sexuelles Trauma zurück, dessen Beleg er in *Scivias* I,4 findet, die Stelle lautet:

> Und dann sah ich einen überaus großen und sehr hellen Glanz, der wie mit vielen Augen aufflammte. Seine vier Ecken wiesen in die vier Himmelsrichtungen; das bezeichnet ein Geheimnis des himmlischen Schöpfers, das mir in einem großen Mysterium offenbart wurde. Darin erschien auch ein anderer Glanz wie Morgenrot, das die Helligkeit eines

---

363 Bertau 1972, S. 346. Margarete Hattemer ging in *Hippokrates. Einheitsbestrebungen der Gegenwartsmedizin* (1930) auf Erkrankungen und Visionen der Hildegard von Bingen ein. Mit Ausnahme von Werthmanns psychoanalytischer Arbeit geht keine der jüngeren wissenschaftlichen Arbeiten über Hildegard von Bingen darauf ein, daß sie einst als Hysterikerin klassifiziert wurde.

> purpurroten Blitzes besitzt. Und da sah ich auf der Erde Menschen, die Milch in ihren Gefäßen trugen und daraus Käse bereiteten. [...] Ebenso sah ich eine Frau, die in ihrem Schoß gleichsam einen voll ausgebildeten Menschen trug. Und plötzlich regte sich nach der verborgenen Anordnung des himmlischen Schöpfers diese Gestalt mit lebhafter Bewegung, so daß eine Feuerkugel das Herz dieser Gestalt in Besitz zu nehmen schien. Sie war ohne menschliche Körperumrisse, berührte ihr Gehirn und ergoß sich durch all ihre Glieder. Doch als dann dieses belebte menschliche Gebilde aus dem Schoß der Frau hervorging, wechselte es, je nach der Bewegung, die diese Kugel in ihm ausführte, seine Farbe. Und ich sah, wie viele Stürme über eine derartige Kugel in einem Menschenleib hereinbrachen und sie bis zur Erde niederdrückten.[364]

Bertau lokalisiert in dieser Passage, mit Bezug auf die Freudschen Schriften zur Hysterie, den Ursprung einer hysterischen Erkrankung.[365] Freud führte hysterische Erkrankungen in seinen Arbeiten zur Hysterie auf eine heftige emotionale Erschütterung zurück, die sich oft aus zwei Ereignissen zusammensetzt. Beispielsweise wird die Hysterikerin sexuell mißbraucht. Diese Szene wird in einer späteren Situation mit oft zufälligem Charakter erinnert. Die Erinnerung löst ein Übermaß sexueller Reize aus, die die Abwehr des Ichs überwältigen.[366] Dementsprechend folgert Bertau aus der oben zitierten Passage:

> Es läßt sich nur mit einiger Wahrscheinlichkeit vermuten, daß eine Kinderneurose der 5jährigen durch analoge Erlebnisse in der oder um die Klausur Disibodenberg verstärkt worden sei.[367]

Mehrere Metaphern aus der Passage über die menschliche Fortpflanzung in *Scivias* I,4, die Bertau als Beleg anführt, werden in *Rhindøtrene* gekürzt und verändert einbezogen. Sie treten in Hildegards Traum einer sexuellen Begegnung mit Volmar auf: Die fremdartige Veränderung der menschlichen (männlichen) Gestalt in *Scivias* ist im Drama in die Erinnerung an eine Verführungsszene eingefügt und wird als sexuelle Erregung gedeutet: (Hildegard): „Du var så merkelig, Volmar, så annerledes." (S. 51) [Du warst so seltsam, Volmar, so anders.] Die phallisch konnotierte Metapher des Blitzes bezeichnet formelhaft Hildegards Begehren: „Jeg vil at du skal [...] / brenne meg med din lysdolk." (S. 55) [Ich will, daß du mich mit deinem Lichtdolch brennst.] Sie lokalisiert diese Verführungsszene in ihrer Kindheit oder Jugend (S. 50). Das Geschehen, das Hildegard schildert, und die Einbeziehung der Metaphorik der von Bertau analysierten *Scivias*-Stelle scheinen zunächst dessen Hysterie-These aufzunehmen und umzusetzen, zumal das im Text geschilderte Geschehen den äußeren Bedingungen zur Ätiologie einer Hysterie entspricht. Selbst die Lokalisierung der Verführungsszene außerhalb des Klosters illustriert Bertaus Vermutung einer

---

364 von Bingen 1990, S. 58 (*Scivias* I,4).

365 Newman verweist darauf, daß diese berühmte *Scivias*-Stelle über die menschliche Fortpflanzung in ihrer Milchmetaphorik für menschlichen Samen und der Analogie der daraus geformten Menschen mit Käse auf Aristoteles *Über die Entstehung der Tiere* zurückgeht. Sie muß daher nicht unbedingt, wie Bertau es tut, als Darstellung einer eigenen Erfahrung gelesen werden. Zu den möglichen Quellen Hildegard von Bingens zu dieser Analogie vgl. Newman 1995, S. 168.

366 Stichwort „Trauma", in: Laplanche 1994, S. 516.

367 Bertau 1972, S. 348.

Wiederholung der Erfahrung in einer ähnlichen Situation „in der oder um die Klausur Disibodenberg". Dann wäre Hildegards Erinnerung an die erotische Begegnung mit Volmar vielleicht nur das Produkt der Erinnerung an eine frühere Verführungsszene, die auf dem Spaziergang mit ihm plötzlich wachgerufen wurde.

Angesichts der hysterischen Symptomatik ergibt sich mit dem Erinnerungssymbol des „neuen Jerusalem", das bisher in Zusammenhang mit Hildegards depressiver Konstitution situiert wurde, eine weitere Interpretationsmöglichkeit. Freuds frühe Theorie der Hysterie geht nicht von einer sexuellen, sondern von einer traumatischen Ätiologie der Hysterie aus, und so kann auch die Trennung von der Mutter als jene heftige emotionale Erschütterung gewertet werden, die eine hysterische Krankheit auslöst.[368] Das Erinnerungssymbol das „neue Jerusalem" bestätigt den Kernsatz von Freuds und Breuers Studien über Hysterie, wonach der/die Hysterische vor allem an Reminiszenzen leide.[369] Schließlich lassen auch körperliche Innervationen in Form von Lähmungen, die von der quälenden Erinnerung ausgelöst werden, auf eine hysterische Symptomatik schließen, in der das somatische Symptom aus der hysterischen Konversion des psychischen Traumas resultiert. Geht man von einer hysterischen Erkrankung aus, erhalten das „neue Jerusalem" und die Visionen Hildegards insgesamt den Status einer Halluzination. Sie werden zu Bildern und Vorstellungen im Rahmen einer psychotischen Erkrankung. Die Visionen der Mystikerin sind nicht mehr Schau eines äußeren Geschehens, sondern Projektionen innerer Bilder: Hildegard: „Og mine visjoner holder utelukkende til i min sjel." (S. 63) [Und meine Visionen finden ausschließlich in meiner Seele statt.]

Mit den sexuellen Phantasien der Hysterikerin erscheinen die Unterschiede in den Erinnerungen Hildegards und Volmars an ihre Begegnung in neuem Licht. Da die Verführungsszene ausschließlich in Hildegards Erinnerung erscheint, bleibt offen, ob es sich nicht um eine hysterische Inszenierung als Ausdruck unbefriedigten Begehrens handelt. Die Mißbrauchsphantasie der Hysterikerin und das Begehren der Mystikerin fließen ineinander. Angesichts dieser vielfältigen Hinweise auf Genese und Symptomatik einer hysterischen Reaktion wird der Text der psychoanalytischen Theorie zur Hysterie und deren Rezeption in seiner Detailgenauigkeit übergerecht. Die Überdeterminiertheit des Textes, die sich aus der doppelten Motivation der Hysterie ergibt, und die gleichzeitige Offenheit des

---

368 Die Interpretation der wiederkehrenden Lähmungen von Bingens als hysterische Symptomatik und damit ihre Klassifizierung als Hysterikerin findet sich explizit bei Løveid. Vgl. das Interview mit Merete Morken Andersen „Å føde et barn og glemme det igjen på veien", in: *Vinduet* 49 (1995), S. 2-9. (Løveid): „Opplever et naturlig menneske seg selv som dritt? Løper et naturleg menneske rundt og opplever epileptiske anfall og hysteriske lammelser og gud vet hva Hildegard ikke var rammet av, fordi hun har et så naturlig forhold til den Guden som viser henne store saker og ting?" [Empfindet sich ein natürlicher Mensch selbst als Dreck? Geht ein natürlicher Mensch herum und erlebt epileptische Anfälle und hysterische Lähmungen und Gott weiß, was Hildegard noch alles erlebte, weil sie eine so natürliche Beziehung zu dem Gott unterhält, der ihr große Dinge zeigt?] Ebd. S. 6. Løveid führt dieses Verhalten auf die Vermittlung der Kirche zwischen Gott und Hildegard zurück.

369 In den Reminiszenzen werden Freud zufolge frühe sexuelle Erlebnisse erinnert.

Textes für Deutungen rücken die Hysteriethese in ein ironisches Licht. Die beschriebene Situation läßt es als zweifelhaft erscheinen, daß sexuelle Eindrücke und Begehren den Ursprung der Hysterie ausmachen oder gar Neurosen schaffen sollen. Schließlich konterkariert auch Hildegards emotionale Wertung der Szene die für die Diagnose Hysterie notwendige Deutung der Situation als Trauma. In ihrer Erinnerung hat sie einen positiven Stellenwert.

Soweit wurde die Parodie des Textes auf jenen Teil der Wissenschaftsgeschichte, der Hildegard von Bingen als Hysterikerin verfemte, nachvollzogen. Angesichts der Symptomatik Hildegards komme ich nun auf die Übereinstimmungen von Hysterie und Depression zurück. In Freuds frühen Fallstudien zur Hysterie werden immerwährend Szenen der Fehlbarkeit, der Verletzbarkeit und des Mangels thematisiert, die auf Erfahrungen im Zusammenhang mit dem Tod und Verlust geliebter Menschen zurückgehen. Hildegards Erinnerung, so zeigt die Bedeutung des Jerusalemtopos für sie, umkreist ebendiese Problematik.

Das Drama leistet folglich einen Gegenentwurf zu Einordnungen von Bingens als Hysterikerin. Auch der Kontext des Schriftbefehls stützt dieses Gegenmodell. Hildegard erinnert sich an die Begegnung mit Volmar, bei der er ihr den Auftrag erteilte, ihre Visionen niederzuschreiben. Im Text werden in der Erinnerung *Scivias*-Passagen zitiert und verknüpft, die bei von Bingen voneinander unabhängig sind. Løveid verbindet die Passage über die Fortpflanzung (*Scivias* I,4) mit der Beschreibung von Bingens davon, wie Gott ihr den Schriftbefehl gab (*Scivias* III,1), so daß ein kausaler Zusammenhang entsteht. Die Initialszene wird zur sexuellen Initiation umgedeutet. In *Scivias* lautet der Schriftbefehl:

> Und ich hörte den auf dem Thron Sitzenden zu mir sagen: „Schreibe, was du siehst und hörst." [...] Und wieder hörte ich ihn zu mir sprechen: „O wie schön sind deine Augen, wenn du göttliche Dinge kundtust [...]".[370]

Dieses Textfragment steht im Drama im Kontext einer Verführungsszene und gewinnt so eine neue Bedeutung.

Der für Hildegard enge Zusammenhang zwischen körperlichem Begehren und den Visionen verdichtet sich in ihrer Erinnerung in dem Diktum: „Han sa til meg: Å så vakre dine øyne er!" (S. 55) [Er sagte zu mir: Du hast so schöne Augen!] Für Hildegard ist die Begegnung mit Volmar einzigartig, und die Liebesphrase von den schönen Augen gewinnt eine übersteigerte Bedeutung. Aufgrund des Wechsels von einem Topos des Liebesdiskurses auf die Mystik verschiebt sich die Bedeutung der Augen der Geliebten von den Augen als Ausdruck der Seele zu ihrer Funktion als Medium für das Wort Gottes. Es wirkt an dieser Stelle wie eine Ironie des Schicksals, daß eine falsch verstandene Liebesfloskel als Motivation der Visionen

---

370 von Bingen 1990, S. 309 (*Scivias* III,1). An anderer Stelle in *Scivias* wird die Bewunderung Gottes für die Augen, die sich auf ihn richten, geschildert. Die Bewunderung steht symbolisch für die Zuwendung Gottes zu den Menschen: „Und bitte Gott, er möge dir zu Hilfe eilen. Und er erhört dich und sagt: Diese Augen gefallen mir." Und weiter: „Du mußt jedoch dein Fleisch zähmen und der Herrschaft der Seele unterwerfen." Ebd. S. 79 (*Scivias* I,4,30). Analog wird im Drama Hildegard von Volmar zu sexueller Enthaltsamkeit gedrängt.

erscheint. Hildegard von Bingens Status als Visionärin und mehr noch die Glaubwürdigkeit von Generationen von Mystik-Exegeten, die das Bild der Visionärin diskursiv verfaßten, werden ironisch hinterfragt.

Auch die Verbindung von Initiation und Initialszene entsteht aus der Montage verschiedener Intertexte. Sie bezieht die bereits genannte, im Zusammenhang des Schriftbefehls stehende *Scivias*-Stelle ein, in der es einige Zeilen später heißt:

> Und wieder hörte ich zu mir sagen: „Sprich nun, wie du belehrt worden bist. [...] Sprich offen über das Brot, das mein Sohn ist. Er ist das Leben in feuriger Liebe. [...] Deshalb übergab der herrliche, ruhmreiche und unfaßbare Gott (dem Menschen) ein mächtiges Werkzeug, indem er seinen Sohn in die Keuschheit der Jungfrau sandte;“[371]

Die Textstelle, die im Drama darauf Bezug nimmt, läßt Volmar in der Rolle Christi erscheinen. Doch läßt die intertextuelle Referenz eine körperliche Beziehung assoziieren. Das Sinnbild der Menschwerdung Christi in der Empfängnis Marias wird transformiert zum Liebesakt zwischen Volmar und Hildegard. Erneut dekonstruiert Løveid den Visionstext, indem sie einen ursächlichen Zusammenhang zwischen der Niederschrift der Visionen und einer – tatsächlichen oder imaginierten – erotischen Begegnung herstellt![372]

Die Montage des Schriftbefehls in eine Verführungsszene hebt, einem dekonstruktiven Verfahren entsprechend, bisher mißachtete Potentiale des von Bingen-Textes hervor und funktionalisiert sie im Dramentext als Hinweis auf eine Liebesbeziehung zwischen Volmar und Hildegard.

Wie in Hildegards Erinnerung deutlich wird und nur hier deutlich werden kann, weil ihr verboten wurde, diese Wahrheit auszusprechen, war es Volmar, der ihr befahl, ihre Visionen niederzuschreiben. Die Visionen erscheinen im Drama nicht gottgegeben, sondern sind als Effekt einer nicht gelebten Liebesbeziehung zwischen Hildegard und Volmar lesbar. Der Text hinterfragt ironisch die Stilisierung der Mystikerin zum Medium. Gott kommt in diesem Zusammenhang nicht mehr als die Rolle einer Alibi-Figur zu, auf die Hildegard ihr Begehren, das eigentlich Volmar galt und das sie als Nonne nicht ausleben konnte, überträgt. Diese Projektion auf einen unerreichbaren Anderen macht noch einmal die mystische Situation als Situation des Mangels und somit der Depression deutlich.

---

371 von Bingen 1990, S. 309 (*Scivias* III,1).

372 Wenn Volmar schließlich Hildegard für ihre Vision demütigt, weist der Dramentext die Verantwortung für die Selbsterniedrigung von Bingens, die sich auch im Kontext der Initialszene im Visionstext findet, Volmar zu, der als Sekretär an der endgültigen Niederschrift und auch an deren Interpretation beteiligt ist. Vgl. die Stelle bei von Bingen: „Und wiederum antwortete ich aus der inneren Erkenntnis dieser Schau: Im Innersten meiner Seele erkenne ich mich als Asche und Moder wie vergänglichen Staub.“ Von Bingen 1990, S. 309 (*Scivias* III,1).