

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 41 (2000)

Artikel: Hildegard cantrix : Überlegungen zur musikalischen Kunst Hildegards
von Bingen (1098-1179)

Autor: Willimann, Joseph

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858798>

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: 11.02.2026

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

Hildegard cantrix

Überlegungen zur musikalischen Kunst

Hildegards von Bingen (1098–1179)

Joseph Willimann

*Quamvis autem in his cruciarer, in superna
tamen visione dictavi, cantavi ac scripsi, que
Spiritus sanctus per me proferre volebat.*¹

Als sich vor 120 Jahren der Todestag der Visionärin Hildegard von Bingen zum siebenhundertsten Mal jährte (1879), entstand eine der ausführlichsten Monographien über die mittelalterliche Nonne.² Darin wurden nicht nur ihre drei grossen Visionsschriften – *Scivias* (1141–51)³, *Liber vite meritorum*

1 *Vita sanctae Hildegardis*, aus der vierten der sogenannten autobiographischen Passagen; zit. nach der neusten Edition durch Monika Klaes, *Vita sanctae Hildegardis. Leben der heiligen Hildegard von Bingen. Canonizatio sanctae Hildegardis. Kanonisation der heiligen Hildegard* (Fontes Christiani 29), Freiburg i.Br. etc. 1998 (= Klaes 1998), S. 152. Übersetzung *ibid.*, S. 153: «Obgleich ich aber auf solche Weise [durch Krankheit] gequält wurde, habe ich doch in der höheren Schau diktiert, gesungen und geschrieben, was der heilige Geist durch mich verkünden wollte.»

2 Johann Philipp Schmelzeis, *Das Leben und Wirken der Heiligen Hildegardis nach den Quellen dargestellt. Nebst einem Anhang Hildegard'scher Lieder mit ihren Melodien*, Freiburg i.Br. etc. 1879.

3 Eine kritische Edition von *Scivias* (Wisse die Wege) besorgten Adelgundis Führkötter und Angela Carlevaris 1978 in der Reihe *Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis* [zit. als CCCM] vol. 43 und 43A. Turnholti: Brepols. 1978. Dort findet sich auch eine deutsche Einführung ins Werk und die Diskussion der Überlieferung (CCCM 43, S. IX–LX). – Zu dieser Edition und weiteren Problemen vgl. Peter Dronke, «Problemata Hildegardiana». In: *Mittelateinisches Jahrbuch* 16 (1981). S. 97–131. – Auf die ältere deutsche Übersetzung mit kleineren Auslassungen von Maura Böckeler (zahlreiche Auflagen seit 1928: *Hildegard von Bingen. Wisse die Wege. Scivias*, Salzburg 1954 bis 1963 [13. Tausend]) folgte 1991 eine vollständige Übersetzung durch Walburga Storch nach CCCM 43/43A: *Hildegard von Bingen. Scivias. Wisse die Wege. Eine Schau von Gott und Mensch in Schöpfung und Zeit*, Augsburg 1991; jüngst auch als Taschenbuch: Herder Spektrum 4115, Freiburg i.Br. etc. ³1997.

(1158–63; LVM)⁴ und *Liber divinorum operum* (1163–73/74; LDO)⁵ – besprochen, sondern auch Hildegards Gesänge in die umfassende Darstellung von «Leben und Werk» einbezogen. Dabei liess der Autor einen speziellen «Sachverständigen» in Sachen Musik zu Wort kommen⁶, der gegen Ende seiner Ausführungen festhielt: «Unsere Zeit, beherrscht von der Manie für polyphone Musik, ist nicht im Stande, diese hl. Gesänge der hl. Hildegard zu verstehen und lieb zu gewinnen. Das ist sehr betrübend! Aber doch glüht schon das Morgenroth einer besseren Zeit.»⁷

Dabei dürfte der zitierte «Geistliche Rath Schlecht»⁸ kaum geahnt haben, in welchem Ausmass sich die Zeiten für Hildegards Gesänge im Lauf der nächsten hundert Jahre – jedenfalls auf den ersten Blick – «bessern» sollten. Seit den ersten Platten-Einspielungen durch das Ensemble Sequentia in den 1980er Jahren⁹ ist die Verbreitung von Hildegards Musik auf dem Schallplattenmarkt ständig gestiegen und hat im Zusammenhang mit dem Geburtstagsjubiläum von 1998 einen neuen Höhepunkt erreicht. Allerdings wurde mit dieser Vermarktung Hildegards auch ein Bild von der Komponistin vermittelt, das dringend einer kritischen Prüfung bedarf. Diesem Zweck galt der Hildegard-Kongress vom September 1998 in Bingen.¹⁰

4 Die kritische Edition des LVM (Buch der Lebensverdienste) erfolgte durch Angela Carlevaris, *Hildegardis Liber Vite Meritorum* (CCCM 90), Turnholti: Brepols 1995; mit deutscher Einleitung S. IX–LIX. – Die zur Zeit vollständigste deutsche Übersetzung stammt von Heinrich Schipperges, *Hildegard von Bingen. Der Mensch in der Verantwortung. Das Buch der Lebensverdienste*, Salzburg 1972; jüngst auch als Taschenbuch: Herder Spektrum 4291, Freiburg i.Br. etc. 21997.

5 Das LDO (Buch der Gotteswerke) wurde jüngst von Albert Derolez und Peter Dronke kritisch ediert, *Hildegardis Bingensis Liber Divinorum Operum* (CCCM 92), Turnholti: Brepols 1996; mit englischer Einführung S. VII–CXVII. – Eine vollständige deutsche Übersetzung bietet Mechthild Heieck, *Hildegard von Bingen. Das Buch vom Wirken Gottes. Liber divinorum operum*, Augsburg 1998.

6 Schmelzeis, 1879 (Anm. 2), S. 454–59.

7 Ibid., S. 459.

8 Ibid., S. 453.

9 CD deutsche harmonia mundi GD 77051 (1982): *Hildegard von Bingen, Ordo virtutum*; CD deutsche harmonia mundi GD 77020 (1985): *Hildegard von Bingen, Symphoniae: Geistliche Gesänge*.

10 «Hildegard von Bingen in ihrem historischen Umfeld» (Bingen, 13. bis 19. September 1998); die Leitung des historischen Teils (13.–16.9.) oblag Alfred Haverkamp (Trier), jene des musikwissenschaftlichen Teils (18.–19.9.) Wulf Arlt (Basel). Mit ihm zusammen – sowie mit Martina Schönfeld (Mainz) und Philipp Zimmermann (Basel) – war der Verfasser mit der Vorbereitung des musikwissenschaftlichen Teils beauftragt. Diese Ausführungen greifen einige der in Bingen referierten Punkte heraus. Ein ausführlicher Kongressbericht mit den überarbeiteten Papers ist in Planung und soll voraussichtlich im

Besonders eingehend wurde dabei die Beurteilung der Gesänge und damit zugleich der Dichterin und Komponistin Hildegard diskutiert. Auf diesem Gebiet haben sich seit den 1970er Jahren Auffassungen verfestigt, die angesichts der Quellen und der heute aktuellen Forschungslage kaum haltbar sind. Zwei solcher grundlegenden Auffassungen seien kurz vergegenwärtigt: (1) Hildegard habe im Zeitraum zwischen dem ersten und zweiten Visionsbuch, also etwa zwischen 1151 und 1158, die Texte ihrer Gesänge im Blick auf eine geplante Sammlung gedichtet und vertont und diese Sammlung als ganzes *Symphonia* genannt. (2) Diese schliesslich insgesamt 77 Gesänge seien zum weitaus grössten Teil von Anfang an für die Liturgie in Hildegards eigenen Klostergründungen – Rupertsberg (um 1150) und Eibingen (um 1165) – sowie in den mit ihr befreundeten Konventen bestimmt gewesen.

Dem ist entgegenzuhalten, dass zum einen der für die erste Ansicht regelmässig beigezogene Passus im Prolog des LVM mit dem Hinweis auf «symphonia» sich eher auf eine Erläuterung dessen bezieht, was Hildegard unter «symphonia» verstand, und dass zudem keine der beiden überlieferten Quellen der Gesangssammlung diesen Begriff als Titel trägt. Von der um 1175 zu datierenden Zusammenstellung im Codex Dendermonde (=D) scheint zwar der Anfang zu fehlen¹¹, aber auch die wohl nach Hildegards Tod (1179) abgeschlossene Kompilation im sogenannten Riesenkodex (=R) weist keinen solchen Titel, sondern lediglich eine hervorgehobene Initiale im ersten Gesang auf.¹² Gerade diese umfassendste Zusammenstellung von Hildegards Werken in R – vor den Gesängen stehen die Visionsschriften und die Briefe – verwendet aber sonst regelmässig Titel. (So etwa auch beim nur hier überlieferten geistlichen Spiel Hildegards, dem *Ordo virtutum*¹³, das den

Herbst 2000 erscheinen. – Über den Kongress vgl. Julia Spinola, «Deconstructing Hildegard. Musik von einem unbekannten Planeten, Geschäfte mit der Heiligkeit und ein mythenkritischer Kongress in Bingen». In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 1.10.1998, Nr. 228, S. 47; Susanne Herzog, «Fruchtbarer Austausch». In: *Concerto. Das Magazin für Alte Musik*, Nr. 137, Oktober 1998, S. 12f.; Annette Kreutziger-Herr, Musikwissenschaftlicher Teil des internationalen Kongresses «Hildegard von Bingen in ihrem historischen Umfeld». In: *Die Musikforschung* 52 (1999), S. 101–103.

11 Dendermonde, St.-Pieters & Paulusabdij, Ms. Cod. 9; ein farbiges Faksimile des Gesangsteils dieser Handschrift (f. 153r–170v) edierte Peter van Poucke, *Hildegard of Bingen. Symphonia Harmoniae Caelestium Revelationum*, Alamire 1991.

12 Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek, Hs. 2; eine phototypische schwarz-weiss Wiedergabe des Gesangsteils durch Joseph Gmelch, *Die Kompositionen der heil. Hildegard. Nach dem grossen Hildegardkodex in Wiesbaden*, Düsseldorf [1913]; nun auch im Farbfaksimile: Michael Klaper (Kommentar) und Lorenz Welker (Hrsg.), *Hildegard von Bingen. Lieder. Faksimile*, Wiesbaden 1998.

13 «Incipit ordo virtutum» steht auf f. 478v der Handschrift R.

Codex abschliesst.) Demnach ist auch das Fehlen eines Titels in R ein klares Zeichen dafür, dass die Gesangssammlung von den Zeitgenossen nicht unter dem Titel *symphonia* subsumiert wurde. Auf die Frage, wie es dennoch zu diesem Verständnis kam und welche Implikationen damit verbunden sind, ist zurückzukommen.

Zum zweiten Punkt ist festzuhalten, dass es keine eindeutigen Belege für eine liturgische Funktion der Gesänge gibt, weder in Hildegards eigenen Klöstern noch in jenen, für welche einzelne Gesänge Hildegards auf besondere Patrone bestimmt gewesen sein könnten (etwa Disibodus für Disibodenberg).¹⁴ Und weder die Rubrizierung von Gesängen als *Antiphona*, *Responsorium*, *Hymnus* oder *Sequentia*, wie sie in D und R vorkommen, noch die vereinzelt Psalmtondifferenzen sind ein Beweis für eine tatsächliche liturgische Funktion.¹⁵ Hier ist also Vorsicht geboten und sind verschiedene Möglichkeiten im Auge zu behalten, darunter auch die einer bloss äusserlichen «liturgischen» Anlage der Sammlung zur Steigerung ihrer Dignität.

Die ältere Forschung war noch zurückhaltender in der Zuschreibung einer angeblich liturgischen Einbindung von Hildegards Gesängen und sprach allgemeiner von «geistlichen Liedern»¹⁶, die – nach Peter Wagner – «in Wort und Ton ausserordentliche Denkmäler deutscher Mystik bilden».¹⁷ Dagegen stützte man sich in neuerer Zeit – abgesehen von den erwähnten «liturgischen» Indizien der beiden Sammlungen – vor allem auf eine Briefstelle des Mönchs Wibert von Gembloux, der 1175 ein erstes Mal Hildegard auf dem Rupertsberg besuchte und dann von 1177 bis 1180 dort weilte, zunächst als Hildegards letzter Sekretär, dann als einer der Nachlassverwalter der Seherin, dessen Anteil an der Zusammenstellung von R hoch zu veranschlagen ist.

Wiberts entsprechende Briefstelle und ihre Deutung ist besonders aufschlussreich zum einen für den genuine Zusammenhang der Gesänge mit Hildegards *visio*, zum andern für nachhaltige Missverständnisse, wie sie gerade auf dem Gebiet des Musikalischen die Hildegard-Rezeption bis heute prägen. Wibert – der im übrigen für sein kompliziertes Latein bekannt ist –

14 Darüber handelte Felix Heinzer am 18.9.98 beim Binger Kongress («Hildegard und ihr liturgisches Umfeld», Ms. 1998).

15 «Untersuchungen zu den *differentiae* in den Hildegard-Handschriften» (Ms. 1998) wurden in Bingen von Michael Klaper und Alba Scotti referiert (18.9.98).

16 So Schmelzeis 1879 (Anm. 2), S. 393; aber auch Peter Wagner, *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsweisen bis zum Ausgange des Mittelalters* (Einführung in die Gregorianischen Melodien, 1), Leipzig 31911, S. 299.

17 Ibid.; Gmelch schloss liturgische Zwecke sogar aus und dachte an «private Erbauung» (Gmelch [1913] – Anm. 12 – S. 25).

schildert in einem Brief vom Herbst 1175 die Entstehung von Hildegards Gesängen aus der Erfahrung ihrer Vision wie folgt:

Inde est quod ad communem hominum conversationem ab illa interni concentus melodia regrediens, dulces in vocum etiam sono modos, quos in spirituali armonia discit et retinet, memor Dei, et in reliquiis cogitationum huiusmodi diem festum agens, sepius resultando delectatur, eosdemque modulos, communi humane musice instrumento gratiores, prosis ad laudem Dei et sanctorum honorem compositis, in ecclesia publice decantari facit.¹⁸

Wenden wir uns zunächst dem Schluss des Zitats zu, der besagt, dass Hildegard die Gesänge öffentlich in der Kirche singen liess («in ecclesia publice decantari facit»). Offen bleibt allerdings auch hier, in welchem Rahmen dies geschah, und es ist keineswegs behauptet, dass es sich dabei um liturgische Feiern handelte.

Davor ist die Stelle «communi humane musice instrumento gratiores» von besonderem Interesse, da sie fälschlicherweise weithin als sicherer Beleg für eine Aufführungspraxis mit instrumentaler Begleitung gilt. Diese Auffassung beruht auf dem Verständnis von «commune instrumentum» als «gebräuchliche (Musik)-Instrumente»¹⁹, eine Übersetzung, die sich bis in die ansonsten sehr kritische und in vielem den neusten Forschungsstand repräsentierende Hildegard-Festschrift zum Jubiläumsjahr 1998 halten konnte.²⁰ Einer solchen Übersetzung ist aber einerseits entgegenzuhalten, dass mit dem «gewöhnlichen» – oder auch «allgemeinen» – Instrument (commune instrumentum) menschlicher Musik (humane musice) eben gerade am ehesten die menschliche *Stimme* gemeint sein dürfte, und andererseits, dass die Konstruktion des Satzes auf eine noch umfassendere Bedeutung verweist. Dies

18 Wibert von Gembloux, Ep. XVIII, zit. nach Albert Derolez, *Guiberti Gemblacensis Epistolae*, Pars I (CCCM 66). Turnholti: Brepols. 1988. S. 231.

19 So bei Walburga Storch: «Daher kommt es, dass sie vom Klang der inneren Harmonie zum gewöhnlichen Leben zurückkehrt und sich an den lieblichen Weisen der Stimmen, die sie in der Harmonie des Geistes kennenlernte und die in ihr widerhallen, freut. Sie denkt dann an Gott und begeht unter weiteren derartigen Gedanken einen Festtag. Und diese Melodien unterlegt sie mit Texten zum Lobe Gottes und zur Ehre der Heiligen, bereichert sie durch die Begleitung mit den gebräuchlichen Instrumenten und lässt sie öffentlich in der Kirche singen.» Walburga Storch, *Hildegard von Bingen. Im Feuer der Taube. Die Briefe*, Augsburg 1997, zit. S. 217; Hervorhebung im Zitat durch den Verfasser.

20 Edeltraud Forster (Hg.), *Hildegard von Bingen. Prophetin durch die Zeiten. Zum 900. Geburtstag*, Freiburg i.Br. etc. 1997; im folgenden zit. als Fs. 1997; das Zitat «bereichert sie durch die Begleitung mit gebräuchlichen Musikinstrumenten» *ibid.*, S. 336, im Beitrag von Barbara Stühlmeyer, Auf der Suche nach der Stimme des lebendigen Geistes. Die Musik Hildegards von Bingen als Sinnbild vollendeter Schöpfung (*ibid.*, S. 334–338).

lässt sich – wie Felix Heinzer beim besagten Kongress in Bingen zeigte – an «gratiores» festmachen. Die Steigerungsform von *gratus* (lieblich, angenehm, schön) ist auf «modulos» bezogen und charakterisiert Hildegards Weisen offenbar als «schöner» im Vergleich zum «communi humane musice instrumento», wenn man «communi [...] instrumento» als *ablativus comparativus* versteht. Auf dieser Basis schlägt Heinzer folgende Übersetzung der Wibert-Stelle vor:

Und so lässt sie diese Melodien, *die schöner sind als das, was menschlicher Musik normalerweise zu Gebot steht*, zu Texten, die sie zu Ehren Gottes und der Heiligen verfasst hat, in der Kirche öffentlich singen.²¹

Obwohl eine angeblich authentische, instrumentale Begleitung der Hildegard-Gesänge sich demnach nicht belegen lassen dürfte, wurden entsprechende Aufnahmen unter Verwendung von Instrumenten und etwa mit ausgedehntem Einsatz von Bordunklängen besonders in den frühen Einspielungen der 1980er Jahre für das heutige allgemeine Bild der Komponistin bestimmend. Dies geht sogar soweit, dass im Publikum die irrige Meinung nicht selten ist, Hildegard hätte mehrstimmig komponiert. Selbst ein über Hildegard an sich nicht schlecht informierter Autor erlag neulich offensichtlich der täuschenden Wirkungsmacht solcher Schallplatten und meinte, über die Komponistin Hildegard zu sprechen, als er festhielt: «Die abwechslungsreich bewegten Melodielinien, die oft über lang klingende vokale und instrumentale Akkorde gelegt sind, [...] üben einen eigenartigen Reiz aus.»²² Es scheint, dass die «Manie für polyphone Musik» – wie Schlecht sagen würde – einer Rezeption von Hildegards besonderer Einstimmigkeit noch immer im Weg steht.

Die Aufführungspraxis ist nur ein – wenn auch besonders ohrenfälliger – Aspekt des heutigen Hildegard-Bildes. Zentraler noch für eine historische Einordnung der Komponistin ist die seit den frühen 1970er Jahren zur festen Meinung gewordene Ansicht, Hildegard hätte in der Zeit kurz nach ihrer

21 Das Zitat stammt aus Felix Heinzers Übersetzung, die Wulf Arlt in einem Vortrag vom 18.9.1998 anlässlich des Binger Hildegard-Kongresses zitierte (Wulf Arlt, «Hildegards Musik im 12. Jahrhundert – Probleme und Perspektiven»). Die Hervorhebung im Zitat stammt von JW. Für die Stelle davor lautet Heinzers Übersetzung: «Wenn sie [Hildegard] dann aus jener Musik, die sie als Zusammenklang in ihrem Inneren hört, zum gewöhnlichen Umgang mit den Menschen zurückkehrt, liebt sie es, jene süßen Weisen, die sie auch im Klang von Stimmen in der Harmonie des Geistes hört und festhält, an Festtagen im Gedenken an Gott ...öfters wieder zum Klingen zu bringen.» (ibid.)

22 Christian Feldmann, *Hildegard von Bingen. Nonne und Genie* (Herder Spektrum 4435), Freiburg i.Br. etc. 1995, S. 194.

ersten Klostergründung (um 1150) auf dem Rupertsberg eine geschlossene Sammlung von Gesängen gedichtet und vertont und ihr den Namen *Symphonia* gegeben. Die folgenden Ausführungen richten sich gegen diese Ansicht. Sie sprechen im Gegenzug dafür, dass Hildegard Zeit ihres Lebens einzelne ihrer an Gott oder Heilige gerichteten Texte, die grösstenteils einen genuinen Zusammenhang mit ihren Visionen haben und deren besondere Prosa im elogischen Sprachduktus besteht, auch als Gesänge vorgetragen – also vorgesungen – hatte und dass diese Gesänge erst in einer relativ späten Phase ihres Lebens zusammengestellt wurden, als man auf dem Rupertsberg in den 1170er Jahren das Bild der Visionärin zu jenem einer Prophetin abrunden wollte²³ und dabei offenbar auch mehr Gewicht auf ihre musikalische Produktion legte als zuvor. Nicht von ungefähr kam es etwa im gleichen Zeitraum vor 1173 zu einer ersten Redaktion ihrer zahlreichen Briefe vermutlich durch den ersten Sekretär Volmar (†1173)²⁴, bei der frühe Briefe unter anderem um Hinweise auf die musikalische Tätigkeit Hildegards ergänzt wurden, wie dies etwa in einem Schreiben von 1153/54 an Papst Anastasius IV. der Fall ist.²⁵ Und zu dieser Abrundung ihres Bildes in den 1170er Jahren würde dann durchaus auch eine nachträgliche «Liturgiesierung» der Gesänge passen.

23 Vgl. dazu Barbara Newman, «Seherin – Prophetin – Mystikerin. Hildegard von Bingen in der hagiographischen Tradition». In: Fs. 1997 (Anm. 20). S. 126–152.

24 Diese These vertrat der inzwischen verstorbene Lieven van Acker, dessen kritische Philologie der Hildegardbriefe zu den wichtigsten Beiträgen der jüngsten Hildegardforschung zählt: Lieven van Acker, *Der Briefwechsel der heiligen Hildegard von Bingen. Vorbemerkungen zu einer kritischen Edition*. In: *Revue Bénédictine* 98 (1988). S. 141–168; und *Revue Bénédictine* 99 (1989). S. 118–154; Lieven van Acker, *Hildegardis Bingensis Epistolarium, Pars Prima (I–XC)* (CCCM 91), Turnholti: Brepols. 1991; Lieven van Acker, *Hildegardis Bingensis Epistolarium, Pars Secunda (XCI–CCLR)* (CCCM 91A). Turnholti: Brepols. 1993; der dritte Band in Vorbereitung: Monika Klaes, *Hildegardis Bingensis Epistolarium, Pars Tertia (CCLI–CCXC)* (CCCM 91B), Turnholti: Brepols. (voraussichtlich 2000). Storch 1997 (Anm. 19) bietet eine deutsche Übersetzung aller 390 Schriftstücke.

25 Die spätere Ergänzung in Ep. VIII lautet: «[...] atque ut (in) multimodam, sed sibi consonantem melodiam sonaret.» (vgl. CCCM 91, S. 21) («... und dass es in vielfältiger, aber in sich stimmiger Melodie erklinge»; Übers. Storch 1997 [Anm. 19] S. 31; angefügt an: «Jener aber, der ohne Minderung gross ist, hat jetzt ein kleines Zelt [Hildegard] berührt, damit es Wunder schaue, eine unbekannte Schrift schaffe und eine unbekannte Sprache erklingen lasse.» *ibid.*).

Wenden wir uns nun der Lesung von «symphoniam» im Prolog des *Liber vite meritorum* zu. Der Prolog beginnt wie folgt:

Et factum est in nono anno postquam vera visio veras visiones, in quibus per decennium insudaveram, mihi simplici homini manifestaverat; qui primus annus fuit, postquam eadem visio subtilitates diversarum naturarum creaturarum, ac responsa et admonitiones tam minorum quam maiorum plurimarum personarum, et symphoniam harmonie celestium revelationum, ignotamque linguam et litteras cum quibusdam aliis expositionibus, in quibus post predictas visiones multa infirmitate multoque labore corporis gravata per octo annos duraveram, mihi ad explanandum ostenderat; cum sexaginta annorum essem, fortem et mirabilem visionem vidi, in qua etiam per quinquennium laboravi. Igitur in sexagesimo primo etatis mee anno, qui est millesimus centesimus quinquagesimus octavus dominice incarnationis annus [...].²⁶

Aufgrund dieser Stelle wird die Wendung «symphoniam harmonie celestium revelationum» – meist auch nur in der Kurzform «symphonia» – heute als vermeintlich Hildegardscher Titel der Gesangssammlung verwendet. Als repräsentative Beispiele angeführt seien lediglich die eben in zweiter Auflage erschienene (1998) kritische Textedition von Barbara Newman²⁷, die Dissertation von Marianne R. Pfau²⁸, die jüngst von Walter Berschin edierte Ausgabe mit deutschen Übersetzungen von Heinrich Schipperges²⁹ sowie eine weit verbreitete CD-Einspielung des Ensembles Sequentia³⁰.

Dazu kommt, dass die Angaben zur Datierung meist auf den Zeitraum zwischen 1151 (Abschluss von *Scivias*) und 1158 (Beginn des LVM) bezogen werden. Daraus ergebe sich eben, dass Hildegards Gesänge zur Hauptsache der sogenannten «zweiten Periode»³¹ ihrer schriftstellerischen Aktivität zuzurechnen seien.

26 Zit. nach CCCM 90, S. 8, unter Weglassung der dortigen Kursive und mit Unterscheidung von «v» und «u».

27 Barbara Newman, *Saint Hildegard of Bingen. Symphonia. A critical Edition of the Symphonia armonie celestium revelationum [Symphony of the Harmony of Celestial Revelations]*. Ithaca and London: Cornell UP 1988; Barbara Newman, *Hildegard of Bingen. Symphonia*, Second Edition. Ithaca and London: Cornell UP 1998.

28 Marianne Richert Pfau, *Hildegard von Bingen's Symphonia Armonie Celestium Revelationum: An Analysis of Musical Process, Modality, and Text-Music Relations*. Diss. State Univ. New York. 1990 (UMI 1992).

29 Walter Berschin/Heinrich Schipperges, *Hildegard von Bingen. Symphonia. Gedichte und Gesänge*, Lateinisch und Deutsch. Gerlingen 1995 (zit. als Berschin 1995).

30 Hier für einmal die Mehrzahl: *Hildegard von Bingen. Symphoniae. Geistliche Gesänge. Spiritual Songs*, deutsche harmonia mundi, GD 77020 (1985).

31 Schmelzeis, 1879 (Anm. 2), S. 392.

13 Nun lässt aber die Formulierung des Prologs auch andere Deutungen zu. Die Reihung der Akkusativ-Objekte von «subtilitates» bis «litteras» muss keineswegs als Nennung von Buchtiteln interpretiert, sondern kann genauso gut als Verweis auf inhaltliche Schwerpunkte verstanden werden, deren Erläuterung Hildegard angeblich von der «visio» aufgetragen worden sei. Für diese zweite Deutung spricht gerade die ungewöhnliche Verbkonstruktion: «[...] postquam eadem visio [...] symphoniam harmonie celestium revelationum [...] mihi ad explanandum ostenderat;» (nachdem mir die gleiche visio ... die symphonia der Harmonie himmlischer Offenbarungen zum Erklären bzw. Entfalten gezeigt hatte).³²

14 Auch die Datierungsangaben sind mehrdeutig. Welches ist der Bezugsrahmen für das eingangs genannte «neunte Jahr»? Handelt es sich um das neunte Jahr nach dem Abschluss des «decenniums» der ersten visio, also nach dem Abschluss von *Scivias* (1151) und somit je nachdem in etwa um das Jahr 1160, oder – wenn das erste Jahr mitgezählt wird – um das Jahr 1159? Oder aber ist dieses «neunte Jahr» – wie es Johannes Bühler 1922 tat³³ – vom Beginn der ersten «vera visio» an zu zählen und somit das vorletzte Jahr des «decenniums» gemeint, also etwa 1150? Da beide einschlägigen Verben im Plusquamperfekt stehen («insudaveram» und «manifestaverat»), gibt die grammatikalische Form darüber keine klare Auskunft. Und je nach Zählung des «neunten Jahres» definiert sich dann der Anschluss mit «qui primus annus fuit, postquam» wesentlich anders.

15 Diese Unklarheit scheint jedoch nur den Zeitraum vor 1158 zu betreffen. Denn die Fortsetzung des Prologs macht im weiteren unmissverständliche Angaben: Als Hildegard sechzig war (1158), sah sie eine weitere visio, daher war sie im 61. Lebensjahr, als sie 1158 die Stimme hörte.

16 Da auch die Frage nach der Chronologie neben jener nach der Bedeutung der gereihten Akkusativobjekte für unseren Zusammenhang von Belang ist, muss beides weiter berücksichtigt werden. Was den fraglichen Zeitraum vor 1158 betrifft, ist hervorzuheben, dass die zwei verschiedenen Interpretationen des «neunten Jahres» den gleichen Schluss zulassen, dass sich nämlich die aufgezählten Aktivitäten mit dem angeblichen Abschluss von *Scivias* im Jahr 1151 mindestens teilweise überlappen konnten.

32 Vgl. *ibid.*, S. 62ff., auf Zahlensymbolik bei Hildegard verweist auch Christel Meier, *Art. Hildegard von Bingen*, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 3, Berlin etc. 1981 (= VL), Sp. 1237–1260, Sp. 1261.

33 Vgl. dazu die kritischen Überlegungen von Johannes Bühler, *Schriften der Hildegard von Bingen* (Leipzig 1922), S. 217.

32 Der Verfasser dankt Peter Dronke für das Gespräch in Bingen (16.9.1998) zur Interpretation dieser Stelle.

33 Johannes Bühler, *Schriften der Hildegard von Bingen* (Der Dom. Bücher deutscher Mystik). Leipzig 1922. Reprint Hildesheim etc.: Georg Olms Verlag. 1991. S. 217.

Dies zeigte sich bereits in der Übersetzung von Schmelzeis (1879), der für die acht Jahre der «zweiten Periode» ab 1158 zurückrechnete, dann allerdings erwog, ob *Scivias* vielleicht schon 1150 abgeschlossen gewesen sei.³⁴ Ein ganz anderes Verständnis der Chronologie äusserte sich in der Übersetzung von Johannes Bühler.³⁵ Für ihn ging es um das «neunte Jahr» des «decenniums» (also 1150), welches das erste gewesen sei, nachdem die *visio* Hildegard die aufgezählten Themata zur Erläuterung gezeigt hätte (1149), an denen sie dann acht Jahre gearbeitet hätte (1149–1157). Und als sie sechzig war (1158), hörte sie erneut die Stimme. Es ist immerhin zu betonen, dass es bei Bühlers Interpretation besonders einsichtig ist, warum der Prolog den Neubeginn von 1158 gleich mehrfach bestimmt: zuerst mit Hildegards Altersangabe (60jährig), dann explizit mit der Nennung der Jahreszahl 1158, in der Hildegard im 61. Lebensjahre stand.

Auch wenn sich heute das erste Verständnis der Chronologie durchgesetzt hat und das «neunte Jahr» nach dem «decennium» angesetzt wird, sollte doch die Möglichkeit einer Überlappung der verschiedenen Arbeitsphasen nicht ausser Acht gelassen werden. Um so mehr als der Vorgang der *visio* selbst und die Arbeit der schriftlichen Fixierung und Redaktion jeweils nicht den gleichen zeitlichen Gesetzen unterworfen gewesen sein dürfte. Im übrigen äussert sich der Interpretationsspielraum der Jahresangaben dieser Prologstelle auch noch in unterschiedlichen Angaben der neueren Literatur.³⁶ Sie beruhen im Grunde darauf, dass die Divergenz des «neunten Jahres» nach dem «decennium» (1160, allenfalls 1159) mit dem unmissverständlich genannten Jahr 1158 für den Beginn des LVM von den Autoren auf unterschiedliche Weise harmonisiert wird. Eine Schwierigkeit, die sich bei Bühlers Lesung nicht ergibt.

Man kann sich fragen, warum der Prolog die Chronologie gerade auf diese Weise mitteilt und nicht von Anfang an mit klaren Jahreszahlen operiert. Möglicherweise spielte dabei die Zahlensymbolik eine Rolle. Gleich die erste Zählung vertritt eine der Vollkommenheitszahlen («nono» für 9), im «decennium» ist mit 10 die Summe mit einer weiteren Vollkommenheitszahl («primus» für 1) gegeben. Bemerkenswert ist auch, dass mit der zusätzlichen

34 Schmelzeis, 1879 (Anm. 2), S. 392.

35 Bühler, 1922 (Anm. 33), S. 217.

36 Schipperges, 1972 (Anm. 4), S. 14 setzt *Scivias* von 1141–50 an und lässt das «neunte Jahr» 1158 beginnen. Derolez setzt dagegen den Beginn des LVM ins Jahr 1159 (1159–64) und widerspricht so der Jahreszahl im Prolog (Albert Derolez, «Deux Notes concernant Hildegard de Bingen». In: *Scriptorium* 27 (1973). S. 291). Carlevaris (Anm. 4) beschränkt sich auf die Angabe der Entstehungszeit des LVM: 1158–1163 (CCCM 90, S. X).

Altersangabe des 61. Lebensjahres Hildegards, in dem 1158 eine weitere *visio* eingesetzt haben soll, die gleiche Quersumme sieben präsent ist, wie sie schon in der ersten Altersangabe Hildegards mit dem «43. Altersjahr» zu Beginn von *Scivias* auftrat.³⁷ Dass die Zahlensymbolik für Hildegard tatsächlich eine Rolle spielte, ist aufgrund einschlägiger Passagen im Visionswerk belegt.³⁸

Zu fragen ist auch, ob der Prolog zum LVM, der ja nach Abschluss der Niederschrift und wohl auch der Redaktion entstanden sein dürfte, in stärkerem Mass vom Redaktor bestimmt war, als dies Hildegard sonst zugelassen haben soll. Ja es stellt sich bei solchen Passagen gar die Frage, wieweit hier bereits die «Propaganda» (Bertha Widmer) aus dem Umkreis Hildegards mitverantwortlich war.³⁹ Immerhin ist die älteste erhaltene Quelle des LVM erst kurz vor 1175 zu datieren (Hs. D). Dazu kommt, dass dann der Prolog zum LDO nach gleichem Muster gemacht ist. Allerdings ergeben sich dort keine Probleme der Datierung und sind die Zahlenverhältnisse wieder andere.

Die Interpretation der Akkusative von «subtilitates» bis «litteras» – und damit auch von «symphoniam» – als Titel abgeschlossener und vor 1158 in Büchern gesammelter Werke hat sich in der Literatur erst allmählich herausgebildet. Noch vor der ersten Edition des LVM durch den Benediktiner Kardinal Pitra (1882)⁴⁰ identifizierte Schmelzeis «symphoniam» relativ vorsichtig mit «ihren [Hildegards] geistlichen Liedern, wenigstens in einem Theile derselben»⁴¹. Doch nahm er bereits ein «eigens dafür angelegtes Büchlein» schon vor 1158 an.⁴² Pitra bestärkte eine solche Interpretation, indem er einige der Akkusative, die er auf überlieferte Sammlungen beziehen konnte – darunter auch «symphoniam» – in seiner Edition kursiv setzte und damit als

50 Von den Texten der insgesamt 77 Gesänge sind 43 nur im Kontext von Hildegards Visionen und einiger weniger Briefe bis zu ihren letzten Jahren (1170) überliefert (14 in *Scivias*, 9 in Ep. 192, 14 in Ep. 390, je 3 in Ep. 740, 2 in Ep. 741, 2 in Ep. 742, 2 in Ep. 743, 2 in Ep. 744, 2 in Ep. 745, 2 in Ep. 746, 2 in Ep. 747, 2 in Ep. 748, 2 in Ep. 749, 2 in Ep. 750, 2 in Ep. 751, 2 in Ep. 752, 2 in Ep. 753, 2 in Ep. 754, 2 in Ep. 755, 2 in Ep. 756, 2 in Ep. 757, 2 in Ep. 758, 2 in Ep. 759, 2 in Ep. 760, 2 in Ep. 761, 2 in Ep. 762, 2 in Ep. 763, 2 in Ep. 764, 2 in Ep. 765, 2 in Ep. 766, 2 in Ep. 767, 2 in Ep. 768, 2 in Ep. 769, 2 in Ep. 770, 2 in Ep. 771, 2 in Ep. 772, 2 in Ep. 773, 2 in Ep. 774, 2 in Ep. 775, 2 in Ep. 776, 2 in Ep. 777, 2 in Ep. 778, 2 in Ep. 779, 2 in Ep. 780, 2 in Ep. 781, 2 in Ep. 782, 2 in Ep. 783, 2 in Ep. 784, 2 in Ep. 785, 2 in Ep. 786, 2 in Ep. 787, 2 in Ep. 788, 2 in Ep. 789, 2 in Ep. 790, 2 in Ep. 791, 2 in Ep. 792, 2 in Ep. 793, 2 in Ep. 794, 2 in Ep. 795, 2 in Ep. 796, 2 in Ep. 797, 2 in Ep. 798, 2 in Ep. 799, 2 in Ep. 800, 2 in Ep. 801, 2 in Ep. 802, 2 in Ep. 803, 2 in Ep. 804, 2 in Ep. 805, 2 in Ep. 806, 2 in Ep. 807, 2 in Ep. 808, 2 in Ep. 809, 2 in Ep. 810, 2 in Ep. 811, 2 in Ep. 812, 2 in Ep. 813, 2 in Ep. 814, 2 in Ep. 815, 2 in Ep. 816, 2 in Ep. 817, 2 in Ep. 818, 2 in Ep. 819, 2 in Ep. 820, 2 in Ep. 821, 2 in Ep. 822, 2 in Ep. 823, 2 in Ep. 824, 2 in Ep. 825, 2 in Ep. 826, 2 in Ep. 827, 2 in Ep. 828, 2 in Ep. 829, 2 in Ep. 830, 2 in Ep. 831, 2 in Ep. 832, 2 in Ep. 833, 2 in Ep. 834, 2 in Ep. 835, 2 in Ep. 836, 2 in Ep. 837, 2 in Ep. 838, 2 in Ep. 839, 2 in Ep. 840, 2 in Ep. 841, 2 in Ep. 842, 2 in Ep. 843, 2 in Ep. 844, 2 in Ep. 845, 2 in Ep. 846, 2 in Ep. 847, 2 in Ep. 848, 2 in Ep. 849, 2 in Ep. 850, 2 in Ep. 851, 2 in Ep. 852, 2 in Ep. 853, 2 in Ep. 854, 2 in Ep. 855, 2 in Ep. 856, 2 in Ep. 857, 2 in Ep. 858, 2 in Ep. 859, 2 in Ep. 860, 2 in Ep. 861, 2 in Ep. 862, 2 in Ep. 863, 2 in Ep. 864, 2 in Ep. 865, 2 in Ep. 866, 2 in Ep. 867, 2 in Ep. 868, 2 in Ep. 869, 2 in Ep. 870, 2 in Ep. 871, 2 in Ep. 872, 2 in Ep. 873, 2 in Ep. 874, 2 in Ep. 875, 2 in Ep. 876, 2 in Ep. 877, 2 in Ep. 878, 2 in Ep. 879, 2 in Ep. 880, 2 in Ep. 881, 2 in Ep. 882, 2 in Ep. 883, 2 in Ep. 884, 2 in Ep. 885, 2 in Ep. 886, 2 in Ep. 887, 2 in Ep. 888, 2 in Ep. 889, 2 in Ep. 890, 2 in Ep. 891, 2 in Ep. 892, 2 in Ep. 893, 2 in Ep. 894, 2 in Ep. 895, 2 in Ep. 896, 2 in Ep. 897, 2 in Ep. 898, 2 in Ep. 899, 2 in Ep. 900, 2 in Ep. 901, 2 in Ep. 902, 2 in Ep. 903, 2 in Ep. 904, 2 in Ep. 905, 2 in Ep. 906, 2 in Ep. 907, 2 in Ep. 908, 2 in Ep. 909, 2 in Ep. 910, 2 in Ep. 911, 2 in Ep. 912, 2 in Ep. 913, 2 in Ep. 914, 2 in Ep. 915, 2 in Ep. 916, 2 in Ep. 917, 2 in Ep. 918, 2 in Ep. 919, 2 in Ep. 920, 2 in Ep. 921, 2 in Ep. 922, 2 in Ep. 923, 2 in Ep. 924, 2 in Ep. 925, 2 in Ep. 926, 2 in Ep. 927, 2 in Ep. 928, 2 in Ep. 929, 2 in Ep. 930, 2 in Ep. 931, 2 in Ep. 932, 2 in Ep. 933, 2 in Ep. 934, 2 in Ep. 935, 2 in Ep. 936, 2 in Ep. 937, 2 in Ep. 938, 2 in Ep. 939, 2 in Ep. 940, 2 in Ep. 941, 2 in Ep. 942, 2 in Ep. 943, 2 in Ep. 944, 2 in Ep. 945, 2 in Ep. 946, 2 in Ep. 947, 2 in Ep. 948, 2 in Ep. 949, 2 in Ep. 950, 2 in Ep. 951, 2 in Ep. 952, 2 in Ep. 953, 2 in Ep. 954, 2 in Ep. 955, 2 in Ep. 956, 2 in Ep. 957, 2 in Ep. 958, 2 in Ep. 959, 2 in Ep. 960, 2 in Ep. 961, 2 in Ep. 962, 2 in Ep. 963, 2 in Ep. 964, 2 in Ep. 965, 2 in Ep. 966, 2 in Ep. 967, 2 in Ep. 968, 2 in Ep. 969, 2 in Ep. 970, 2 in Ep. 971, 2 in Ep. 972, 2 in Ep. 973, 2 in Ep. 974, 2 in Ep. 975, 2 in Ep. 976, 2 in Ep. 977, 2 in Ep. 978, 2 in Ep. 979, 2 in Ep. 980, 2 in Ep. 981, 2 in Ep. 982, 2 in Ep. 983, 2 in Ep. 984, 2 in Ep. 985, 2 in Ep. 986, 2 in Ep. 987, 2 in Ep. 988, 2 in Ep. 989, 2 in Ep. 990, 2 in Ep. 991, 2 in Ep. 992, 2 in Ep. 993, 2 in Ep. 994, 2 in Ep. 995, 2 in Ep. 996, 2 in Ep. 997, 2 in Ep. 998, 2 in Ep. 999, 2 in Ep. 1000, 2 in Ep. 1001, 2 in Ep. 1002, 2 in Ep. 1003, 2 in Ep. 1004, 2 in Ep. 1005, 2 in Ep. 1006, 2 in Ep. 1007, 2 in Ep. 1008, 2 in Ep. 1009, 2 in Ep. 1010, 2 in Ep. 1011, 2 in Ep. 1012, 2 in Ep. 1013, 2 in Ep. 1014, 2 in Ep. 1015, 2 in Ep. 1016, 2 in Ep. 1017, 2 in Ep. 1018, 2 in Ep. 1019, 2 in Ep. 1020, 2 in Ep. 1021, 2 in Ep. 1022, 2 in Ep. 1023, 2 in Ep. 1024, 2 in Ep. 1025, 2 in Ep. 1026, 2 in Ep. 1027, 2 in Ep. 1028, 2 in Ep. 1029, 2 in Ep. 1030, 2 in Ep. 1031, 2 in Ep. 1032, 2 in Ep. 1033, 2 in Ep. 1034, 2 in Ep. 1035, 2 in Ep. 1036, 2 in Ep. 1037, 2 in Ep. 1038, 2 in Ep. 1039, 2 in Ep. 1040, 2 in Ep. 1041, 2 in Ep. 1042, 2 in Ep. 1043, 2 in Ep. 1044, 2 in Ep. 1045, 2 in Ep. 1046, 2 in Ep. 1047, 2 in Ep. 1048, 2 in Ep. 1049, 2 in Ep. 1050, 2 in Ep. 1051, 2 in Ep. 1052, 2 in Ep. 1053, 2 in Ep. 1054, 2 in Ep. 1055, 2 in Ep. 1056, 2 in Ep. 1057, 2 in Ep. 1058, 2 in Ep. 1059, 2 in Ep. 1060, 2 in Ep. 1061, 2 in Ep. 1062, 2 in Ep. 1063, 2 in Ep. 1064, 2 in Ep. 1065, 2 in Ep. 1066, 2 in Ep. 1067, 2 in Ep. 1068, 2 in Ep. 1069, 2 in Ep. 1070, 2 in Ep. 1071, 2 in Ep. 1072, 2 in Ep. 1073, 2 in Ep. 1074, 2 in Ep. 1075, 2 in Ep. 1076, 2 in Ep. 1077, 2 in Ep. 1078, 2 in Ep. 1079, 2 in Ep. 1080, 2 in Ep. 1081, 2 in Ep. 1082, 2 in Ep. 1083, 2 in Ep. 1084, 2 in Ep. 1085, 2 in Ep. 1086, 2 in Ep. 1087, 2 in Ep. 1088, 2 in Ep. 1089, 2 in Ep. 1090, 2 in Ep. 1091, 2 in Ep. 1092, 2 in Ep. 1093, 2 in Ep. 1094, 2 in Ep. 1095, 2 in Ep. 1096, 2 in Ep. 1097, 2 in Ep. 1098, 2 in Ep. 1099, 2 in Ep. 1100, 2 in Ep. 1101, 2 in Ep. 1102, 2 in Ep. 1103, 2 in Ep. 1104, 2 in Ep. 1105, 2 in Ep. 1106, 2 in Ep. 1107, 2 in Ep. 1108, 2 in Ep. 1109, 2 in Ep. 1110, 2 in Ep. 1111, 2 in Ep. 1112, 2 in Ep. 1113, 2 in Ep. 1114, 2 in Ep. 1115, 2 in Ep. 1116, 2 in Ep. 1117, 2 in Ep. 1118, 2 in Ep. 1119, 2 in Ep. 1120, 2 in Ep. 1121, 2 in Ep. 1122, 2 in Ep. 1123, 2 in Ep. 1124, 2 in Ep. 1125, 2 in Ep. 1126, 2 in Ep. 1127, 2 in Ep. 1128, 2 in Ep. 1129, 2 in Ep. 1130, 2 in Ep. 1131, 2 in Ep. 1132, 2 in Ep. 1133, 2 in Ep. 1134, 2 in Ep. 1135, 2 in Ep. 1136, 2 in Ep. 1137, 2 in Ep. 1138, 2 in Ep. 1139, 2 in Ep. 1140, 2 in Ep. 1141, 2 in Ep. 1142, 2 in Ep. 1143, 2 in Ep. 1144, 2 in Ep. 1145, 2 in Ep. 1146, 2 in Ep. 1147, 2 in Ep. 1148, 2 in Ep. 1149, 2 in Ep. 1150, 2 in Ep. 1151, 2 in Ep. 1152, 2 in Ep. 1153, 2 in Ep. 1154, 2 in Ep. 1155, 2 in Ep. 1156, 2 in Ep. 1157, 2 in Ep. 1158, 2 in Ep. 1159, 2 in Ep. 1160, 2 in Ep. 1161, 2 in Ep. 1162, 2 in Ep. 1163, 2 in Ep. 1164, 2 in Ep. 1165, 2 in Ep. 1166, 2 in Ep. 1167, 2 in Ep. 1168, 2 in Ep. 1169, 2 in Ep. 1170, 2 in Ep. 1171, 2 in Ep. 1172, 2 in Ep. 1173, 2 in Ep. 1174, 2 in Ep. 1175, 2 in Ep. 1176, 2 in Ep. 1177, 2 in Ep. 1178, 2 in Ep. 1179, 2 in Ep. 1180, 2 in Ep. 1181, 2 in Ep. 1182, 2 in Ep. 1183, 2 in Ep. 1184, 2 in Ep. 1185, 2 in Ep. 1186, 2 in Ep. 1187, 2 in Ep. 1188, 2 in Ep. 1189, 2 in Ep. 1190, 2 in Ep. 1191, 2 in Ep. 1192, 2 in Ep. 1193, 2 in Ep. 1194, 2 in Ep. 1195, 2 in Ep. 1196, 2 in Ep. 1197, 2 in Ep. 1198, 2 in Ep. 1199, 2 in Ep. 1200, 2 in Ep. 1201, 2 in Ep. 1202, 2 in Ep. 1203, 2 in Ep. 1204, 2 in Ep. 1205, 2 in Ep. 1206, 2 in Ep. 1207, 2 in Ep. 1208, 2 in Ep. 1209, 2 in Ep. 1210, 2 in Ep. 1211, 2 in Ep. 1212, 2 in Ep. 1213, 2 in Ep. 1214, 2 in Ep. 1215, 2 in Ep. 1216, 2 in Ep. 1217, 2 in Ep. 1218, 2 in Ep. 1219, 2 in Ep. 1220, 2 in Ep. 1221, 2 in Ep. 1222, 2 in Ep. 1223, 2 in Ep. 1224, 2 in Ep. 1225, 2 in Ep. 1226, 2 in Ep. 1227, 2 in Ep. 1228, 2 in Ep. 1229, 2 in Ep. 1230, 2 in Ep. 1231, 2 in Ep. 1232, 2 in Ep. 1233, 2 in Ep. 1234, 2 in Ep. 1235, 2 in Ep. 1236, 2 in Ep. 1237, 2 in Ep. 1238, 2 in Ep. 1239, 2 in Ep. 1240, 2 in Ep. 1241, 2 in Ep. 1242, 2 in Ep. 1243, 2 in Ep. 1244, 2 in Ep. 1245, 2 in Ep. 1246, 2 in Ep. 1247, 2 in Ep. 1248, 2 in Ep. 1249, 2 in Ep. 1250, 2 in Ep. 1251, 2 in Ep. 1252, 2 in Ep. 1253, 2 in Ep. 1254, 2 in Ep. 1255, 2 in Ep. 1256, 2 in Ep. 1257, 2 in Ep. 1258, 2 in Ep. 1259, 2 in Ep. 1260, 2 in Ep. 1261, 2 in Ep. 1262, 2 in Ep. 1263, 2 in Ep. 1264, 2 in Ep. 1265, 2 in Ep. 1266, 2 in Ep. 1267, 2 in Ep. 1268, 2 in Ep. 1269, 2 in Ep. 1270, 2 in Ep. 1271, 2 in Ep. 1272, 2 in Ep. 1273, 2 in Ep. 1274, 2 in Ep. 1275, 2 in Ep. 1276, 2 in Ep. 1277, 2 in Ep. 1278, 2 in Ep. 1279, 2 in Ep. 1280, 2 in Ep. 1281, 2 in Ep. 1282, 2 in Ep. 1283, 2 in Ep. 1284, 2 in Ep. 1285, 2 in Ep. 1286, 2 in Ep. 1287, 2 in Ep. 1288, 2 in Ep. 1289, 2 in Ep. 1290, 2 in Ep. 1291, 2 in Ep. 1292, 2 in Ep. 1293, 2 in Ep. 1294, 2 in Ep. 1295, 2 in Ep. 1296, 2 in Ep. 1297, 2 in Ep. 1298, 2 in Ep. 1299, 2 in Ep. 1300, 2 in Ep. 1301, 2 in Ep. 1302, 2 in Ep. 1303, 2 in Ep. 1304, 2 in Ep. 1305, 2 in Ep. 1306, 2 in Ep. 1307, 2 in Ep. 1308, 2 in Ep. 1309, 2 in Ep. 1310, 2 in Ep. 1311, 2 in Ep. 1312, 2 in Ep. 1313, 2 in Ep. 1314, 2 in Ep. 1315, 2 in Ep. 1316, 2 in Ep. 1317, 2 in Ep. 1318, 2 in Ep. 1319, 2 in Ep. 1320, 2 in Ep. 1321, 2 in Ep. 1322, 2 in Ep. 1323, 2 in Ep. 1324, 2 in Ep. 1325, 2 in Ep. 1326, 2 in Ep. 1327, 2 in Ep. 1328, 2 in Ep. 1329, 2 in Ep. 1330, 2 in Ep. 1331, 2 in Ep. 1332, 2 in Ep. 1333, 2 in Ep. 1334, 2 in Ep. 1335, 2 in Ep. 1336, 2 in Ep. 1337, 2 in Ep. 1338, 2 in Ep. 1339, 2 in Ep. 1340, 2 in Ep. 1341, 2 in Ep. 1342, 2 in Ep. 1343, 2 in Ep. 1344, 2 in Ep. 1345, 2 in Ep. 1346, 2 in Ep. 1347, 2 in Ep. 1348, 2 in Ep. 1349, 2 in Ep. 1350, 2 in Ep. 1351, 2 in Ep. 1352, 2 in Ep. 1353, 2 in Ep. 1354, 2 in Ep. 1355, 2 in Ep. 1356, 2 in Ep. 1357, 2 in Ep. 1358, 2 in Ep. 1359, 2 in Ep. 1360, 2 in Ep. 1361, 2 in Ep. 1362, 2 in Ep. 1363, 2 in Ep. 1364, 2 in Ep. 1365, 2 in Ep. 1366, 2 in Ep. 1367, 2 in Ep. 1368, 2 in Ep. 1369, 2 in Ep. 1370, 2 in Ep. 1371, 2 in Ep. 1372, 2 in Ep. 1373, 2 in Ep. 1374, 2 in Ep. 1375, 2 in Ep. 1376, 2 in Ep. 1377, 2 in Ep. 1378, 2 in Ep. 1379, 2 in Ep. 1380, 2 in Ep. 1381, 2 in Ep. 1382, 2 in Ep. 1383, 2 in Ep. 1384, 2 in Ep. 1385, 2 in Ep. 1386, 2 in Ep. 1387, 2 in Ep. 1388, 2 in Ep. 1389, 2 in Ep. 1390, 2 in Ep. 1391, 2 in Ep. 1392, 2 in Ep. 1393, 2 in Ep. 1394, 2 in Ep. 1395, 2 in Ep. 1396, 2 in Ep. 1397, 2 in Ep. 1398, 2 in Ep. 1399, 2 in Ep. 1400, 2 in Ep. 1401, 2 in Ep. 1402, 2 in Ep. 1403, 2 in Ep. 1404, 2 in Ep. 1405, 2 in Ep. 1406, 2 in Ep. 1407, 2 in Ep. 1408, 2 in Ep. 1409, 2 in Ep. 1410, 2 in Ep. 1411, 2 in Ep. 1412, 2 in Ep. 1413, 2 in Ep. 1414, 2 in Ep. 1415, 2 in Ep. 1416, 2 in Ep. 1417, 2 in Ep. 1418, 2 in Ep. 1419, 2 in Ep. 1420, 2 in Ep. 1421, 2 in Ep. 1422, 2 in Ep. 1423, 2 in Ep. 1424, 2 in Ep. 1425, 2 in Ep. 1426, 2 in Ep. 1427, 2 in Ep. 1428, 2 in Ep. 1429, 2 in Ep. 1430, 2 in Ep. 1431, 2 in Ep. 1432, 2 in Ep. 1433, 2 in Ep. 1434, 2 in Ep. 1435, 2 in Ep. 1436, 2 in Ep. 1437, 2 in Ep. 1438, 2 in Ep. 1439, 2 in Ep. 1440, 2 in Ep. 1441, 2 in Ep. 1442, 2 in Ep. 1443, 2 in Ep. 1444, 2 in Ep. 1445, 2 in Ep. 1446, 2 in Ep. 1447, 2 in Ep. 1448, 2 in Ep. 1449, 2 in Ep. 1450, 2 in Ep. 1451, 2 in Ep. 1452, 2 in Ep. 1453, 2 in Ep. 1454, 2 in Ep. 1455, 2 in Ep. 1456, 2 in Ep. 1457, 2 in Ep. 1458, 2 in Ep. 1459, 2 in Ep. 1460, 2 in Ep. 1461, 2 in Ep. 1462, 2 in Ep. 1463, 2 in Ep. 1464, 2 in Ep. 1465, 2 in Ep. 1466, 2 in Ep. 1467, 2 in Ep. 1468, 2 in Ep. 1469, 2 in Ep. 1470, 2 in Ep. 1471, 2 in Ep. 1472, 2 in Ep. 1473, 2 in Ep. 1474, 2 in Ep. 1475, 2 in Ep. 1476, 2 in Ep. 1477, 2 in Ep. 1478, 2 in Ep. 1479, 2 in Ep. 1480, 2 in Ep. 1481, 2 in Ep. 1482, 2 in Ep. 1483, 2 in Ep. 1484, 2 in Ep. 1485, 2 in Ep. 1486, 2 in Ep. 1487, 2 in Ep. 1488, 2 in Ep. 1489, 2 in Ep. 1490, 2 in Ep. 1491, 2 in Ep. 1492, 2 in Ep. 1493, 2 in Ep. 1494, 2 in Ep. 1495, 2 in Ep. 1496, 2 in Ep. 1497, 2 in Ep. 1498, 2 in Ep. 1499, 2 in Ep. 1500, 2 in Ep. 1501, 2 in Ep. 1502, 2 in Ep. 1503, 2 in Ep. 1504, 2 in Ep. 1505, 2 in Ep. 1506, 2 in Ep. 1507, 2 in Ep. 1508, 2 in Ep. 1509, 2 in Ep. 1510, 2 in Ep. 1511, 2 in Ep. 1512, 2 in Ep. 1513, 2 in Ep. 1514, 2 in Ep. 1515, 2 in Ep. 1516, 2 in Ep. 1517, 2 in Ep. 1518, 2 in Ep. 1519, 2 in Ep. 1520, 2 in Ep. 1521, 2 in Ep. 1522, 2 in Ep. 1523, 2 in Ep. 1524, 2 in Ep. 1525, 2 in Ep. 1526, 2 in Ep. 1527, 2 in Ep. 1528, 2 in Ep. 1529, 2 in Ep. 1530, 2 in Ep. 1531, 2 in Ep. 1532, 2 in Ep. 1533, 2 in Ep. 1534, 2 in Ep. 1535, 2 in Ep. 1536, 2 in Ep. 1537, 2 in Ep. 1538, 2 in Ep. 1539, 2 in Ep. 1540, 2 in Ep. 1541, 2 in Ep. 1542, 2 in Ep. 1543, 2 in Ep. 1544, 2 in Ep. 1545, 2 in Ep. 1546, 2 in Ep. 1547, 2 in Ep. 1548, 2 in Ep. 1549, 2 in Ep. 1550, 2 in Ep. 1551, 2 in Ep. 1552, 2 in Ep. 1553, 2 in Ep. 1554, 2 in Ep. 1555, 2 in Ep. 1556, 2 in Ep. 1557, 2 in Ep. 1558, 2 in Ep. 1559, 2 in Ep. 1560, 2 in Ep. 1561, 2 in Ep. 1562, 2 in Ep. 1563, 2 in Ep. 1564, 2 in Ep. 1565, 2 in Ep. 1566, 2 in Ep. 1567, 2 in Ep. 1568, 2 in Ep. 1569, 2 in Ep. 1570, 2 in Ep. 1571, 2 in Ep. 1572, 2 in Ep. 1573, 2 in Ep. 1574, 2 in Ep. 1575, 2 in Ep. 1576, 2 in Ep. 1577, 2 in Ep. 1578, 2 in Ep. 1579, 2 in Ep. 1580, 2 in Ep. 1581, 2 in Ep. 1582, 2 in Ep. 1583, 2 in Ep. 1584, 2 in Ep. 1585, 2 in Ep. 1586, 2 in Ep. 1587, 2 in Ep. 1588, 2 in Ep. 1589, 2 in Ep. 1590, 2 in Ep. 1591, 2 in Ep. 1592, 2 in Ep. 1593, 2 in Ep. 1594, 2 in Ep. 1595, 2 in Ep. 1596, 2 in Ep. 1597, 2 in Ep. 1598, 2 in Ep. 1599, 2 in Ep. 1600, 2 in Ep. 1601, 2 in Ep. 1602, 2 in Ep. 1603, 2 in Ep. 1604, 2 in Ep. 1605, 2 in Ep. 1606, 2 in Ep. 1607, 2 in Ep. 1608, 2 in Ep. 1609, 2 in Ep. 1610, 2 in Ep. 1611, 2 in Ep. 1612, 2 in Ep. 1613, 2 in Ep. 1614, 2 in Ep. 1615, 2 in Ep. 1616, 2 in Ep. 1617, 2 in Ep. 1618, 2 in Ep. 1619, 2 in Ep. 1620, 2 in Ep. 1621, 2 in Ep. 1622, 2 in Ep. 1623, 2 in Ep. 1624, 2 in Ep. 1625, 2 in Ep. 1626, 2 in Ep. 1627, 2 in Ep. 1628, 2 in Ep. 1629, 2 in Ep. 1630, 2 in Ep. 1631, 2 in Ep. 1632, 2 in Ep. 1633, 2 in Ep. 1634, 2 in Ep. 1635, 2 in Ep. 1636, 2 in Ep. 1637, 2 in Ep. 1638, 2 in Ep. 1639, 2 in Ep. 1640, 2 in Ep. 1641, 2 in Ep. 1642, 2 in Ep. 1643, 2 in Ep. 1644, 2 in Ep. 1645, 2 in Ep. 1646, 2 in Ep. 1647, 2 in Ep. 1648, 2 in Ep. 1649, 2 in Ep. 1650, 2 in Ep. 1651, 2 in Ep. 1652, 2 in Ep. 1653, 2 in Ep. 1654, 2 in Ep. 1655, 2 in Ep. 1656, 2 in Ep. 1657, 2 in Ep. 1658, 2 in Ep. 1659, 2 in Ep. 1660, 2 in Ep. 1661, 2 in Ep. 1662, 2 in Ep. 1663, 2 in Ep. 1664, 2 in Ep. 1665, 2 in Ep. 1666, 2 in Ep. 1667, 2 in Ep. 1668, 2 in Ep. 1669, 2 in Ep. 1670, 2 in Ep. 1671, 2 in Ep. 1672, 2 in Ep. 1673, 2 in Ep. 1674, 2 in Ep. 1675, 2 in Ep. 1676, 2 in Ep. 1677, 2 in Ep. 1678, 2 in Ep. 1679, 2 in Ep. 1680, 2 in Ep. 1681, 2 in Ep. 1682, 2 in Ep. 1683, 2 in Ep. 1684, 2 in Ep. 1685, 2 in Ep. 1686, 2 in Ep. 1687, 2 in Ep. 1688, 2 in Ep. 1689, 2 in Ep. 1690, 2 in Ep. 1691, 2 in Ep. 1692, 2 in Ep. 1693, 2 in Ep. 1694, 2 in Ep. 1695, 2 in Ep. 1696, 2 in Ep. 1697, 2 in Ep. 1698, 2 in Ep. 1699, 2 in Ep. 1700, 2 in Ep. 1701, 2 in Ep. 1702, 2 in Ep. 1703, 2 in Ep. 1704, 2 in Ep. 1705, 2 in Ep. 1706, 2 in Ep. 1707, 2 in Ep. 1708, 2 in Ep. 1709, 2 in Ep. 1710, 2 in Ep. 1711, 2 in Ep. 1712, 2 in Ep. 1713, 2 in Ep. 1714, 2 in Ep. 1715, 2 in Ep. 1716, 2 in Ep. 1717, 2 in Ep. 1718, 2 in Ep. 1719, 2 in Ep. 1720, 2 in Ep. 1721, 2 in Ep. 1722, 2 in Ep. 1723, 2 in Ep. 1724, 2 in Ep. 1725, 2 in Ep. 1726, 2 in Ep. 1727, 2 in Ep. 1728, 2 in Ep. 1729, 2 in Ep. 1730, 2 in Ep. 1731, 2 in Ep. 1732, 2 in Ep. 1733, 2 in Ep. 1734, 2 in Ep. 1735, 2 in Ep. 1736, 2 in Ep. 1737, 2 in Ep. 1738, 2 in Ep. 1739, 2 in Ep. 1740, 2 in Ep. 1741, 2 in Ep. 1742, 2 in Ep. 1743, 2 in Ep. 1744, 2 in Ep. 1745, 2 in Ep. 1746, 2 in Ep. 1747, 2 in Ep. 1748, 2 in Ep. 1749, 2 in Ep. 1750, 2 in Ep. 1751, 2 in Ep. 1752, 2 in Ep. 1753, 2 in Ep. 1754, 2 in Ep. 1755, 2 in Ep. 1756, 2 in Ep. 1757, 2 in Ep. 1758, 2 in Ep. 1759, 2 in Ep. 1760, 2 in Ep. 1761, 2 in Ep. 1762, 2 in Ep. 1763, 2 in Ep. 1764, 2 in Ep. 1765, 2 in Ep. 1766, 2 in Ep. 1767, 2 in Ep. 1768, 2 in Ep. 1769, 2 in Ep. 1770, 2 in Ep. 1771, 2 in Ep. 1772, 2 in Ep. 1773, 2 in Ep. 1774, 2 in Ep. 1775, 2 in Ep. 1776, 2 in Ep. 1777, 2 in Ep. 1778, 2 in Ep. 1779, 2 in Ep. 1780, 2 in Ep. 1781, 2 in Ep. 1782, 2 in Ep. 1783, 2 in Ep. 1784, 2 in Ep. 1785, 2 in Ep. 1786, 2 in Ep. 1787, 2 in Ep. 1788, 2 in Ep. 1789, 2 in Ep. 1790, 2 in Ep. 1791, 2 in Ep. 1792, 2 in Ep. 1793, 2 in Ep. 1794, 2 in Ep. 1795, 2 in Ep. 1796, 2 in Ep. 1797, 2 in Ep. 1798, 2 in Ep. 1799, 2 in Ep. 1800, 2 in Ep. 1801, 2 in Ep. 1802, 2 in Ep. 1803, 2 in Ep. 1804, 2 in Ep. 1805, 2 in Ep. 1806, 2 in Ep. 1807, 2 in Ep. 1808, 2 in Ep. 1809, 2 in Ep. 1810, 2 in Ep. 1811, 2 in Ep. 1812, 2 in Ep. 1813, 2 in Ep. 1814, 2 in Ep. 1815, 2 in Ep. 181

Titel auszeichnete.⁴³ Diese Methode hat sich – sogar mit Erweiterungen – bis in die jüngste kritische Ausgabe erhalten, obwohl die Quellen keine graphische Unterscheidung nahelegen.⁴⁴ Zwar besteht kein Zweifel, dass sich die Akkusative ausnahmslos auf Teile des Hildegard zugeschriebenen Corpus beziehen lassen – wobei sich die Frage der Authentizität am schärfsten bei den naturkundlichen Schriften stellt («subtilitates»)⁴⁵. Nur sind eben diese Formulierungen nicht als Hildegardische Buchtitel belegt, auf keinen Fall vor 1158. Einige davon treten erst im Riesencodex auf (um 1177–80), jene zu den naturkundlichen Schriften sogar erst in den frühesten Quellen um 1300. Und gerade für den Begriff «symphonia» ist noch einmal zu betonen, dass ihn keine der Quellen als Überschrift über die Sammlung belegt.

In der musikwissenschaftlichen Forschung wurde die Vorstellung von «symphonia» als angeblichem Titel der gesammelten Gesänge weitergetragen. Für Joseph Gmelch (1913) war damit die «Entstehungszeit ihrer Kompositionen [...] zwischen 1150 und 1158» gegeben.⁴⁶ Ludwig Bronarski (1922) schloss sich ihm an, wobei er nicht ausschloss, dass die «Sammlung später erweitert und vermehrt worden ist».⁴⁷ Dies bestätigten 1956 die umfangreichen paläographischen Studien an den damals verfügbaren Hildegard-Quellen durch Marianna Schrader und Adelgundis Führkötter.⁴⁸ Insbesondere aufgrund der Textüberlieferung, aber auch unter Berücksichtigung der von Gmelch und Bronarski noch nicht beigezogenen älteren notierten Sammlung in D, kamen die beiden Forscherinnen zum Schluss: «Dichtung und Komposition der Symphonia breiten sich wohl über die ganze Zeit der schriftstellerischen Tätigkeit Hildegards aus.»⁴⁹ So einleuchtend diese Aussage zur Chronologie der Entstehung von Hildegards Gesängen nach wie

43 Pitra, 1882 (Anm. 40), S. 7.

44 Neben den «subtilitates», «symphoniam» und «ignotamque linguam» (bei Pitra) wurden ausserdem hervorgehoben «responsa et admonitiones» und «litteras cum quibusdam aliis expositionibus» (CCCM 90, S. 8).

45 Vgl. dazu Widmer 1955 (Anm. 39), S. 16f; ihr pflichtet auch die jüngste deutsche Übersetzung bei: Marie-Louise Portmann, *Hildegard von Bingen. Heilkraft der Natur – «Phyisca». Rezepte und Ratschläge für ein gesundes Leben*. Freiburg i. Br. etc. 31997. S. 14.

46 Gmelch, (Anm. 12), S. 25.

47 Ludwig Bronarski, *Die Lieder der hl. Hildegard. Ein Beitrag zur Geschichte der geistlichen Musik des Mittelalters* (Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg/Schweiz, 9). Zürich. 1922. S. 15, Anm. 12.

48 Marianna Schrader/Adelgundis Führkötter, *Die Echtheit des Schrifttums der Heiligen Hildegard von Bingen. Quellenkritische Untersuchungen* (= Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 6). Köln und Graz. 1956.

49 Ibid., S. 21.

vor ist – auch wenn sie inzwischen noch weiter differenziert werden kann⁵⁰ –, so bezeugt sie zugleich die Verfestigung der Meinung, «Symphonia» sei ein Werktitel. Und damit ist u.a. auch die Vorstellung einer gewissen Einheitlichkeit eines solchen Werks impliziert, eine Vorstellung, die sich in Peter Dronkes Arbeiten in der Bezeichnung als «cycle» äussert, worauf gleich zurückzukommen ist.

Und obwohl die erste Gesamtausgabe der Gesänge (1969) im Titel nicht auf «symphonia» zurückgriff⁵¹, sondern die Stücke unter der Bezeichnung «Lieder» publizierte, trug sie doch indirekt zur Verbreitung des angeblich Hildegardschen Titels «Symphonia» bei. Denn die Beschreibung der Handschriften erweckt den Eindruck, dass zu Beginn der Sammlung D eine zeitgenössische Überschrift «Symphonia S. Hildegardis» stehe, was eben nicht der Fall ist.⁵²

Zwei Arbeiten von Peter Dronke hatten zur Folge, dass sich der vermeintlich Hildegardsche Originaltitel «symphonia» für eine vermeintlich zwischen Scivias und LVM zu wesentlichen Teilen abgeschlossene Gesangssammlung fixierte und – soweit ich sehe – seither ausnahmslos durchsetzte.⁵³ Der erste Beitrag (1969/70) konzentrierte sich auf die Quelle D. Dronke vertrat die Ansicht, dass D einen «originalen Zustand» der «symphonia» repräsentiere («the original *Symphonia*»), wie sie angeblich 1158 abgeschlossen worden sei, während in R überdies auch jüngere Gesänge integriert seien und diese Sammlung somit eine «final version» darstelle.⁵⁴ Neben dem üblichen Verweis auf den

50 Von den Texten der insgesamt 77 Gesänge sind 43 zunächst im Kontext von Hildegards Visionen und einiger weniger Briefe bis zu einem Zeitraum von 1170 überliefert (14 in Scivias, 9 in Ep. 192, 14 in Ep. 390, je 3 in Ep. 74R und am Schluss der Vita sancti Ruperti [=VSR]), während 22 erstmals in der Gesangssammlung von D auftreten (davon allein 13 für die 11000 Jungfrauen) und 11 weitere erstmals in der Sammlung von R (hier zudem auch Hildegards *Kyrie*) (vgl. die Übersicht unten S. 28).

51 Pudentiana Barth/M. Immaculata Ritscher, *Hildegard von Bingen. Lieder*. Salzburg. 1969; separat: M. Immaculata Ritscher, *Kritischer Bericht zu Hildegard von Bingen: Lieder*. Salzburg. 1969.

52 Vgl. Bart/Ritscher, 1969 (Anm. 51), S. 317, wo für f. 153v–170v von D mit Kursive vermerkt ist: *Symphonia S. Hildegardis*.

53 Peter Dronke, The composition of Hildegard of Bingen's *Symphonia*. In: *Sacris Erudiri* 19 (1969/70), S. 381–93; Peter Dronke, *Poetic Individuality in the Middle Ages. New Departures in Poetry 1000–1150*. Oxford: Clarendon. 1970; darin das 5. Kapitel: Hildegard of Bingen as Poetess and Dramatist (S. 150–79) und The Text of the *Ordo Virtutum* (S. 180–92).

54 Dronke, 1969/70 (Anm. 53), S. 391.

Prolog des LVM für Titel und Chronologie argumentierte Dronke mit Hinweisen auf eine planvolle Anlage, auf eine Zusammenstellung, die er dann 1970 im Hildegard-Kapitel von *Poetic Individuality in the Middle Ages* einen «complete lyrical cycle» nannte.⁵⁵

Dort ging es Dronke in erster Linie um den Nachweis dichterischer Qualitäten in Hildegards Gesangstexten, was Dronkes Betonung des «lyrical» erklärt, die sich ausdrücklich gegen früher geäußerte Kritik an Hildegards Sprachform wandte. Damit vermochte Dronke zwar vielen den Blick für die Eigenheiten von Hildegards Sprache erst zu öffnen, zugleich verfestigte er aber auch Auffassungen, die seither die Analyse der Gesänge Hildegards oft in eine einseitige Richtung lenkten. Dies gilt in zweierlei Hinsicht: zum einen für die Form der Texte, zum andern für das Bild ihrer Entstehung.

Mit der Betonung der Besonderheiten dieser Texte ging bei Dronke eine Auffassung des Baus in freien Versen einher, und die Texte galten seither recht eigentlich als «Gedichte»⁵⁶. Zugleich geriet ihr Verständnis als Prosa – wie es etwa in älterer Literatur durch die Edition bei Pitra⁵⁷ und Äusserungen von Guido Maria Dreves und Karl Langosch belegt ist⁵⁸ – von vornherein in den Verdacht einer unangemessenen Kritik an Hildegards dichterischem Vermögen.⁵⁹

Der zweite Punkt hängt mit der Wertung der dichterischen Sprache zusammen. Er betrifft die Vorstellung von der Entstehung der Texte und führt zur Frage der «symphonia» zurück. Die «lyrische» Qualität der Texte schien Dronke offensichtlich am ehesten erklärbar unter der Voraussetzung einer gezielten Verfertigung für eine Sammlung von Gesängen, für eine Zusammenstellung von «lyrical compositions».⁶⁰ Und auch wenn er grundsätzlich die Schwierigkeit der Prioritätsbestimmung eines «lyrical» oder «prose

55 Dronke, 1970 (Anm. 53), S. 150.

56 So nennt sie etwa Berschin, 1995 (Anm. 29), S. 244.

57 Pitra, 1882 (Anm. 40), S. 441ff.

58 Guido M. Dreves, *Analecta Hymnica Medii Aevi* (= AH) 50. Leipzig 1907. Reprint Frankfurt/Main, 1961, S. 484; Karl Langosch, *Reallexikon der deutschen Literatur*, 21965, S. 383 (der Hinweis bei Dronke, 1970 [Anm. 53], S. 150, Anm. 2).

59 Zu Hildegards Prosa referierte Ritva Maria Jacobsson beim Bingener Kongress (18.9.98); vgl. auch Ritva Maria Jacobsson, «Texts from Hildegard's Symphonia» (Ms. 1998, zur Vorbereitung des Kongresses). Im neuen Verfasserlexikon hatte Christel Meier betont, dass es zu Hildegards Sprache und Stil noch «eingehender Untersuchungen» bedürfe (VL 3 [Anm. 38], Sp. 1262). Zugleich ist dort Hildegards «feines Sprachgefühl, insbesondere hinsichtlich des bildlichen Ausdrucks» hervorgehoben (ibid., Sp. 1260).

60 Dronke, 1970 (Anm. 53), S. 153.

context» betonte,⁶¹ neigte er deutlich zum ersten.⁶² So hielt er für jene Texte, die man früher aufgrund ihrer Anordnung im Riesenkodex und im Anschluss an Pitra⁶³ als zum *Epilog* der Ruperts-Vita gehörig betrachtete, lakonisch fest: «They were songs written for the *Symphonia*, and subsequently accommodated [...].»⁶⁴ Nun weiss man aber heute, dass sie auch Bestandteil zweier eigenständig überlieferter Texte sind, die unter Hildegards Briefe eingeordnet werden (Ep. 192 und Ep. 390) und deren früheste Belege in der sogenannten Zwiefaltener Handschrift die Priorität des Textes vor der notierten Version nahelegen.⁶⁵

Wie prägend Dronkes Vorstellung eines «lyrical cycle» unter dem Titel «Symphonia» seither war, äussert sich deutlich in Barbara Newmans Textedition. Nicht nur ist «Symphonia» als Haupttitel gesetzt und wird ausdrücklich auf Dronkes Beurteilung der «unusual, subtle, and exciting poetry» in Hildegards Liedern verwiesen.⁶⁶ Auch die Kriterien der Beurteilung richten sich nach den Vorstellungen eines dichterischen Zyklus. Dies zeigt sich deutlich in Newmans kritischer Besprechung von «Laus trinitati», einer nur in D überlieferten kurzen Antiphon.⁶⁷ Newman beurteilt sie schlicht als «lyric» – «One of the composer's least effective lyrics»⁶⁸ – und verweist in diesem Zusammenhang auf einen angeblich besser gelungenen Text an die Engel («O gloriosissimi lux»). Dabei wird weder auf die Tatsache eingegangen, dass den

61 Ibid.

62 Damals noch gestützt auf das vermeintliche Zeugnis des Odo von Soissons (Ep. 40; CCCM 91, S. 102) in einem Brief angeblich aus den späten 1140er Jahren. Dieses Zeugnis ist aber aufgrund der Forschungen von Lieven van Acker als nachträgliche Ergänzung der ersten Briefredaktion zu vermuten (vgl. Anm. 24); zu den Konsequenzen vgl. Michael Klaper, «Anmerkungen zur Überlieferung von einer musikalisch-schöpferischen Tätigkeit der Hildegard von Bingen» (Ms. 1998 zur Vorbereitung des Binger Kongresses).

63 Pitra edierte sie unter der Überschrift *Ad vitam S. Ruperti Epilogus* (1882 [Anm. 40], S. 358ff.), im Inhaltsverzeichnis als *Epilogus vitae S. Ruperti* (ibid., S. 614).

64 Dronke, 1970 (Anm. 53), S. 152/Anm. 4.

65 Die Hs. Stuttgart, Württ. Landesbibliothek theol. et phil. 4°253, entstand wohl zwischen 1154 und 1170 auf dem Rupertsberg und in Zwiefalten (deswegen abgekürzt als: Z; zur Hs. vgl. CCCM 91, S. XXII f.). Darin finden sich die Ep. 192 vollständig auf f. 54r/v sowie die beiden Texte «O magne pater» und «O orzchis ecclesia» auf f. 28r, die später als Teile der Ep. 390 überliefert sind (in R, f. 405r–406v).

66 Newman 1998 (Anm. 27), S. XII.

67 In der Edition von Barth/Ritscher, 1969 (Anm. 51) die Nr. 17, S. 48.

68 Newman, 1998 (Anm. 27), S. 280.

beiden Stücken in der Sammlung D offensichtlich ein ganz anderer Stellenwert zukommt, noch der Frage nachgegangen, wieweit sich aus dem Kontext der beiden Sammlungen erklären liesse, warum sich mit «*Laus trinitati*» in D ein kurzer Gesang auf die Dreifaltigkeit befindet, der dann in R fehlt.⁶⁹

Gegen die heutige gängige Lesung von «*symphonia*» als Hildegardscher Titel einer auf biographisch und konzeptionell relativ einheitlichen Voraussetzungen beruhenden Gesangssammlung spricht Hildegards eigene Verwendung von «*symphonia*», bzw. «*symphonizare*» und «*symphonialis*» an mehreren Stellen ihrer Schriften. Das scheint Bühler schon 1922 berücksichtigt zu haben, der offenbar als erster in neuerer Zeit die Aufzählungen im Prolog des LVM nicht als Werktitel, sondern als Hinweise auf inhaltliche Momente las und infolgedessen die «*symphoniam*»-Passage so übersetzte: «dem ersten [Jahr], nachdem (Gottes) Gesicht mir [...] den wohlklingenden Zusammenklang der himmlischen Offenbarungen [...] zum Darlegen gezeigt hatte».⁷⁰

Und während sich Bühlers wortnahe Übersetzung der Verbkonstruktion ähnlich auch in Schipperges' Übertragung von 1972 wiederfindet, interpretierte Schipperges dagegen einige der gereihten Akkusativobjekte – offenbar erneut in engem Anschluss an Pitras Kursive – wie gewohnt als Titel von «Schriften»: «Es war das erste Jahr, nachdem dieses Gesicht mir folgende Schriften zu erklären gegeben hatte: [...] alsdann die «Sinfonie der Harmonie himmlischer Offenbarungen»».⁷¹

Beide eben zitierten Übersetzungen drängen einerseits zur Frage, welche Aktivitäten mit dem Hinweis auf «*symphoniam*» im Prolog des LVM denn gemeint waren, und andererseits, was Hildegard genau unter «*symphonia*» verstanden habe.

Darauf soll hier nur thesenhaft eingegangen werden, während eine ausführlichere Darstellung für die Publikation des Kongressberichts über Bingen 1998 geplant ist.

Als Ziel des Verweises kommen aus meiner Sicht in erster Linie zwei Texte Hildegards in Frage: (1) die letzte *visio* von *Scivias* und (2) ein im Briefkontext überlieferter Text «*O verbum patris*» (Ep. 390).

(1) Die dreizehnte *visio* des dritten und letzten Buches von *Scivias* – hier kurz als «*visio III,13*» bezeichnet – enthält Texte, die als Lobgesänge an sieben

69 Auch Dronkes Überlegungen dazu stützen sich auf Kriterien der dichterischen Qualität – bzw. Mangelhaftigkeit – von «*Laus trinitati*» (Dronke, 1969/70 [Anm. 53], S. 389); worauf Newman verweist (1988 und 1998, S. 10f.).

70 Bühler, 1922 (Anm. 33), S. 217.

71 Schipperges, 1972 und 1997 (Anm. 4), S. 27.

hierarchische Stufen der Himmelsbewohner gerichtet sind.⁷² Der erste an Maria ist in der Kapitelüberschrift ausdrücklich «symphonia de sancta Maria» genannt, für die folgenden sechs bleibt «symphonia» offenbar implizit gültig.

Nicht nur die elogischen Texte solch angeblich während der Vision von Hildegard aus der umfassenden himmlischen Harmonie vernommenen Lobgesangs sind in visio III,13 enthalten, sondern auch eine daran anschliessende Erklärung von «symphonia» (vor allem in den capitula 11 bis 14 von visio III,13). Insgesamt geht daraus hervor, dass «symphonia» für Hildegard soviel wie Lobgesang bedeutet, dem in Hildegards Weltbild überdies eine besondere Stellung zukommt.

Sie hängt mit dem im Gesang vorgetragenen Wort («verbum») zusammen. Im Wort des Menschen sieht Hildegard eine Verbindung zur «rationalitas» Gottes, womit ein von Hildegard geprägter Schlüsselbegriff ihres theologischen Weltbilds genannt ist, auf den hier nicht im Einzelnen eingegangen werden muss.⁷³ Entscheidend ist, dass Hildegard das «verbum» des Johannes-Prologs als ersten Klang überhaupt, als «primus sonus» versteht, in dem sich die göttliche «rationalitas» äusserte.⁷⁴ Die ganze Schöpfung – in besonderer Weise aber der wortbegabte Mensch – hat Anteil an solcher «rationalitas», insbesondere wenn er im Gesang Gott lobt. Aus dieser Sicht bedeutet «symphonia» nicht nur Gesang oder Lobgesang, sondern auch Teilhabe am Heilsplan.⁷⁵ Nicht von ungefähr kommt Hildegard in ihren Erläuterungen zu «symphonia» in *Scivias* III,13 auch ausdrücklich auf die «rationalitas» zu sprechen.⁷⁶

72 An (1) Maria, (2) die Engel (superni spiriti), (3) die Patriarchen und Propheten, (4) die Apostel, (5) die Märtyrer, (6) die Bekenner, (7) die Jungfrauen; vgl. CCCM 43A, S. 614ff.; in deutscher Übersetzung bei Storch, 1991 (Anm. 3), S. 592ff.

73 Vgl. dazu die Studie von Fabio Chávez Alvarez, «Die brennende Vernunft». *Studien zur Semantik der «rationalitas» bei Hildegard von Bingen* (= *Mystik in Geschichte und Gegenwart. Texte und Untersuchungen*, Abt. I: Christliche Mystik, Bd. 8). Stuttgart – Bad Cannstatt. 1991.

74 Vgl. dazu die Exegese des Johannes-Prologs im LDO (CCCM 92, S. 248–264; besonders S. 251, Z. 96: «Quando enim verbum Dei sonuit ...»; Übers. bei Heieck, 1998 [Anm. 5], S. 237).

75 Vgl. Chávez Alvarez, S. 218f. [Anm. 73].

76 Das capitulum 13 beginnt: «Et ut potestas Dei ubique volans omnia circuit nec ei ullum obstaculum resistit, ita et rationalitas hominis magnam vim habet in vivis vocibus sonare et torpentes animas ad vigilandum in symphonia excitare.» (*Scivias* III,13, Z.506–09; CCCM 43A, S. 631). («Und wie die Macht Gottes überall hineilt [volans] und alles umkreist und ihr kein Hindernis entgegensteht, so besitzt auch die menschliche Vernünftigkeit die grosse Kraft, mit lebendigen Stimmen zu erschallen und im Lobgesang [in symphonia] die erschlafften Seelen zum Wachen anzueifern». Übersetzung frei nach Storch, 1991 [Anm. 3], S. 609).

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Insgesamt bietet der Erklärungsteil der letzten *Scivias*-visio eine relativ ausführliche Erläuterung von «symphonia». Enthalten sind sowohl Hinweise auf das theologisch gedeutete Wesen wie auch auf die damit zusammenhängende reale Wirkung des Lobgesangs, den Hildegard als «symphonia» in der visio gehört habe. Hervorgegangen sei dieser Lobgesang aus dem visionär vernommenen «sonus» und für Hildegard zu einem hörbaren und offensichtlich als Text fixierbaren Ausschnitt der himmlischen Harmonie geworden. Gesungen von lebendigen Stimmen der Menschen wird er als klingender Ausdruck einer Gott und den Menschen gemeinsamen «rationalitas» verstanden und sei in der Lage, das gesungene Wort in besonderer Weise zu erheben.⁷⁷

Die visio III,13 von *Scivias* vertritt somit wie kein anderer mir bekannter Text Hildegards das, was man am ehesten unter dem Hinweis im Prolog zum IVM auf die Entfaltung und Erklärung («ad explanandum») von «symphonia» verstehen kann.

(2) Der mit «O verbum patris» einsetzende und unter den Briefen überlieferte Text (Ep. 390)⁷⁸ thematisiert gleich in der Anrede (O Wort des Vaters) mit dem Verweis auf den Prolog des Johannes-Evangeliums das Fundament für Hildegards Verständnis von «symphonia». Der Text besteht aus erklärenden Passagen und solchen, die als Lobgebete an Gott, an die Kirche, erneut an Gott, an Maria und an den heiligen Geist gerichtet sind. Sowohl in den explikatorischen wie in den elogischen Textpartien kommt auch der Begriff «symphonia» vor. Und insgesamt 14 Textpassagen treten dann auch als notierte Gesänge in den späteren Sammlungen auf.

Die Überlieferung von «O verbum patris» im Riesenkodex führte – wie bereits angedeutet – dazu, dass man diesen Text zusammen mit andern lange Zeit als Epilog zur Ruperts vita betrachtete⁷⁹; und Berschin sprach neulich in Bezug auf jene Texte in R von einer «intermediären Sammlung»⁸⁰. Doch hatte Lieven van Acker gezeigt, dass es sich bei «O verbum patris» um einen auch geschlossen im Briefkontext überlieferten Text handelt, der vermutlich

77 *Scivias* III,13, cap. 11 (CCCM 43A, S. 631).

78 Während eine deutsche Übersetzung von Ep. 390 bereits erschien (Storch, 1997 [Anm. 19], S. 593–605), ist die kritische Edition des lateinischen Textes in Band 3 der Briefedition vorgesehen (CCCM 91B; voraussichtlich 2000; vgl. Anm. 24). Pitras Edition muss als überholt gelten (Pitra 1882 [Anm. 40], S. 359, Z. 12 «O Verbum Patris» bis S. 362, Z. 38 [bis und mit «O ignee spiritus»]).

79 Im Anschluss an Pitra, 1882, vgl. Anm. 63.

80 Berschin, 1995 (Anm. 29), S. 244.

für die Rupertsberger Nonnen verfasst ist.⁸¹ Zwei Passagen davon sind sogar schon in der Zwiefaltener Briefhandschrift enthalten, was auf eine relativ frühe Entstehung mindestens dieser beiden elogischen Partien verweist.⁸² Die eine ist dort als *oratio* rubriziert, die andere als *cantus*; im zweiten Fall scheint es sich also gewissermassen um die Aufzeichnung eines *cantus sine melodia* zu handeln, wenn man die Formulierung der Vita Hildegardis vor Augen hat, wo in der ersten autobiographisch gehaltenen Passage dann ausdrücklich von «cantus cum melodia» die Rede ist:

Sed et cantum cum melodia in laudem Dei et sanctorum absque doctrina ullius hominis protuli et cantavi, cum numquam vel neumam vel cantum aliquem didicissem.⁸³

Sowohl die visio III,13 von *Scivias* wie der Text «O verbum patris» sind zunächst reine Textüberlieferungen. Wobei in *Scivias* ausdrücklich gesagt wird, dass Hildegard die «symphonia» während der Schau als Gesang höre, während dies in «O verbum patris» nicht explizit gemacht wird.

Wann die betreffenden Passagen aus diesen und anderen Texten erstmals als Gesänge mit Notation aufgezeichnet wurden, ist offen. Ausserhalb der beiden genannten notierten Sammlungen aus den 1170er Jahren gibt es eine nur geringe Streuüberlieferung notierter Gesänge im 12. Jahrhundert mit nur gerade drei notierten Stücken in zwei Handschriften.⁸⁴ Davon dürfte das eine Stück in der Zwiefaltener Quelle «O vos imitatores» ebenfalls frühestens um etwa 1170 aufgezeichnet worden sein, wohl eher etwas später, wie Heinzer in Bingen hervorhob. Und die zweite, aus dem Kloster Rommersdorf stammende und heute in Wien aufbewahrte Quelle mit zwei weiteren Hildegard-Gesängen wird ins ausgehende 12. Jahrhundert datiert.

So muss man annehmen, dass die Entstehung und schriftliche Fixierung der Texte auch hier den Gesängen vorausging und dass die Notation einen späteren Zustand vertritt.

81 Vgl. van Acker, 1988 (Anm. 24), S. 154, Nr. 5.

82 Es handelt sich um «O magne pater» und «O orzchis ecclesia», in der Zählung der Lieder-Ausgabe Barth/Ritscher, 1969 (Anm. 49) die Nr. 1 und 67.

83 Zit. nach Klaes, 1998 (Anm. 1), S. 128; die Übersetzung ebenfalls nach Klaes: «Aber ich habe auch Gesang mit Melodie zum Lobe Gottes und der Heiligen ohne Unterweisung durch irgendeinen Menschen verfasst und gesungen, obwohl ich niemals Neumen oder irgendeinen Gesang gelernt hatte.» (vgl. *ibid.*, S. 129).

84 «O vos imitatores» in der Quelle Z (Anm. 65), f. 40v; ein Kyrie und das Alleluia «O virgo mediatrice» in der Hs. Wien, Österr. Nationalbibl. 1016 (Rommersdorf), f. 118v.

Aufgrund dieser Annahme sowie hypothetischer Überlegungen zur Datierung der betreffenden Texte ergibt sich eine Schichtung der insgesamt 77 Gesänge in 5 Gruppen (I–V), deren zahlenmässige Anteile in folgender Übersicht zusammenfassend dargestellt sind:

Von insgesamt 77 Hildegard-Gesängen gibt es:

- | | |
|----------------------------------------------|----|
| (A) mit früher separater Textüberlieferung | 43 |
| (B) erstmals in den beiden Gesangssammlungen | 34 |

Gruppierung nach Textüberlieferung:

- | | | |
|---------|----|---------------------------------------------------|
| (A) I. | 14 | <i>Scivias</i> |
| II.1. | 9 | «Spiritus sanctus» (Ep. 192) |
| II.2. | 14 | «O verbum patris» (Ep. 390) |
| III. | 3 | an Disibodus (Nachtrag in Ep. 74R) |
| | 3 | an Rupertus (Ende der VSR) |
| (B) IV. | 22 | erstmals in D
(davon 13 für 11 000 Jungfrauen) |
| V. | 12 | erstmals in R (inkl. Kyrie) |

Als Fazit lässt sich festhalten: Die Gesangssammlungen in D und R sind als Resultat einer allmählichen Kumulierung über mehrere Jahrzehnte zu betrachten. Für die Texte der Gruppen I–III kommt zuallererst auch die Funktion von Lesetexten und Gebetstexten in Frage. Die notierte Aufzeichnung dürfte eine spätere Redaktionsstufe repräsentieren.

Bei den erstmals in D und R auftretenden Texten (Gruppe IV/V) überwiegen solche, für die eine primäre Gesangsfunktion – vielleicht gar im liturgischen Kontext – wahrscheinlicher ist, als bei den andern. Dafür können etwa die 13 Gesänge für die 11 000 Jungfrauen – und deren Anführerin Ursula – stehen (erstmals in D), aber auch jene für die lokalen Patrone, die zusätzlich in R bedacht werden, wie Eucharius (mit gleich zwei Gesängen), Mathias, Bonifatius und Maximin.

Einige grundsätzliche Überlegungen zur Machart der Gesänge sollen hier abschliessend skizziert werden. Sowohl an den Texten wie an den Melodien von Hildegards Gesängen fällt eine freie, gewissermassen «rhapsodische» Art der Gestaltung auf. Diese orientiert sich zwar an relativ häufig wiederkehrenden

Strukturelementen, die aber auf eine oft improvisiert und assoziativ wirkende Weise immer wieder anders realisiert und kombiniert sind.

Dies hatte Bronarski bereits 1922 für die Melodien ausführlich dargestellt und die wiederkehrenden Wendungen als «Motive» bezeichnet.⁸⁵ Andere sprachen in diesem Zusammenhang von musikalischen Formeln oder «patterns».⁸⁶ Und für die vergleichbare Machart der Texte Hildegards wurde jüngst mehrfach auf die Technik von Assoziationsketten verwiesen.⁸⁷

Während Bronarskis ergiebige Analysen noch heute von Interesse sind, erscheint dagegen sein negatives Gesamturteil über Hildegard, der er ein «echt künstlerisches Schaffen» schlicht abspricht, zu einseitig.⁸⁸ Es stützt sich explizit auf eine moderne Auffassung von Komposition als der schriftlichen Ausarbeitung individueller Werke, während für Hildegard eher das Phänomen des musikalischen Vortrags ihrer Texte, der Akt des *cantare* im Vordergrund gewesen sein dürfte. Jedenfalls verwenden die zeitgenössischen Zeugnisse, insbesondere die zwei Stellen der sogenannten autobiographischen Passagen ihrer Vita, für Hildegards musikalische Aktivität das Verb «cantare».⁸⁹ Auch von daher ist naheliegend, dass Hildegard allenfalls sang, aber nicht selbst notierte und dass sie in diesem Sinn als «cantrix» angesprochen werden darf.⁹⁰

Mit der Konzeption aus dem Vortrag und einer wohl zunächst oralen Tradition von Hildegards Gesängen korrespondiert die Tatsache, dass die Gesänge in auffällig hohem Mass über gemeinsame Strukturen verfügen. Als musikalische Strukturkonstanten figurieren in allen Melodiearten Hildegards die Gerüsttöne Finalis, Quint und Oktav, je nach Ambitus auch Unterquart oder die Quint über der Oktav. In diesem Gerüst bewegen sich die Tonfolgen gewissermassen als Verbindungen, als «links», die – was entscheidend

85 Bronarski, 1922 (Anm. 47), S. 48 und passim.

86 So Ian D. Bent im Art. «Hildegard of Bingen», New Grove 8. 1980. S. 554: «formulae or melodic patterns».

87 Von «enchaînements associatifs» spricht Marie-Christine Pouchelle, *Au bord du Rhin. Hildegard entre chêne et roseau*. In: Claudie Duhamel-Amado und Guy Lobrichon (Hg.), *Georges Duby. L'écriture de l'Histoire* (= Bibliothèque du Moyen Age, 6). Bruxelles: De Boeck. 1996. S. 381–399; das Zitat S. 388; Ritva Maria Jacobsson schlägt «association chains» vor (Ms. 1998 [Anm. 59], S. 2).

88 Bronarski, 1922 (Anm. 47), S. 66.

89 Vgl. das Motto dieses Aufsatzes und das Zitat oben S. 27.

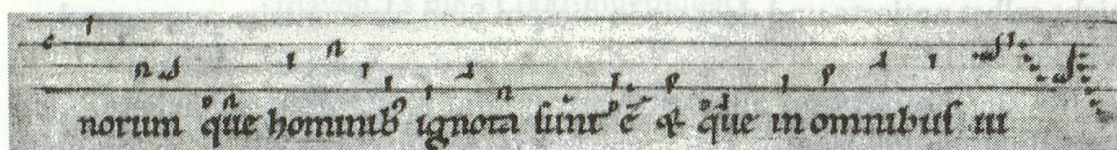
90 Die Quellen bezeugen diese Bezeichnung nicht von Hildegard. Dagegen wird später eine Nonne des Klosters Rupertsberg, die als Zeugin im Kanonisationsprotokoll aufgeführt ist, «Sophia cantrix» genannt (zit. nach Klaes 1998 [Anm. 1], S. 248; vgl. auch *ibid.* S. 249, Anm. 6).

ist – bei Zäsuren am Ende von Wörtern, Wortgruppen und syntaktischen Einheiten mit dem Gerüst gleichsam verknötet werden. Danach kann der Faden weitergesponnen werden, sei dies von einem der Gerüsttöne oder von einem Zwischenton aus.

Die Verknüpfung syntaktischer Einheiten mit Gerüsttönen ist für Hildegard so typisch, dass etwa eine krasse Abweichung in der Edition ihrer Gesänge sofort stutzig macht. Und tatsächlich erweist sich die betreffende Stelle im Druck von «*Laus Trinitati*» als irri- ge Umsetzung des Originals (D f.157r.10), wo «(ignota sunt) est» eben mit der Finalis e auf einem Gerüstton und nicht – wie in der Edition – auf der Untersekund endet.



Bsp. 1: Ausschnitt aus «*Lieder*» (Barth/Ritscher 1969, S. 48).



Bsp. 2: aus D 157r (van Poucke 1991). Der Kürzungsstrich über «(ignota sunt) est» mag den Fehler in der Edition verursacht haben. Die Neume (zweites Punctum) steht aber deutlich auf e wie davor bei «sunt».

Diese einfache Art musikalischer Grammatik und Syntax erlaubt Entscheidungen auch aus dem Moment heraus: Die Weichen für das Schliessen oder Fortfahren stehen sozusagen stets zur Disposition. Damit ist auch ein flexibles Reagieren im musikalischen Vortrag verschieden langer Texte möglich, entweder durch Dehnung oder durch Raffung ähnlicher Verläufe, was sich besonders gut bei den als *Sequenzen* oder *Hymnen* rubrizierten längeren Stücken beobachten lässt, die sich aus strophenähnlichen Teilen unterschiedlicher Länge zusammensetzen.⁹¹

91 Vgl. Karlheinz Schlager, Die Sequenz als Lehrstück. Die Melodien der Hildegard von Bingen zwischen Inspiration und Redaktion. In: Fs. 1997 [Anm. 20], S. 296–312.

Entscheidend ist überdies, dass die Basis relativ einfacher, modellhafter Strukturen die Möglichkeit der musikalischen Differenzierung – etwa zur Gewichtung einzelner Worte oder inhaltlicher Zusammenhänge – nicht ausschliesst. Oder anders formuliert: auch auf einer einfach strukturierten Basis lässt sich eine «rhetorische» Lesung des Textes realisieren. Darauf verwies Marianne Richert Pfau vor allem in der seit Bronarski einzigen ausführlichen monographischen Studie der neueren Zeit über Hildegards Gesänge sowie in verschiedenen Aufsätzen.⁹² Und in eine ähnliche Richtung zielten mehrere Papers, die zur Vorbereitung des Binger Kongresses 1998 entstanden und dort referiert wurden.⁹³

Zu Hildegards Mitteln solcher Lesung gehört die Überbietung gewöhnlicher Verfahren. Dies gilt zunächst von Hildegards Melodien generell im Vergleich zur älteren liturgischen Einstimmigkeit. Als typische Merkmale solch Überbietens hervorgehoben seien hier nur der grosse Ambitus bei Hildegard und die zahlreichen Sprünge, von denen sich oft zwei sogar in die gleiche Richtung folgen (in der Regel Quint–Quart). Ich gehe grundsätzlich davon aus, dass sich derartige Überbietungen vor dem Hintergrund der Vertrautheit mit dem Normalen abspielten. Dies gilt unabhängig davon, ob die Vertrautheit in Form einer angelernten Einstimmigkeit von Offizium und Messe lediglich als Praxis bestand – was für Hildegard mehrfach belegt ist – oder ob sie auch als Wissen, als mehr oder weniger theoretisches Bewusstsein für Hildegard aktuell war. Gerade dies scheint allerdings in der oft zitierten autobiographischen Passage ausgeschlossen zu werden (vgl. Anm. 83).

Für Hildegards Vertrautheit mit der Norm – oder besser: mit dem allgemeinen Usus – gibt es Indizien in den Gesängen selbst. Dazu ein Beispiel: Jener Text, der den ersten Klagegesang («querela») in *Scivias* III,13 vertritt (cap. 8: «O plangens vox»), setzt in der Vertonung des «Ordo virtutum» mit plagalem Dorisch ein, also mit der typischen Tonart der Klage.

92 Pfau 1990 (Anm. 28); aber auch Marianne Richert Pfau, *Music and Text in Hildegard's Antiphon*. In: Newman 1988 und 21998 (Anm. 27), S. 74–94; und Marianne Richert Pfau, *The Concept of «Armonia» as a Key to the Antiphons in Hildegard von Bingen's «Symphonia»*. In: *Medieval Perspectives* 7 (Kentucky 1992). S. 154–170.

93 Wulf Arlt, «O splendidissima gemma» – zum Verhältnis zwischen Musik und Text bei Hildegard von Bingen (Ms. 1998); Marianne R. Pfau, *Hildegard von Bingen. Aspects of Text-Music Relations* (Ms. 1998); Susan Rankin, *Music as Drama: The Musical Language of Hildegard's «Ordo virtutum»* (Ms. 1998).

Und auf einer allgemeineren Ebene des Ausdrucks sind diesbezüglich die zahlreichen Sprünge in ihren Melodien bemerkenswert, gilt doch eine sprunghafte, «saltatim» geführte Melodie mindestens in der jüngeren Chorallehre als besonders geeignet zum Ausdruck froher Inhalte.⁹⁴ Angesichts der Häufigkeit der Quint–Quart-Sprungfolge in Hildegards Gesängen mag man sich allerdings fragen, wieweit es sich dabei um ein spezifisches Ausdrucksmittel handelt oder eher um eine generelle Übernahme eines Melodieverhaltens, das sonst oft als Eröffnung eines Gesangs im ersten Ton oder am ehesten noch innerhalb eines fünften Tons zu beobachten ist. Klar für beabsichtigte Emphase spricht eine spezielle Stelle im «Ordo virtutum», bei der die Sprünge als zusätzliche Überbietung der für Hildegard gewissermassen normalen Exaltiertheit erscheinen. Den Lobgesang nach gewonnenem Kampf um die Seele (Finalis d) beginnen die Tugenden nämlich gleich mit zwei Quintsprüngen hintereinander in die selbe Richtung (d–a–e') zum Wortlaut: «O (deus, quis es tu, qui in temetipso)» und wiederholen die gleiche Quintfolge noch einmal für die unmittelbare Fortsetzung mit «hoc mag(num consilium habuisti)».⁹⁵ Diese beiden auf der None und somit ausserhalb des normalen Gerüsts landenden Sprungfolgen sind die einzigen derartigen Stellen bei Hildegard. Und sowohl ihre Platzierung in der Schlussphase wie die unmittelbar damit verbundenen Textpassagen legen einen kalkulierten Einsatz als Steigerungsmittel nahe. Bemerkenswert ist im übrigen, dass diese das tonale Gerüst vorübergehend sprengenden Quintfolgen in einer Komposition, mit der Sofia Gubaidulina 1994 bei Hildegard anknüpft, zum modernen Signum für Hildegards Stil wird.⁹⁶

94 Fritz Reckow hielt dazu fest: «Melodie-Sprünge werden insbesondere bei einer «materia laeta et iocosa» nahegelegt.» F. Reckow, *rectitudo – pulchritudo – enormitas*. Spätmittelalterliche Erwägungen zum Verhältnis von materia und cantus. In: U. Günther und L. Finscher (Hg.), *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*. Göttingen 1984. S. 1–13; das Zitat S. 9; es verweist auf Elias Salomon (13. Jh.). Johannes Affligemensis, dessen Abhandlung *De Musica* aus dem Beginn des 12. Jahrhunderts als Indikator einer auch im deutschen Sprachraum geltenden «rectitudo» des Gesangs und seiner Komposition verstanden werden kann, charakterisiert Sprünge, an denen sich einige freuen würden, nicht ganz eindeutig als «mimici saltus» (CSM 1, S. 109), was soviel wie «nachahmende», aber auch «übertriebene» oder «affektierte» Sprünge bedeuten kann. Kornmüller übersetzte als «heitere Sprünge» (Atto Kornmüller, *Der Traktat des Johannes Cottonius über Musik*. In: *KmJb* 3 [1888]. S. 1–22, zit. 14).

95 Vgl. Barth/Ritscher 1969 (Anm. 51), S. 201f.; die Übers.: «O (Gott wer bist Du? Der in sich) diesen gros(sen Ratschluss) trug ...»; nach Barth/Ritscher *ibid.*, S. 313.

96 Sofia Gubaidulina, «Aus den Visionen der Hildegard von Bingen» für Alt solo (1994), zum 60. Geburtstag von Alfred Schnittke (vgl. dazu Annette Kreutziger-Herr, «Der nachhallende «Posaunenton Gottes». Musikalische Annäherungen an Hildegard von Bingen.» In: *Neue Zürcher Zeitung* 14./15. November 1998, Nr. 265, S. 69).

Hildegards häufige Quint–Quart Sprungfigur scheint mir zudem vergleichbar mit dem fast omnipräsenten «O»-Schema auf der sprachlichen Ebene.⁹⁷ Selbst wenn Hildegard diese Vokabeln sowohl im Sprachlichen wie im Musikalischen in einer Weise häuft, dass man aus heutiger Sicht an einer spezifischen Absicht oder Wirkung zweifeln könnte, ist nicht auszuschliessen, dass diese Vokabeln gerade vor dem Hintergrund des alltäglichen Usus in Hildegards Kloster ein starkes Signal der Emphase im visionären Kontext sein sollten, etwa in die Richtung, die Amalar von Metz von den O-Antiphonen im Offizium der Adventszeit angezeigt hatte:

Per illud O voluit cantor intimare verba sequentia pertinere ad aliquam mirabilem visionem, quae plus pertinet ad mentis ruminatum, quam ad concionatoris narrationem.⁹⁸

Der im Amalar-Zitat angesprochene Bezug zur *visio* scheint dann für Hildegards Gesänge insgesamt von entscheidender Bedeutung gewesen zu sein, und zwar sowohl für die Umstände ihrer Entstehung aus der visionären Inspiration wie auch für Hildegards Verständnis ihrer eigentlichen Funktion. Der Gesang, die «symphonia» – so hielt sie in *Scivias* III,13 fest – sei in der Lage, das gesungene Wort («verbum») in entscheidender Weise zu erheben («sursum tollit»)⁹⁹, so dass Singen zum bestmöglichen Lobgebet des Menschen wird. Und dies war ihr offensichtlich das Wichtigste, wichtiger

97 Allein 49 der 77 Gesangstexte ausserhalb des «Ordo virtutum» verwenden zu Beginn das «O»-Schema als Allocutio. Dazu kommen noch zahlreiche Antiphonen des «Ordo» sowie weitere Stellen innerhalb der Gesänge.

98 Amalar von Metz, *Liber de Ordine Antiphonarii*, zit. nach Margaretha Landwehr von Pragenau, *Schriften zur Ars Musica* (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 86), Wilhelmshaven 1986, S. 92; (Übers. *ibid.*, S. 93: «Durch dieses O will der Kantor die Wortfolge vertraulich machen, zu irgendeiner wunderbaren Vision werden lassen, was mehr zur gewohnten Rede des Gemüts gehört, als zum Bericht eines Volksredners.»)

99 «Quapropter et sonus ille ut vox multitudinis in laudibus de supernis gradibus in harmonia symphonizat: quia symphonia in unanimitate et in concordia gloriam et honorem caelestium civium ruminat, ita quod et ipsa hoc sursum tollit quod verbum palam profert.» (*Scivias* III,13, Z. 493–97); (Übersetzung durch Walburga Storch: «Deshalb ertönt dieser Klang wie eine Menge Stimmen in harmonischem Lobgesang aus der Höhe. Denn ein Lied in Einmütigkeit und Eintracht verdoppelt (ruminat) den Ruhm und das Ansehen der Himmelsbürger; es trägt nämlich empor, was das Wort offen verkündet.» (zit. nach der 3. Auflage 1997 [Anm. 3], S. 608).

jedenfalls als das Verfügen über musikalische «Kunstmittel»¹⁰⁰. Dabei sprengt Hildegards Emphase besonders eine moderne Vorstellung von einer Ökonomie der Mittel und entspricht in ihrer Wiederholungs-dichte vielmehr dem, was man mit einem Lieblingswort Hildegards als «ruminatio»¹⁰¹ bezeichnen könnte – und somit die Art ihres Gesangs gewissermassen als «stilus ruminans».

- 100 Treffend hielt Heinrich Schipperges zu Hildegards Texten fest: «Beim Mangel an Kunstmitteln bleibt es nicht aus, dass das Ungeschliffene, Platte, Abrupte, Hölzerne und Dunkle ins Auge fällt.», ohne dass er deswegen den Blick für die individuellen Eigenheiten Hildegards verloren hätte (vgl. H. Schipperges, *Das Schöne in der Welt Hildegards von Bingen*. In: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 4 [1958/59]; zit. S. 85).
- 101 Ursprünglich meint «ruminare» «wiederkäuen»; dann «meditieren» aufgrund eingehender Wiederholung im Sprechen (vgl. Albert Blaise, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*. Brepols 1954. Reprint Brepols. 1993. S. 727). Ein Beispiel für Hildegards Gebrauch von «ruminare» findet sich in Anm. 99.