

Fachhochschule Frankfurt am Main / University of Applied Sciences
Fachbereich 4 – Soziale Arbeit und Gesundheit
Masterstudiengang Musiktherapie

Masterarbeit

Musik und Heilung bei Hildegard von Bingen

Untertitel: Ihre Bedeutung für die Musiktherapie

Referentin: Prof. Dr. Gaertner
Korreferent: Prof. Dr. Weymann

Dr. Martina Spies-Gehrig

Abgabetermin: 9. April 2013

Inhalt

1. Einleitung	4
2. Kurze Einführung in Leben und Werk der Hildegard von Bingen (1098-1179)	6
2.1 Das Konzept von Heilung bei Hildegard.....	7
2.2 Musik und Musikauffassung der Hildegard	11
2.3 Musik und Heilung bei Hildegard	17
2.3.1 Einordnung des Werkes der Hildegard in die Geschichte der Verwendung von Musik in der Heilkunde.....	21
3. Methodisches Vorgehen	24
3.1 Die Erhebungsmethode: Interviews mit Sängerinnen und Sängern der Kompositionen Hildegards	25
3.1.1 Das Morphologische Tiefeninterview.....	25
3.1.2 Die eigene Erlebensbeschreibung des Phänomens	26
3.1.3 Der Leitfaden	27
3.1.4 Akquise der Interviewpartnerinnen und -partner	28
3.1.5 Die Durchführung der Interviews	29
3.2 Transkription und Anonymisierung der Interviews.....	30
3.3 Die Auswertungsmethoden.....	32
3.3.1 Einzelfallanalysen	34
3.3.2 Die konkrete Auswertungsgestaltung	35
3.3.2.1 Einzelfallanalysen	35
3.3.2.2 Fallübergreifende Analysen	36
4. Ergebnisse: Der subjektive Bedeutungsgehalt der Hildegard-Lieder	37
4.1 Einzelfallanalysen.....	37
4.1.1 7 Erlebens-Bilder	37
4.1.2 7 Zugänge.....	45
4.1.3 7 Lieblingslieder	48
4.1.4 7 Grundverhältnisse und Grundgestalten.....	52
4.2 Fallübergreifende Analysen.....	53
4.2.1 Die Hauptkategorien	53
4.2.1.1 Wurzeln, Erdung und Kraft.....	53
4.2.1.1.1 Kommentar zu: Wurzeln, Erdung und Kraft.....	54
4.2.1.1.2 Spielraum und Freiheit	54
4.2.1.1.2.1 Kommentar zu: Spielraum und Freiheit	56

4.2.1.3 Eindruck und Ausdruck: Sinnlichkeit, Körperlichkeit, Emotionalität	56
4.2.1.3.1 Kommentar zu: Sinnlichkeit, Körperlichkeit, Emotionalität	58
4.2.1.4 Verbundenheit, Spiritualität, Mystik	60
4.2.1.4.1 Kommentar zu: Verbundenheit, Spiritualität, Mystik	62
4.2.1.5 Heilung	63
4.2.1.5.1 Kommentar zu: Heilung	65
4.2.1.6 Eine Frauensache?	66
4.2.1.6.1 Kommentar zu: Eine Frauensache?	67
4.2.1.7 Versionen – Authentizität	68
4.2.1.7.1 Kommentar zu: Versionen – Authentizität	71
4.2.2 Der Bordun – Ein Schlüsselbegriff	74
4.2.2.1 Kommentar zu: Der Bordun – Ein Schlüsselbegriff	76
4.2.3 Gewichtung der Kategorien und Ansätze zu einer Typenbildung	77
4.2.4 Die zentralen Kategorien in ihrem Verhältnis zueinander	80
5. Die aktuelle Bedeutung der Hildegard-Musik	81
5.1 Bedeutung für die Musiktherapie	82
5.1.1 Spiritualität und Selbsterfahrung	83
5.1.2 Spielraum, Ausdruck und Polaritäten	84
6. Schlussbetrachtung	88
7. Literaturverzeichnis	90

Anhang-Band mit den transkribierten Interviews:

Ist nicht zur Veröffentlichung bestimmt, wurde nur den Prüfern zur Verfügung gestellt.

1. Einleitung

„Hildi“ find ich klasse
Regine

Der vorliegenden Forschungsarbeit ging eine jahrelange eigene, aktive Beschäftigung mit der Musik der Hildegard von Bingen voraus. Die Anregung, sich mit den Erfahrungen auseinanderzusetzen, die andere Sängerinnen¹ mit dieser Musik gemacht haben, kam durch die Begegnung mit der morphologischen Psychologie zustande, speziell mit der morphologischen Untersuchung zur musikalischen Improvisation von Eckhard Weymann. Die Idee, nach dem heilenden Potential in der Musik der Hildegard zu suchen, liegt zunächst darin begründet, dass Hildegard selbst sich sowohl intensiv der Komposition und Praxis der Vokalmusik, als auch der Heilkunde gewidmet hat. Die Literatur zu Hildegard von Bingen, speziell die Ratgeberliteratur, die sich auf ihre Heilkunde bezieht, ist nahezu unüberschaubar. Hier musste ein enger Fokus auf die Quellen sowie auf eine kleine Auswahl von Forschungsarbeiten gelegt werden. Die eigene Forschung ließ sich in erster Linie leiten vom Material, das in sieben Interviews mit Sängerinnen erhoben wurde, die über intensive Erfahrungen mit den Hildegard-Gesängen verfügen. Diesen sieben Gesprächspartnerinnen bin ich sehr zu Dank verpflichtet, weil sie mir Einblick in ihre ganz eigene Welt der Hildegard-Musik gegeben und mich mitgenommen haben auf ihrer „Reise zurück zu den Wurzeln“, zu Ausflügen in die indische und arabische Kultur, in bekannte und fremde Regionen. Die Befragten regten mich auch an zu grundsätzlicheren Reflexionen über folgende Fragen: Was ist ein Original und kann man es überhaupt finden? Was bedeutet Authentizität? Was heißt überhaupt Geschichte?

Die Erhebung und Auswertung der Interviews machte sowohl einführende und assoziative als auch rationale Vorgehensweisen erforderlich. Obwohl die Forschungsarbeit vom Material ihren Ausgang nahm, beginnt die Darstellung mit einer anderen Ausgangsbasis – mit Hildegard und ihrer Auffassung von Musik und Heilung (Kap.

¹ Da Frauen in dieser Angelegenheit in der Überzahl sind, wird hier zugunsten der Lesbarkeit durchgängig die weibliche Form benutzt. Der einzige männliche Sänger ist selbstverständlich immer gemeint.

2), ohne die das subjektive Erleben der Sängerinnen nur schwer verständlich wäre. Das methodische Vorgehen wird ausführlich in Kap. 3 geschildert. Die subjektiven Erfahrungen der befragten Sängerinnen werden dann in Einzelfall- sowie Fallübergreifenden Analysen dargestellt (Kap. 4) und mit Aussagen von Hildegard selbst bzw. mit Forschungsergebnissen zu ihrer Musik in Beziehung gesetzt (Kap. 4.2.1 und 4.2.2). Nach einer vergleichenden Betrachtung der Qualitäten des Erlebens und Gestaltens sowie der Erarbeitung der Schlüsselbegriffe ist schließlich zu zeigen, welche Bedeutung die Musik der Hildegard und die Erfahrungen mit dieser Musik heute noch haben können, speziell auch im Hinblick auf die Musiktherapie (Kap. 5). Danken möchte ich an dieser Stelle auch Frau Prof. Gaertner und Herrn Prof. Weymann für manche freundliche Anregung zu dieser Arbeit.

2. Kurze Einführung in Leben und Werk der Hildegard von Bingen (1098-1179)

Hildegard wurde als zehntes Kind einer adligen Familie in Bermersheim bei Alzey in Rheinhessen geboren. Die Eltern hatten ihr jüngstes Kind schon früh für ein religiöses Leben bestimmt. Aber auch Hildegard selbst zeigte seit frühester Kindheit eine visionäre Begabung. Schon 1106 wurde sie Klausnerin im Kloster Disibodenberg in der Obhut der Jutta von Spanheim. Um die Zeit, als sie sechs Jahre später die Gelübde ablegte, entwickelte sich die Klause allmählich zu einem kleinen Frauenkloster. Nach dem Tod der Jutta von Spanheim im Jahre 1136 wählten die Nonnen Hildegard zu ihrer Meisterin. 1141 soll sie von Gott den Auftrag erhalten haben, ihre Visionen niederzuschreiben. Sie beginnt nun mit dem Werk *Scivias* (Wisse die Wege), das sie 1151 abschließt. 1147/48 lässt der Papst die Sehergabe Hildegards prüfen und bestätigt sie. Von da an hat sie einen ausgiebigen Briefwechsel mit Päpsten, Bischöfen, weltlichen Herrschern und anderen Persönlichkeiten. 1150 siedelt sie mit ca. zwanzig Nonnen auf den Rupertsberg über. Sie selbst hatte die Klosterneugründung geplant und gegen den Willen des Abtes vom Disibodenberg durchgesetzt. Schließlich erreicht sie sogar die Übergabe der Ländereien, die den Nonnen als Mitgift gegeben worden waren. Es folgen mehrere Predigtreisen und 1165 die Gründung des Klosters Eibingen bei Rüdesheim. Weitere wichtige Werke verfasst sie zwischen 1151-1158 mit der *Physica* (Heilkraft der Natur) und *Causae et Curae* (Heilkunde), dem *Liber vitae meritorum* (Buch der Lebensverdienste) 1158-1163 und dem *Liber divinorum operum* (Buch der Gotteswerke) 1163-1173. Bis 1173 ist ihr bei der Niederschrift ihrer Werke der Mönch Volmar vom Disibodenberg behilflich, ihr Sekretär und Vertrauter. Nach seinem Tod wird der Mönch Gottfried Hildegards Sekretär und schreibt noch zu ihren Lebzeiten das erste Buch der Hildegard-Vita.²

Hildegard muss schon für ihre Zeit eine außergewöhnliche Frau gewesen sein. Selbst für adlige Frauen waren die Rechte und Gestaltungsmöglichkeiten im Mittelalter sehr eingeschränkt. Wie schwer sich die Kirche mit der Anerkennung solcher Frauen tut, zeigt sich schon daran, dass Hildegard erst 2012 offiziell zur Kirchenlehrerin erhoben wurde. Die Bibel auszulegen, war zur Zeit Hildegards und noch lange danach den zu Priestern geweihten Männern vorbehalten. Sie aber hatte sich Anerkennung verschafft, legte in ihren Werken die Bibel aus und sie predigte. Sie war nicht nur Äbtissin und Seherin, sondern kann für ihre Zeit als Universalgelehrte gelten.

² Zum Leben und Werk der Hildegard vgl. Vita 1980, 139ff. und Schipperges 2007, 26ff.

Hildegard selbst bezeichnete sich selbst als „Ungelehrte“, was aber als Demutstopos zu werten ist. Über Volmar hatte sie höchstwahrscheinlich Zugang zur Disibodener Klosterbibliothek. Sie war vertraut mit dem täglichen Lesen der Heiligen Schriften und den Texten der „Regula Benedicti“, aber auch mit der Tradition der Kirchenväter sowie der mittelalterlichen Bibelexegese und Theologie.³ Hildegards bildhafter Stil steht jedoch in großem Gegensatz zu den sprachlogisch orientierten Abhandlungen etwa ihres Zeitgenossen Petrus Abaelard, Magister der theologischen Hochschule in Paris. Hildegards Werk zeichnet sich nicht durch begriffliche Prägnanz oder Systematik aus, sondern ist entstanden aus einem prophetischen Habitus, Erfahrungswissen und in Kenntnis der o.g. Schriften. Durch ihre Berufung auf die göttliche Schau war sie freier in ihren Äußerungen als Lehrende an einer Hochschule oder Scholastiker es waren. Ihre Bildersprache hängt aber auch mit ihren Visionen zusammen und mit ihrem ganzheitlichen Welt-Bild.⁴ Hildegard war Benediktinerin der Hirsauer Reform. Sie sah die materielle Welt nicht als Hindernis zum geistlichen Leben, sondern als eine von Gott geschaffene Brücke zur geistlichen Welt. Damit eröffnen sowohl die Natur als auch die Musik dem Menschen schon auf Erden ein Erleben des Göttlichen.⁵

2.1 Das Konzept von Heilung bei Hildegard

Für den Themenkreis Heilung, Gesundheit und Krankheit sind drei von Hildegards Werken relevant: die *Physica* (Heilkraft der Natur), *Causae et curae* (Heilkunde) und das *Liber vitae meritorum* (Buch der Lebensverdienste). Die *Physica* stellt eine Naturkunde und Heilmittellehre dar, die für den Volksgebrauch bestimmt war. Sie handelt in neun Büchern von den Pflanzen, Elementen, Bäumen, Steinen, Fischen, Vögeln, Tieren, Reptilien und Metallen. Hiervon finden heutzutage die Kräuter und Edelsteine wieder große Beachtung in der Ratgeberliteratur. Für diese Forschungsarbeit ist die *Physica* nur am Rande von Bedeutung. Die *Heilkunde* beginnt mit der Schöpfung der Welt, behandelt die Welt-Elemente, den gesunden und kranken Körper, die Krankheiten von Kopf bis Fuß, die Gemütsbewegungen, Heilmittel, die gesunde Lebensführung und die Tugend des Arztes, um nur eine Auswahl zu nennen.

Die *Heilkunde* ist eine Synthese aus antiken medizinischen Vorstellungen, germanischem Heilwissen, tradiertem Volksmedizin, Mönchsmedizin, christlicher Frömmig-

³ Vgl. Schipperges 2007, 47.

⁴ Vgl. die Vorrede in: Heilkunde 1957, 15 und Stühlmeyer 2003, 171.

⁵ Vgl. Richert Pfau / Morent 2005, 52.

keit und scholastischer Disziplinierung. Naturkundliche und medizinische Kenntnisse scheint Hildegard auch über Bischof Siward von Uppsala erhalten zu haben, der sich längere Zeit um das Jahr 1135 auf dem Disibodenberg aufhielt und nach seinem Tode ein Kräuterbuch, ein Steinbuch und mehrere medizinische Handschriften hinterließ. In der *Heilkunde* verbindet sich die antike Kosmologie und Humoralpathologie mit der christlichen Schöpfungs- und Erlösungslehre. Bis ins hohe Mittelalter hinein und bis zur Gründung der Universitäten mit ihren vier Fakultäten gab es nur zwei Disziplinen, die Heilkunde und die Heilskunde. So blieben auch zur Zeit der Hildegard Gesundheit und Krankheit auf das Heilsverlangen des Menschen im Ganzen bezogen. Letztlich kann nur Gott heilen.⁶

„In Hildegards Heilkunst geht es weniger um eine therapeutische Korrektur (*restitutio ad integrum*) als um eine Hinwendung zu geordneter und sinnvoller Lebensführung (*restitutio ad integritatem*). Weniger die Heilmittel sind hier gefragt als die Heilkräfte: heilsame Kräfte im Wort, in der Musik, in der hilfsbereiten Zuwendung zum notleidenden Menschen.“⁷

Hier scheint es zumindest Ansätze zu einer Wertschätzung der therapeutischen Beziehung zu geben. Zu einer geordneten Lebensführung zählten für Hildegard Grundsätze der Umsicht und Maßhaltung: ein geregelter Rhythmus von Arbeiten und Feiern, Essen und Fasten, Schlafen und Wachen, Reden und Schweigen, Bewegung und Erholung sowie Ordnung und Maß auch im Affekthaushalt.⁸

Rein medizinisch gesehen stützt sich Hildegard auf die antike Vier-Säfte-Lehre. So „(...) lebt der Mensch aus den vier Säften, wie auch das Weltall aus den vier Elementen besteht.“ „Befindet sich der Mensch in solcher Gleichgewichtslage, dann hat er seine Ruhe. Überschreitet aber einer der Säfte seinen Bereich, so gerät der Mensch in Gefahr.“⁹ In der Antike teilte man die Menschen entsprechend der vier Säfte in Konstitutionstypen ein:

„Der Phlegmatiker wird gekennzeichnet und geprägt durch die Trägheit des Schleims (zu griech. ‚Phlegma‘ = Schleim), der Sanguiniker durch die Lebhaftigkeit des fließenden Blutes (zu lat. ‚sanguis‘ = Blut), der Melancholiker durch die depressive Verstimmung der schwarzen Galle (zu griech. ‚melanos‘ = schwarz) und der Choleriker durch die Reizbarkeit der Galle (zu griech. ‚chole‘ = Galle).“¹⁰

⁶ Vgl. Schipperges 1998, 462 und ders. 2007, 47 und 93.

⁷ Ders. 1998, 463.

⁸ Ders. 1998, 460f.

⁹ Heilkunde 1957, 97 und 113.

¹⁰ Vgl. die Einführung in: Heilwissen 1992, 15.

In der *Heilkunde* werden unter den „Gemütsbewegungen“ Traurigkeit, Verzweiflung, Hass, Überdruß, Langeweile, Ekel, Bitterkeit, Zorn und Wut, Reue sowie Weinen und Lachen behandelt. Alle Gemütsstörungen gehen auf den Sündenfall zurück:

„Als Adam das Gute erkannte und durch den Genuß des Apfels doch das Böse tat, da erhob sich im Wechsel dieser Umwandlung in seinem Organismus die Schwarzgalle, die ohne die teuflische Verführung nicht im Menschen wäre, weder im Wachen noch im Schlafen. Traurigkeit und Verzweiflung aber erwachsen erst aus dieser Melancholie, (...) denn der Teufel blies bei Adams Fall die Melancholie in ihm zusammen, durch die er den Menschen bisweilen so zweifelsüchtig und wankelmütig macht. (...) Wer aber von dem teuflischen Wahngelbte (...) geplagt wird, soll das Heilmittel suchen, welches von Gott dagegen verordnet ist.“¹¹

Die Melancholie – heute würde man sagen Depression – erscheint hier als Wahngelbte, die weitere Affektstörungen, z.B. Zorn, auslösen kann. Schipperges hat gezeigt, dass die *melancholia* im Mittelalter ein Sammelbegriff für Wahnvorstellungen war: eine Affektstörung mit Trauer, Niedergeschlagenheit oder Angst, auch mit depressiven, paranoiden oder schizophrenen Wahnbildungen. Gleichzeitig war sie häufig mit einem Magenleiden verbunden, also eine psychosomatische Erkrankung. In der *Heilkunde* Hildegards wird die *melancholia* über die Störung der Säfte hinaus zum Symbol für Krankheit überhaupt. Demgegenüber steht die *viriditas*, die Grünkraft, als Modell für Gesundheit. *Viriditas* ist Hildegards Kernwort. Zunächst bedeutet sie Erdengrün, im übertragenen Sinne Lebensfrische und Lebenskraft, das, was dem Menschen ein Gefühl von Gesundsein gibt und schließlich ist sie das Prinzip des geistlichen Lebens. Die ganze Schöpfung besteht durch die *viriditas*, denn Gott hat alles Geschaffene lebendig gemacht. Gesundheit ist nicht gleichzusetzen mit bleibender Harmonie oder Abwesenheit von Krankheit, sondern bedarf der permanenten Aktualisierung sowohl von oben, als auch durch eine verantwortliche Lebensführung des Menschen.¹² Dieser zentrale Begriff der *viriditas* – die Grünkraft oder Lebenskraft, die im Menschen wie in der Natur angelegt ist – ist auch für heutige Zeitgenossen kompatibel: Ohne diese Hoffnung auf Gesundung würde man auch jegliche Zuversicht in therapeutischen Prozessen aufgeben.

Der vielversprechende Titel von Wighard Strehlow „Heilen mit der Kraft der Seele. Die Psychotherapie der heiligen Hildegard. Liber Vitae Meritorum. Neu aus dem Lateinischen übersetzt und kommentiert“ macht neugierig. Die erste Enttäuschung stellt sich ein, weil man nicht unterscheiden kann, was von Hildegard stammt und

¹¹ *Heilkunde* 1957, 220f.

¹² Vgl. Schipperges 1967, 727ff. und ders. 1951, 146-162.

was Kommentar Strehlows ist. Beim *Buch der Lebensverdienste* handelt es sich um einen Katalog der Tugenden und Laster. Es gibt 35 Laster- und Tugendpaare, wie Schlemmerei – Enthaltbarkeit, Schwermut – Seligkeit, Hochmut – Demut, Verzweiflung – Hoffnung, Gottlosigkeit – Frömmigkeit. Bei nahezu allen Lastern oder Krankheiten wird Fasten als Therapie angegeben. Einige der Laster lassen sich in ihrer extremen Ausprägung sicherlich als seelische Krankheiten auffassen. Die Rückkehr zu Gott mit Hilfe der 35 himmlischen Heilkräfte als „Hildegardische Psychotherapie“¹³ zu bezeichnen, geht jedoch an zeitgemäßen Auffassungen über psychotherapeutisches Vorgehen, egal welcher Ausrichtung, vorbei. Und wenn die Tugendkräfte tatsächlich Heilung bringen können: Wie soll der Mensch sie sich aneignen? Heinrich Schipperges hebt hervor, dass es sich nicht um ein moralisches, sondern um ein ethisches Werk handelt. Beim Laster geht es also mehr um einen Entzug aus der Verantwortlichkeit, um ein Ausweichen vor Grundfragen, um die Flucht vor eigener Lebensgestaltung. Hildegards Weltbild ist nicht dualistisch geprägt, nicht durch den Gegensatz von Gott und Welt oder von Leib und Seele.¹⁴

Die Beschäftigung mit der Rolle der Tugenden und Laster ist vor dem Hintergrund einer beginnenden Ethik-Diskussion im 12. Jh. zu sehen. Man wollte der Frage auf den Grund gehen, was gutes oder schlechtes Verhalten im Menschen hervorruft. Innerhalb der *artes liberales* war die Ethik kein selbständiger Bereich im Studienplan. Trotzdem fand sie große Beachtung bei den Gelehrten und der Begriff des Gewissens spielte eine große Rolle. Die Mönchstheologen legten in dieser Diskussion den Fokus auf die Fragen des spirituellen Lebens. Hildegard bleibt auch hier in ihrer Sprache bildhaft und trotzdem ist sie einer planvollen Theologie verpflichtet. Genau so wie in ihrem Singspiel *Ordo virtutum* sind die Laster und Tugenden personifiziert und liegen im Kampf miteinander.¹⁵

In der neueren Literatur findet sich die sinnvolle Anregung, *virtus* nicht mit *Tugend*, sondern unter Berücksichtigung der Wurzel *vis* mit *Gotteskraft* zu übersetzen. Auch die etymologische Verwandtschaft zu *viriditas* legt nahe, die *virtutes* als dynamische und lebensgestaltende Wirkkräfte göttlichen Ursprungs zu sehen und nicht als Tu-

¹³ Vgl. Strehlow 1996, 14.

¹⁴ Vgl. Einführung in: LVM, 18 und 28.

¹⁵ Vgl. Stühlmeyer 2003, 171f.

gendwächter, die zur Einhaltung der Gebote mahnen. Schließlich ist der Begriff *Tugend* heute auch mit ganz anderen Bedeutungen behaftet als im Mittelalter.¹⁶

Hildegards intensive Beschäftigung mit Heilkunde und Ethik ist möglicherweise durch ihre eigenen Erfahrungen mit Krankheit motiviert:

„Und siehe! Im dreiundvierzigsten Jahre meines Lebenslaufes schaute ich ein himmlisches Gesicht. (...) Ich sah einen sehr großen Glanz. Eine himmlische Stimme erscholl daraus. Sie sprach zu mir: ‚Gebrechlicher Mensch, Asche von Asche, Moder von Moder, sage und schreibe, was du siehst und hörst!‘ (...)“ Und weiter unten: „All dieses sah und hörte ich, und dennoch – ich weigerte mich zu schreiben. Nicht aus Hartnäckigkeit, sondern aus dem Empfinden meiner Unfähigkeit, wegen der Zweifelsucht, des Achselzuckens und des manigfachen Geredes der Menschen, bis Gottes Geißel mich auf das Krankenlager warf.“¹⁷

Ihre Biographen berichten, dass Hildegard jedes Mal krank wurde, wenn sie zögerte die Weisungen ihrer himmlischen Erscheinungen auszuführen, und erst wieder gesundete, wenn sie sich schließlich an die Ausführung machte. Während einer Krankheit erfuhr sie in einer Schau auch den Ort, an dem sie das Rupertsberger Kloster gründen sollte. Auch sie selbst berichtet häufig von ihren Schmerzen und Leiden. Zeitlebens war sie immer wieder krank, auch über längere Zeiträume. Dabei kam es vor, dass sie nichts mehr sah oder sich nicht bewegen konnte.¹⁸ Heute würde man vielleicht sagen, dass sie psychosomatisch erkrankte, wenn sie nicht ihrer inneren Berufung folgte.

Sowohl ihre Ethik wie ihre Heilkunde wirken auf uns heute fremdartig und können nicht einfach übertragen werden. Die Verquickung von Theologie und Heilkunde, die im Mittelalter üblich war, kann für die moderne Gesellschaft kein adäquates Modell sein. Die Begriffe Psychotherapie und Musiktherapie im Zusammenhang einer mittelalterlichen Heilkunde sollten besser vermieden werden. Alles, was wir auch punktuell von einer mittelalterlichen Komponistin und Heilkundigen übernehmen, kann nur in vermittelter Form Anwendung finden.

2.2 Musik und Musikauffassung der Hildegard

Von Hildegard sind 77 Lieder sowie das Singspiel *Ordo virtutum* überliefert. Das musikalische Werk ist über einen größeren Zeitraum hinweg entstanden. *Scivias* enthält bereits den Text von 14 Gesängen und einer kürzeren Fassung des *Ordo virtutum*. Insgesamt kommen 44 der 77 Gesänge ohne musikalische Notation im Zu-

¹⁶ Vgl. Stühlmeyer 2003, 170 und Richert Pfau / Morent 2005, 220.

¹⁷ *Scivias* 1954, 89f.

¹⁸ Vgl. Vita 1980, 58ff. und Schipperges 2007, 48ff.

sammenhang anderer Schriften vor. Das musikalische Werk ist heute in zwei Handschriften tradiert: dem 1170 entstandenen Villarensener Kodex und dem Riesenkodex, der kurz nach Hildegards Tod verfasst wurde.¹⁹ Auch Hildegard selbst informiert uns über die Entstehung der Gesänge:

„Aber auch Lieder und Melodien zum Lobe Gottes und der Heiligen verfaßte ich und sang ich ohne die Belehrung eines Menschen, obwohl ich niemals Neumen noch Gesang erlernt hatte.“²⁰

Dem eigenen Gesang wird in dieser Aussage genauso viel Bedeutung beigemessen wie dem Komponieren. Schließlich waren die Lieder für die Verwendung in der klösterlichen Liturgie vorgesehen. „Ohne Belehrung“ ist im Sinne einer systematischen Unterrichtung zu verstehen. Die benediktinische Regel schreibt die allwöchentliche Absolvierung des gesamten Psalters vor. Somit war Hildegard an der dichterischen Sprache der Psalmen geschult. Richert Pfau hat das Offizium in den Benediktinerklöstern untersucht und hebt den hohen Anteil an Musik hervor. Täglich waren acht Stundengebete und zwei Messen zu absolvieren. So muss man sich Hildegard mindestens die Hälfte des Tages singend vorstellen. Somit war sie nicht nur mit dem traditionellen Choralrepertoire vertraut, sondern auch mit den Neukompositionen des 11. und 12. Jahrhunderts. Hildegards Wissen ist ein Erfahrungswissen und lässt sich damit einer Wissensform zuordnen, die als *sapienter indoctus* charakterisiert werden kann und die der *disputatio* des scholastischen Lehrbetriebs eine affektive Mystik der *oratio* und *contemplatio* entgegensetzt.²¹

Hildegard selbst charakterisiert ihre Kompositionen im Vorwort zum *Liber vitae meritorum* als *Symphonia armoniae celestium revelationum*, übersetzt *Zusammenklang der Harmonie der himmlischen Offenbarungen*. Hierbei handelt es sich weniger um einen Titel oder eine Gattungsbezeichnung, als um eine subjektive Erfahrung, die sie in ihrem visionären Erleben gemacht hat: hier sah Hildegard nicht nur, sondern sie hörte auch nach ihrem Verständnis den Klang des Himmels. Das, was sie in ihrer *auditio* gehört hat, übersetzt sie quasi mit ihren Gesängen vom transzendenten in den menschlichen Erfahrungsbereich.²²

¹⁹ Vgl. Stühlmeyer 2003, 46 und Richert Pfau / Morent 2005, 48ff.

²⁰ Vita 1980, 73.

²¹ Vgl. Richert Pfau / Morent 2005, 59 und 308.

²² Dies., 79f. und Stühlmeyer 2003, 14f.

Hildegard steht in der Tradition der Metaphysik der Musik, wie sie von den Pythagoräern in der Antike begründet wurde. Damit verbunden ist Platons kosmologische Sicht der Musik, nach der die klingenden Planeten in sich das gesamte Tonsystem abbilden und damit Urbilder unseres Tonsystems sind. Diese Gedanken werden schon von den Kirchenvätern übernommen, allerdings ist es nun der christliche Gott, nicht mehr die platonische Weltseele, die das All bewegt. Nach mittelalterlicher Vorstellung gibt es drei Erscheinungsformen der Musik: die *musica mundana / coelestis*, das ist die Sphärenharmonie, die *musica humana*, wie sie sich in harmonischen Proportionen des Körpers zeigt und die *musica instrumentalis*, die erklingende Musik. Hildegard steht ganz in der Tradition dieser Vorstellungen: die Seele hat Sehnsucht nach ihrer ursprünglichen Heimat, denn sie ist nach musikalisch-harmonischen Grundsätzen strukturiert. In der Musik findet sie ein Abbild der göttlichen Harmonie, sie geht in Resonanz mit ihr. So versteht sie es als Aufgabe der Musik, die Menschen zu Gott zu bringen. Die Vorstellung der durch Klang geprägten Schöpfung und ihrem Widerhall in den Geschöpfen findet sich häufig in Hildegards Liedtexten, so z.B. in *Laus Trinitati* (Nr. 17),²³ wo die Dreieinigkeit als „Klang“ und „Lebensquell“ bezeichnet wird. Auch die Begriffe *symphonia* und *harmonia* kommen in den Liedern immer wieder vor. In anderen Schriften und Briefen verwendet Hildegard ebenfalls gerne Bilder aus der Welt der Akustik. In einem Brief an Elisabeth von Schönau nennt sie sich selbst *Posaumenton des lebendigen Lichts*. Hildegard betont wie alle christlichen Platoniker die Transzendenz Gottes, aber auch seine Erfahrbarkeit in der Welt. Damit verbunden ist eine positive Sicht der geschaffenen Materie, bei allem Vorrang, den das Geistige hat. Bis zur Wiedervereinigung des Menschen mit Gott ist das Singen ein Mittel, um an der ewigen himmlischen Harmonie teilzuhaben.²⁴

Von ihren Liedern sind 16 der Gottesmutter Maria, 13 der hl. Ursula, 7 Gottvater und Sohn und 5 dem Heiligen Geist gewidmet, weitere verschiedenen Heiligen als Schutzpatrone, z.B. 6 dem Hl. Disibod und 4 dem hl. Rupert, andere der himmlischen Hierarchie und den Jungfrauen. Mit dem Marien- und Ursulakult lag Hildegard im weit verbreiteten Trend des 12. Jahrhunderts. Man könnte im Zusammenhang ihrer frauenfreundlichen Bibelexegese aber auch sagen, dass Hildegard die Jungfrauen nicht nur für ihre Unberührtheit, sondern auch für ihre Gottesunmittelbarkeit verehrte. Die Jungfrauen leiten ihre Identität direkt von Gott her. Die Bindung der Lie-

²³ Die Nummerierung der Lieder bezieht sich auf die angegebene Ausgabe in Choralnotation (Lieder).

²⁴ Vgl. Richert Pfau / Morent 2005, 86f. und 314ff.; Thornton 1998, 313f.; Stühlmeyer 2003, 330.

der an bestimmte liturgische Gattungsbezeichnungen, wie *Antiphon*, *Responsorium*, *Hymnus*, *Sequenz* und *Symphonia* – hier in der Reihenfolge der Häufigkeit genannt, die eindeutig die liturgische Struktur des Offiziums und der Messe widerspiegelt – ist erst bei der späteren schriftlichen Fixierung mit Neumen entstanden. Ob sie von Hildegard selbst oder den Schreibern der Handschriften stammen, ist nicht sicher zu klären. Eine Sammlung eines einzelnen, namentlich bekannten Autors, in der Gesänge für Messe, Offizium und Liturgisches Drama verbunden sind, ist im Mittelalter bis zu Hildegard nicht bekannt und damit einzigartig. Allein vom Umfang her gesehen ist Hildegards musikalisches Schaffen ungewöhnlich. Im 12. Jh. verfasste nur Petrus Abaelard ein zahlenmäßig umfangreicheres Werk. Richert Pfau bewertet Hildegards Gesangssammlung „durchaus als ein geschlossener Beitrag zur besonders festlichen Erweiterung des Stundengebets“. In den Klöstern Hildegards gab es eine ausgeprägte Neigung zur eigenständigen Gestaltung der Liturgie. Hiervon zeugen die Gesänge mit ihren theologischen Präferenzen, die Lieder zu Heiligenfesten, die für diese Klöster wichtig waren, und nicht zuletzt das Singspiel *Ordo Virtutum*.²⁵

Die Bewertungen zu Hildegards musikalischem Werk gehen weit auseinander. Hier sollen nur zwei neuere Positionen herausgegriffen werden. Einigkeit besteht darin, dass Hildegards Kompositionen im Vergleich zum traditionellen Choralrepertoire als außergewöhnlich gelten können. Barbara Stühlmeyer hat sich intensiv dem Vergleich mit anderen, neueren Kompositionen des 12. Jahrhunderts gewidmet. Sie kommt zu dem Schluss, dass sich bei Hildegard Tradition und Innovation die Waage halten. An ihren Gesängen lasse sich zwar ein unverkennbarer Personalstil wahrnehmen, doch gehöre Hildegard zu einer Bewegung von Komponisten, die sich neuen liturgischen Kompositionen widmeten.²⁶ Für das Singspiel nähert sie sich in ihrer Einschätzung dem Gesamteindruck bei Richert Pfau / Morent an:

„Ohne Zweifel innovativ ist Hildegards Singspiel *Ordo Virtutum*. Seine Themenstellung ist ohne Vergleich in der Geschichte der liturgischen Spiele. Seine Konzeption, die auf eine Aufführung durch den Konvent selbst hindeutet, wird derzeit unter dem Blickwinkel ihrer pastoralpsychologischen Relevanz aufgearbeitet, die in ihrer diesbezüglichen Qualität weit über die der zeitgenössischen liturgischen Spiele hinausgeht.“²⁷

²⁵ Vgl. Richert Pfau / Morent 2005, 47, 69f. und 89ff., Zitat 47; Stühlmeyer 2003, 19 und 82f.; Riedel 2005, 191. Die Ansicht Hildegards von der Gottesunmittelbarkeit der gottgeweihten Jungfrau bestätigt auch Schipperges, in: Heilkunde 1957, 260.

²⁶ Vgl. Stühlmeyer 2003, 344f.

²⁷ Dies., 344.

Die zeitgenössischen liturgischen Spiele basieren auf biblischen Texten oder Heiligenlegenden. Der *Ordo Virtutum* stellt die personifizierten Wirkkräfte auf dem menschlichen Entscheidungsweg dar.²⁸ Richert Pfau / Morent heben hervor, dass Hildegard sich für den *Ordo Virtutum* und auch sonst zwar auf Bibeltexte, liturgische Texte, die Kirchenväter und zeitgenössische Texte stützt, diese aber für einzelne Bedeutungsfelder in Assoziationsketten auf ungewöhnliche Art miteinander verknüpft. Der *Ordo Virtutum* ist durch schnelle Dialoge geprägt – im Gegensatz zu dem meditierend-ausladenden Charakter der meisten Stücke der Gesangssammlung. Nur das Schlusstück „O Deus“ ist wieder als mystisches Gebet wie die Lieder ausgeführt: Es beginnt mit dem typischen Quintsprung und „empathischen O“²⁹. Dann schließt aber unmittelbar ein zweiter Quintsprung an und steigert diesen Anfang ins „Unerhörte“.³⁰

„Diese außergewöhnliche Abweichung von jeder etablierten Hörgewohnheit, sicherlich auch für Hildegards Zeitgenossen, ist nicht als Unkenntnis von Normen, sondern als deren bewusstes Überschreiten zu interpretieren. Sie soll der eigentlich unaussprechlichen Botschaft den Raum verschaffen, der ihr gebührt, und signalisiert ihre Außergewöhnlichkeit auf klangliche Weise.“³¹

Die Grenzüberschreitung geschehe aber nicht nur in Kenntnis der Normen, sondern auch im Wissen um schon vorhandene Ausweitungen. Hildegard überschreite die Grenzen unter Berufung auf die göttliche Inspiration. Sie erweitert die Grenzen auf allen Ebenen: Hildegards Gesänge unterscheiden sich vom Gregorianischen Choral, aber auch von anderer zeitgenössischer Musik durch ungewöhnlich große Tonumfänge, lang ausgeweitete Melismen, prägnante melodische Motive, die modale Gestaltung in außergewöhnlichen Tonarten und eine enge Ausdeutung des Textes durch die Musik. Dadurch wirken sie andersartig und eigenwillig. Fremd erscheint gegenüber dem traditionellen Choral zunächst die Betonung des Grundton-Quint-Oktavgerüsts in allen Modi. Beim Ambitus bewegt sich der traditionelle Umfang zwischen der Oktave bis Dezime. In dieses Modell passen nur 11 Gesänge Hildegards. Bei ihr sind es in der Regel 10 bis 13 Töne, bei einigen Gesängen 14 oder 15, in einem Fall, *O vos angeli* – abhängig von der Thematik – sind es sogar 19 Töne.³²

„Hildegard macht sich die drei traditionellen Vertonungsstile, die einfache syllabische Deklamation, den etwas ausgedehnteren neumatischen Vortrag und die reich verzierte melis-

²⁸ Vgl. Stühlmeyer 2003, 83 und 169.

²⁹ Den Begriff des „empathischen O“ hat Stühlmeyer 2003, 343 geprägt.

³⁰ Vgl. Richert Pfau / Morent 2005, 215 und 222.

³¹ Dies., 238.

³² Dies., 147, 177, 182 und 308f.

matische Ausweitung der Textsilben zu eigen und nutzt sie im Interesse feiner rhetorischer Kalibrierung. Während im syllabischen und neumatischen Stil dem Text der Vorrang gegeben ist, tritt im reichen melismatischen Stil die Melodie zweifellos in den Vordergrund. Wie wir bereits gesehen haben, umfassen die Melismen in Hildegards Gesängen, vorwiegend in den Responsorien und in den längeren Antiphonen, nicht selten 20, 30, 40 oder mehr Töne. Dieser Grad der Ausschmückung steht in starkem Gegensatz zum Gregorianischen Choral (...). Aber es geht bei Hildegard nicht einfach um Ausschmückung oder Extravaganz um deren selbst willen, sondern um das Ausloten des Textes durch Hervorhebung einzelner Worte gegenüber anderen.“³³

Stühlmeyer hat in einer detaillierten Analyse der einzelnen Liedgattungen herausgefunden, dass Hildegards Hymnen und Sequenzen am stärksten von der formalen Struktur des Vergleichsmaterials abweichen. Einige Antiphonen weisen allerdings große Überlänge auf. Sie sieht das Besondere an Hildegards Kompositionsstil in der Verbindung von Expressivität und Innerlichkeit. Weiträumig ausgreifende Eröffnungen und das Übereinanderschichten von aufsteigenden Quinten und Quartan stehen der introvertierten Verarbeitung kleinster Motive gegenüber. Plagale und authentische Modi zu einer Tonart zusammenzufassen, sei im 12. Jh. schon üblich gewesen und stelle somit keine Besonderheit der Gesänge Hildegards dar. Hildegard verwendet folgende Kirchentonarten am häufigsten – in der Reihenfolge des Anteils am Gesamtbestand aufgezählt: E-, D-, a-, C-, G- und F-Modus. Dabei liegen die Lieder mit Finalis auf a und C außerhalb der Kirchentonart des 12. Jahrhunderts. Die aeolischen und ionischen Tonarten als Vorläufer unserer Dur- und Moll-Tonarten werden erst im 16. Jh. in das bestehende System integriert.³⁴

Aus einem Briefwechsel Hildegards mit Odo von Soissons, Magister der Theologie in Paris, geht hervor, dass schon die Zeitgenossen des 12. Jahrhunderts die Gesänge Hildegards als ungewöhnlich und neuartig einstufen: „Man sagt, daß du in den Himmel erhoben wirst, vieles schaust und durch Schriften hervorbringst sowie neue Liedweisen erfindest (...)“.³⁵ Die ursprüngliche Datierung dieses Briefes von 1148 ist zwar inzwischen zweifelhaft, die Aussage an sich jedoch nicht. Hildegards Kompositionen waren bereits zu ihren Lebzeiten weit über Bingen hinaus bekannt. Einen Austausch, vielleicht sogar Auftragskompositionen, gab es zunächst im Zusammenhang mit anderen Klöstern.³⁶

³³ Richert Pfau / Morent 2005, 155f.

³⁴ Vgl. Stühlmeyer 2003, 17, 64, 77f., 92 und 292.

³⁵ Briefwechsel 1990, 43.

³⁶ Vgl. Stühlmeyer 2003, 35ff. und Richert Pfau / Morent 2005, 51.

„Diese Melodien aber unterlegt sie mit Texten zum Lobe Gottes und zur Ehre der Heiligen, bereichert sie durch die Begleitung mit gebräuchlichen Instrumenten und läßt sie öffentlich in der Kirche singen. Wer hat jemals Ähnliches von irgendeiner Frau gehört?“³⁷

Besonders bemerkenswert ist hier die Erwähnung der Begleitung der Lieder durch Musikinstrumente. Im 12. Jh. war die Instrumentalmusik immer noch einer negativen Bewertung unterworfen, die durch die Kirchenväter und ihre Abwertung des heidnischen Kultes überliefert war. Hildegard distanzierte sich offensichtlich von der negativen Verbindung von Instrumenten und instrumentaler Musik mit dem Teufel. In einer ihrer Visionen sieht sie sogar die himmlischen Bewohner in einer Wolke mit Blas- und Saiteninstrumenten.³⁸

2.3 Musik und Heilung bei Hildegard

„Weil beim Anhören eines Gesanges der Mensch zuweilen seufzt und stöhnt, da er sich an die Natur der himmlischen Harmonie der Seele erinnert, so ermahnt der Prophet, der die Natur des Geistes erwägt und weiß, daß die Seele musikalisch gestimmt ist, im Psalme den Herrn auf der Harfe zu preisen und ihm lobzusingen mit zehnsaitigem Spiele und dem Psalter.“ (...) „Alle Künste, welche den nützlichen und notwendigen Belangen der Menschen dienen, sind ja durch den Lebenshauch, den Gott in des Menschen Leib sandte, erfunden worden.“³⁹

Heinrich Schipperges, Professor für Geschichte der Medizin und Kenner der Werke Hildegards, nimmt die eben zitierten Worte Hildegards zum Anlass, ihren „Beitrag zur *Musiktherapie*“ zu würdigen.⁴⁰ Musiktherapie wird hier allerdings, ebenso wie in den zeitgenössischen Schriften zu Musik und Medizin auf die pharmakologische Wirkung der Musik beschränkt. Die Hinweise auf Hildegards „Beitrag zur Musiktherapie“ in ihren Werken sind dürftig – zwei bis drei Stellen, die sich auf einen Urklang der Ordnung Gottes, auf den Einklang des Menschen und die Resonanz der Seele mit dieser Sphärenharmonie, besonders beim Anhören von Gesang beziehen. Die Heilwirkung beruht auf der Erinnerung des Menschen an seinen heilen Ursprung, zu dem es ihn hinzieht:

„Adam kannte vor dem Sündenfall den Gesang der Engel und jede Form der Musik und hatte eine Stimme, die wie das Monochord klang.“⁴¹

Genau wie die Vorstellung von der Sphärenharmonie geht die Idee der Heilung durch Musik auf Pythagoras zurück. Die Voraussetzung, dass Musik einen Beitrag

³⁷ Aus einem Brief des Benediktinermönches Wibert von Gembloux um 1175, zit. nach Stühlmeyer 2003, 341.

³⁸ Vgl. Richert Pfau / Morent 2005, 317f.

³⁹ Heilkunde 1957, 261.

⁴⁰ Heilkunde 1957, 260f.

⁴¹ Heilwissen 1992, 185.

zur Gesundheit leisten könne, besteht darin, dass man die richtigen Tonarten anwendet. Es wird berichtet, dass das gemeinsame Singen in Begleitung eines Harfenspielers die Beteiligten harmonisierte.⁴² Interessant ist zudem hier zu erfahren, dass Hildegard das damals noch einsaitige Monochord kannte. In der letzten Vision in *Scivias* schildert sie die Macht der Musik in der Beziehung zwischen Mensch und Kosmos:

„So ward es dir im Zusammenklang ihrer Stimmen dargetan. Gesang macht harte Herzen weich. Er lockt die Tränen der Zerknirschung hervor und ruft den Heiligen Geist herbei. (...) Jubelloblieder, die in Einfalt, Einmütigkeit und Liebe erschallen, geleiten die Gläubigen zu jener Seeleneinheit, die keine Zwietracht kennt.“⁴³

Der Gesang macht also zugänglich für Gefühle, bringt Reue hervor – in einer Therapie würde man vielleicht „Krankheitseinsicht“ sagen – und führt schließlich zu Harmonie und einem Gefühl der Integrität. Auch hier erscheint von der Terminologie her „Musik und Heilung“ den mittelalterlichen Vorstellungen angemessener als der moderne Terminus „Musiktherapie“.

Der Gesang muss für Hildegard persönlich enorm wichtig gewesen sein. Als das Mainzer Domkapitel das Rupertsberger Kloster mit dem Interdikt belegte, weil Hildegard 1178 einen ehemals exkommunizierten Adligen auf dem Klosterfriedhof hatte beerdigen lassen, setzte sie in ihrem fortgeschrittenen Alter alle Hebel in Bewegung, um die Aufhebung des Interdikts zu erwirken. In ihrem ersten Brief an die Mainzer Prälaten, wo sie ausführlich auf die Rolle der Musik im Heilsgeschehen eingeht, schreibt sie auch folgendes:

„Um aber nicht als Ungehorsame zu erscheinen, haben wir bis jetzt gemäß dem Interdikt den Gesang des Gotteslobes eingestellt und uns der Teilnahme am Herrenleib, den wir jeden Monat zu empfangen pflegen, enthalten. Ich selbst und alle meine Schwestern wurden darob von großer Traurigkeit befallen.“⁴⁴

Die enge Beziehung Hildegards zu ihren eigenen Kompositionen wird in einem Bericht deutlich, der sich in den Kanonisationsakten aus dem 13. Jh. findet:

„Dasselbe sagt Hedwig von Alzey unter Eid und fügt hinzu, daß die selige Hildegard ständig krank im Bett lag infolge der Geißel Gottes, außer wenn sie vom Heiligen Geist erleuchtet war, und dann wanderte sie durch das Kloster und sang dabei auf Veranlassung des Heiligen Geistes die Sequenz: ‚O virga ac diadema‘.“⁴⁵

⁴² Vgl. Stühlmeyer 2003, 322.

⁴³ *Scivias* 1954, III, 13, 367.

⁴⁴ Briefwechsel 1990, 237.

⁴⁵ *Vita sanctae Hildegardis; Canonisatio sanctae Hildegardis*, hrsg. und übers. v. Monika Klaes, Freiburg / Basel / Wien 1998, 256f., zit. nach Stühlmeyer 2003, 151.

Aus dem Bericht geht auch hervor, dass Hildegard nicht nur mit den Schwestern zusammen in der Liturgie gesungen hat, sondern auch alleine, wenn sie – heute würde man sagen – das innere Bedürfnis dazu spürte. Für Hildegard ist das Singen eine Möglichkeit, die seelischen und emotionalen Kräfte zu mobilisieren. In ihrer Abschlussvision in *Scivias* beschreibt sie den Gesang in seinen Aufgaben des Lobes, der Freude, Klage, Sehnsucht und Ermunterung.⁴⁶ Die unterschiedlichen Qualitäten des Ausdrucks werden erreicht durch die verschiedenen Modi, die Hildegard für ihre Lieder verwendet. Die Vorstellung von der Ausdruckskraft der Modi wurde ebenfalls aus der Antike übernommen, obwohl das Mittelalter mit ganz anderen Tonsystemen umging. Nach Guido von Arezzo sind die 8 Modi mit folgenden Ausdrucksgehalten verbunden:⁴⁷

Die mittelalterlichen Modi nach Guido von Arezzo		
D-Modus	Dorisch	Tiefer Ernst, hohe Würde, Gravität, Eigensinn, Festlichkeit, gemäßigte Bewegtheit.
	Hypodorisch	Ernst und klagend
E-Modus	Phrygisch	Leidenschaftlich, ungestüm, überschwänglich, ungehemmt
	Hypophrygisch	Brillanter und rühmender Lobpreis
F-Modus	Lydisch	Bezaubernd und anmutig, heiter und klar, Symbol der menschlichen Aktivität
	Hypolydisch	Erotisch und süß klagend, die Klagen der Liebe
G-Modus	Mixolydisch	Heiter, weltlich, kurze Atembögen, geisterfüllt, jugendlich
	Hypomixolydisch	Gesetzte Heiterkeit, heitere Gelassenheit, ewiger Friede

⁴⁶ Vgl. *Scivias* 1954, III, 13, 366ff.

⁴⁷ Die Tabelle erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie stellt eine Zusammenfassung dar nach Thornton 1998, 313ff. und Anm. 12.

Hildegard hat die meisten ihrer Lieder im E-Modus (33) komponiert, gefolgt vom D-Modus (28), der C-Modus (11) lag damals noch außerhalb des Systems der Kirchen-tonarten. Im G-Modus erscheinen nur 3 Gesänge. Der D-Modus steht nach Barbara Thornton – und sie hat nur diesen detailliert untersucht – für die Ursprünge und die Ewigkeit, bei Hildegard auch für die grünende Lebenskraft, den Heiligen Geist, die göttliche Liebe und die Demut. Den hypodorischen Modus nutzt Hildegard zudem, um einige Lieder im Gebetsklagestil zu verfassen.⁴⁸ Heute empfinden wir mit unse- ren modernen Ohren und anderen Hörgewohnheiten den Charakter der einzelnen Modi zum Teil auf andere Weise. So wird z.B. die phrygische Tonart häufig wegen der phrygischen Sekunde zwischen dem ersten und zweiten Tonschritt als „Jammer- tonart“ bezeichnet.

Hildegard brachte ihre Lieder klar mit Heilkunst in Verbindung. Im Lied Nr. 4 *O clarissima Mater sanctae medicinae* wendet sie sich an die „hell leuchtende Mutter der heiligen Heilkunst“. *O cruor sanguinis* (Nr. 77) endet mit der Anrufung „O heile uns von unserem Siechtum“. Auch die Gesänge an den Heiligen Geist (Nr. 15 und 19) besingen seine Heilkraft:

„O ignis Spiritus Paracliti,
vita vitae omnis creaturae,
Sanctus es vivificando formas.
Sanctus es ungendo periculose fractos,
sanctus es tergendo fetida vulnera.
(...)
O fons purissimus, in quo consideratur,
quod Deus alienos colligit
et perditos requirit.

„Feuer du und Tröster-Geist,
Leben des Lebens aller Geschöpfe!
Heilig bist du, du belebst die Gebilde.
Heilig bist du, du salbst die gefährlich Verletzten,
heilig bist du, du reinigst die schwärenden Wunden.

Lauterer Quell, in dem wir erschauen,
wie Gott die Irrenden sammelt
und die Verlorenen sucht.“⁴⁹

Die Psychotherapeutin Ingrid Riedel hat gezeigt, was der Text bedeuten kann. Bei „fractos“ gibt es in der Melodie einen Sprung nach oben, der sonst in den Liedern nur zum Strophenanfang üblich ist. Er beschreibt einen Gefühlsausbruch, der dem Zerbrechen des Menschen entspricht. Mit „fractos“ sind die Gebrochenen, vielleicht auch die seelisch Fragmentierten mit Spaltungen der Seele gemeint. Die Umherirren- den und Verlorenen können Fremde oder Flüchtlinge, aber auch innerlich Heimatlose sein. Der Schlussteil des Hymnus ist einer längeren Anrufung der heilenden Kraft gewidmet. Die Bilder oder Imaginationen von Wasser, Grün und Weite geben Hoff-

⁴⁸ Vgl. Thornton 1998, 316ff.

⁴⁹ Lieder 1992, Nr. 19, 232ff.

nung. Hildegard scheint um die therapeutische Wirkung von Imaginationen zu wissen.⁵⁰

Der Zugang zu einer zeitgemäßen Vorstellung von therapeutischer Wirkung ist für moderne Menschen noch am ehesten beim *Ordo Virtutum* gegeben. Hier wird unter Aufbietung personifizierter innerpsychischer Wirkkräfte das Thema eines menschlichen Entscheidungs- und Lebensweges im Fokus seiner spirituellen Entwicklung aufbereitet. „Die Seele sieht sich nun mit den Herausforderungen des Selbstwertungsprozesses konfrontiert (...). Die *scientia dei* verweist die *anima* auf die ihr immanenten personalen Gegebenheiten und Handlungsmöglichkeiten“,⁵¹ die Seelenkräfte oder inneren Ressourcen. Hildegard zeigt das Schicksal der menschlichen Seele „in ihrer lebenslangen Suchbewegung und Irritierbarkeit“⁵². Richert Pfau / Morent denken gar aufgrund des konsequent durchgehaltenen Gesprächscharakters an eine Form der mittelalterlichen Psychoanalyse.⁵³

2.3.1 Einordnung des Werkes der Hildegard in die Geschichte der Verwendung von Musik in der Heilkunde

Friedrich Kümmel erwähnt Hildegard von Bingen in seiner historischen Studie zu „Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800“ mit keinem Wort. Während das Abendland sich im Mittelalter daran hielt, die antike Lehre vom Ethos der Musik literarisch zu tradieren, gingen arabische und jüdische Gelehrte weit darüber hinaus. Sie sahen die Musik als festen Bestandteil von Therapie und Prophylaxe und arbeiteten diesen in allen praktischen Einzelheiten aus. Bestimmte Melodietypen und Rhythmen wurden mit den Körpersäften, Affekten, Tugenden, Tages- und Jahreszeiten sowie mit astrologischen Konstellationen in Verbindung gebracht, so dass die aufmunternde, beruhigende oder ausgleichende Kraft der Musik gezielt eingesetzt werden konnte. Die Musik wurde im arabischen Kulturkreis ab dem 9. Jh. eine reguläre Hilfsdisziplin der Medizin. Das Abendland übernahm im 11./12. Jh. diese Tradition aus dem Orient durch die lateinische Übersetzung arabischer Medizinschriften. Die Beispiele, die Kümmel für diese Übernahme ab dem 12. Jh. anführt, lassen allerdings den praktischen und systematischen Einsatz von Musik in der Medizin noch weitgehend vermissen. Immerhin werden die arabi-

⁵⁰ Vgl. Riedel 2005, 14 und 198ff.

⁵¹ Vgl. Stühlmeyer 2003, 83 und 169, Zitat 175.

⁵² Riedel 2005, 181.

⁵³ Richert Pfau / Morent 2005, 220.

schen Texte rezipiert. So bearbeitete Constantinus Africanus im 11. Jh. einen arabischen Text zur Behandlung von Melancholie.⁵⁴

Ob Hildegard schon die arabische Tradition zum Einsatz von Musik in Heilbehandlungen kannte, ist mehr als fraglich. Auch sie bleibt in den betreffenden Aussagen allgemein und theoretisch. Immerhin setzt sie die verschiedenen Modi dem affektiven Charakter ihrer Liedtexte entsprechend ein, ebenso Melodieformeln und Tonsprünge. Allerdings fehlt eine gezielte Zuordnung zu bestimmten Krankheitszuständen. Die Wirkkraft ihrer Musik – so weit oben gezeigt – ist sowohl auf Harmonisierung als auch auf Ausdruck bedacht. Welche Quellen Hildegard genau kannte außer der antiken und klösterlichen Überlieferung, weiß man nicht. Nur so viel: Schipperges hat nachgewiesen, dass sie den oben erwähnten Constantinus Africanus nicht kannte. Erst um 1080 – für Hildegard zu spät – hatte dieser in Monte Cassino den Traktat „De melancholia“ aus dem Arabischen ins Lateinische übersetzt und der medizinischen Schule von Salerno zur Verfügung gestellt.⁵⁵

Kümmel unterscheidet genau zwischen dem Einsatz der Musik in der Heilkunde und der modernen Musiktherapie und beschreibt die Unterschiede. Der Weg zur modernen Musiktherapie zeichnet sich für ihn schon um 1820 mit den systematischen Versuchen des französischen Psychiaters Etienne Esquirol ab.⁵⁶ Die Orientierung der modernen Musiktherapie an der tiefenpsychologischen Psychotherapie kennt Kümmel freilich noch nicht.⁵⁷ Auf die pharmakologische Wirkung der Musik setzt heute noch immer die Altorientalische Musiktherapie. Sie knüpft an das seit dem 9. Jh. bestehende System der arabischen Tradition an und baut auch heute noch auf die innere Harmonisierung des Menschen durch Musik. Das Konzept unterstreicht die Einheit von Körper und Seele. Sinnfragen und religiöse Suche spielen eine wichtige Rolle. Hier scheinen die antiken und mittelalterlichen Wurzeln auf, allerdings sind Theorie und Methoden der Altorientalischen Musiktherapie in moderner Form und differenziert ausgearbeitet.⁵⁸

⁵⁴ Vgl. Kümmel 1977, 20, 151f., 222ff. und 292.

⁵⁵ Vgl. die Einführung in: Heilkunde 1957, 15 und Schipperges 1967, 725.

⁵⁶ Vgl. Kümmel 1977, 13 und 412f. Zu den Experimenten Esquirols vgl. auch Manuela Schwartz (2012): Und es geht doch um die Musik: Zur musikalischen Heilkunde im 19. und 20. Jahrhundert, in: MU 33,2, S. 113-125, hier 117.

⁵⁷ Zur aktuellen Orientierung der Musiktherapie an der Tiefenpsychologie vgl. Timmermann 2004, 8ff. und Decker-Voigt / Oberegelsbacher u.a. 2008, 19f.

⁵⁸ Vgl. Tucek 2001, bes. 312, 326 und 336.

Um im Vergleich mit dem Mittelalter einen Referenzpunkt für die Gegenwart zu finden, ist nach dem Begriff von Heilung in der zeitgenössischen Musiktherapie zu fragen. Im Lexikon Musiktherapie von 2009⁵⁹ mit einem breiten Themenspektrum und 123 Stichwörtern sucht man den Begriff „Heilung“ vergebens. Auch „Gesundheit“ oder „Salutogenese“ ist nicht berücksichtigt. Die Musiktherapie orientiert sich heute weitgehend an den Vorstellungen von Gesundheit und Heilung der Psychotherapie. Ziel dabei ist die Verringerung von Leidenszuständen und Defiziten, aber auch die Förderung der Erlebnis- und Genussfähigkeit. Die Musiktherapie profiliert sich zunehmend als Gesundheitswissenschaft. Was Gesundheit ausmacht, wird nicht definiert, aber es gibt Indikatoren: Ausdrucks-, Beziehungs- und Kommunikationsfähigkeit, die Fähigkeit zur Konfliktverarbeitung und Realitätsbezug.⁶⁰ Timmermann bezieht sich auf die Definition von Gesundheit der World Health Organisation (WHO), nach der Gesundheit ein „Zustand des vollkommenen körperlichen, seelischen und sozialen Wohlbefindens und nicht nur das Freisein von Beschwerden und Krankheiten“ ist.⁶¹

Unser Gesundheitssystem hat sich lange an den Pathologien orientiert, inzwischen hat jedoch ein Umdenken stattgefunden hin zu Gesundheitsorientierung, die mit Begriffen wie Resilienz, Prävention, Ressourcenaktivierung, Wohlbefinden, Ganzheitlichkeit, Balance und Ausgeglichenheit einhergeht.⁶² Die Psychologin Alexa Franke hat 7 Dimensionen von Gesundheit eruiert, die – jede für sich allein genommen – allerdings zu Verzerrungen führen würden: Störungsfreiheit, Leistungsfähigkeit, Rollenerfüllung, Homöostase / Gleichgewichtszustand, Flexibilität, Anpassung und Wohlbefinden. Gesundheit ist – frei nach Ernst Bloch – weniger ein medizinischer, als ein gesellschaftlicher Begriff.⁶³ Dennoch scheinen Begriffe wie „Harmonie“, „Gleichgewicht“ und „Lebenskraft“ – heute zum Teil unter anderen Namen – die Jahrhunderte zu überdauern oder sie werden wieder neu entdeckt. Allerdings stehen sie heute häufig in der Nähe zu „Wellness“ und Konflikte werden ausgeblendet.

⁵⁹ Vgl. Decker-Voigt / Weymann 2009.

⁶⁰ Vgl. Decker-Voigt / Oberegelsbacher u.a. 2008, 18f. und 45.

⁶¹ Vgl. Timmermann 2004, 58.

⁶² Vgl. hierzu Peter Guldin: Die Perspektive der Salutogenese. Überlegungen zu einem erweiterten Verständnis von Musiktherapie bei psychischen Störungen im Jugendalter, Masterarbeit im Studiengang Musiktherapie an der Fachhochschule Frankfurt am Main 2012, 7.

⁶³ Frei zit. nach Franke 1993, 18. Zu den Dimensionen von Gesundheit vgl. dies., 19.

3. Methodisches Vorgehen

Mit den Interviews liegen im Zentrum dieser qualitativen Forschungsarbeit Verstehenszugänge. Hierzu liefert die Sozialwissenschaftliche Hermeneutik übergeordnete wissenschaftstheoretische Reflexionen. Erlebnisse und Erfahrungen tragen zunächst keinen Sinn in sich. Das subjektive Bewusstsein konstituiert Sinn dadurch, dass es Erfahrungen auf anderes bezieht. Das geschieht beispielsweise in den Interviews zunächst durch die Aktualisierung von Erinnerungen und Erfahrungen durch die Befragten, also im Selbstverstehen. Fremdverstehen entwickelt sich dann durch die Auffassungsperspektiven der Interviewerin – während des Interviews und in den Auswertungsprozessen – und ist immer nur partiell möglich. Diese Konstruktionen zweiter Ordnung der Wissenschaftlerin sind kontrollierte, methodisch überprüfbare, verstehende Rekonstruktionen der Konstruktionen erster Ordnung. Zu den Bedingungen eines intersubjektiv nachvollziehbaren Verstehens gehört ein bewusstes und kontrolliertes Abstrahieren von kulturellen Fraglosigkeiten und den eigenen Vorurteilen. In einem zweiten Schritt wird die fremde Perspektive zum Sprechen gebracht und ihre Struktur herausgearbeitet. Die Zuordnung der eigenen und fremden Erfahrungen, der Deutungen und Bedeutungen wird schließlich in einem wissenschaftlichen Diskurs nachvollziehbar gemacht. Eine Objektivierung erfolgt vom Einzelfall über den Fallvergleich hin zur Rekonstruktion fallübergreifender Muster und Strukturen.⁶⁴

Die gesamte Forschungsarbeit ist gerahmt durch die *Grounded Theory*, die sich als „gegenstandsbegründete oder gegenstandsverankerte Theorie“ übersetzen lässt. Ausgangspunkt der Forschung sind offene Fragen und die dazu erhobenen Daten. Das eigene Vorverständnis zum Gegenstandsbereich ist herauszuarbeiten. Datensammlung, -analyse und Theorieformulierung sind ineinander verzahnt. Für die Datensammlung, das *Theoretical sampling*, werden am Anfang des Forschungsprozesses möglichst verschiedene Personen und Dokumente ausgewählt, um Daten zu gewinnen. In späteren Phasen sind Daten zu suchen, die eine bereits entwickelte Kategorie oder Theorie bestätigen oder differenzieren können. Aus dem Material wird somit schrittweise die Theorie entwickelt. Die *Grounded Theory* bildet nicht nur den Gesamtrahmen für diese Forschungsarbeit, sondern stellt mit dem theoretischen, dem

⁶⁴ Vgl. Soeffner 2010, 165, 167 und 171ff.

offenen und axialen Codieren wichtige Auswertungsmethoden zur Verfügung.⁶⁵ Weitere methodische Schritte beziehen sich auf die Tiefenhermeneutik und die morphologische Psychologie.⁶⁶

3.1 Die Erhebungsmethode: Interviews mit Sängerinnen und Sängern der Kompositionen Hildegards

Zur Fragestellung, wie Menschen heute die Musik der Hildegard erleben und was sie darin finden, erschien es naheliegend, die Daten über Interviews zu sammeln. Mit einer schriftlichen Umfrage hätten zwar mehr Personen erreicht werden können, doch geht sie zu wenig in die Breite und in die Tiefe. Es musste erst ein Prozess des Erzählens und Erinnerns in Gang gebracht werden, um Sinnbezüge und biographische Verbindungen herzustellen. Prinzipiell ist eine intensive Beschäftigung mit der Musik der Hildegard auch ausschließlich über das Hören denkbar. Hier spielen allerdings die mehr oder weniger zufällige Auswahl von Konzerten oder Tonträgern, die Akustik und Interpretation eine zu große Rolle. Der ganz eigene und aktiv gestaltende Zugang über das Singen verspricht hier mehr Intensität und Deutlichkeit.

3.1.1 Das Morphologische Tiefeninterview

Für die Fragestellung geeignet erschien zunächst das Morphologische Tiefeninterview. Von Interesse war ja der persönliche Zugang und Bezug zur Musik der Hildegard. Die Befragten sollten vor allem ins Erzählen gebracht werden. Mit dem Interview sollte ein Raum geschaffen werden, „der dazu einladen soll, die Selbstbeobachtung von intellektuellen und moralischen Vorbehalten zu entlasten.“⁶⁷ Im Morphologischen Tiefeninterview wird analog zum psychoanalytischen Setting die freie Assoziation – allerdings um das jeweilige Thema zentriert – angestrebt, auf Seiten des Interviewers eine „gleichschwebende Aufmerksamkeit“, eine Öffnung für Atmosphärisches, Unausgesprochenes sowie die Wahrung von freundlicher Neutralität und Zurückhaltung von voreiligen Einordnungen und Bewertungen. Förderlich sind zudem eine offene Eingangsfrage und das Einlassen auf die Bedingungen der Befragten. Voraussetzung hierfür ist Vertraulichkeit, Ungestörtheit sowie Vermeidung von zeitlicher und örtlicher Enge.⁶⁸

⁶⁵ Vgl. Böhm 2010, 475ff.

⁶⁶ Vgl. hierzu die Kap. 3.1.1, 3.3 und 3.3.1.

⁶⁷ Fitzek 1999, 24.

⁶⁸ Ders., 22 und 24.

Es ging also darum, jenseits von Klischees, kulturellen Selbstverständlichkeiten und wissenschaftlichen Erkenntnissen an die konkreten Erfahrungen mit der Musik der Hildegard heranzukommen. Dazu musste die Interviewerin immer wieder dazu auffordern, ein besonderes Erlebnis zu schildern. Die Intention dabei war auch, dass die Befragten durch einen Prozess der Aktualisierung und Reflexion von persönlichen Erfahrungen neue Entdeckungen über sich und ihre Kultur machen können. Insofern waren die Interviews auch zu verstehen als gemeinsame „Forschungsreise“ ins zunächst Ungefähre und Offene⁶⁹ Das Gespräch wird im Morphologischen Tiefeninterview jedoch stärker gelenkt als im narrativen Interview, beispielsweise durch beharrliche Nachfragen, allerdings ohne die Einfälle zu sehr einzuschränken. „Tiefe“ hat aus morphologischer Sicht aber weniger mit einem „Darunter“ zu tun, sondern mehr mit einem „Dazwischen“, das uns in der alltäglichen Verfasstheit kaum bewusst ist, obwohl es ständig wirkt. „Tiefe“ hat aber auch mit dem Zulassen und Bewusstwerden von Widersprüchlichem oder Ambivalenzen zu tun. Das Psychische muss entschlüsselt werden, wenn man es verstehen will. Dabei können auch das Hinterfragen von Festlegungen und die dosierte Provokation zu den Interviewtechniken gehören. Schließlich steht hinter einer Festlegung meist die Abwehr anderer Möglichkeiten.⁷⁰

Die Interviews sollten sich also am Morphologischen Tiefeninterview orientieren. Am Beginn stand folgende offene Eingangsfrage:

- Wie kamen Sie dazu, Lieder der Hildegard zu singen?

Unter Umständen sollte folgende konkretisierende Frage dabei unterstützen, in die „Tiefe“ zu kommen:

- Schildern Sie mir anhand einer konkreten Situation, wie Sie es erleben, diese Lieder zu singen. (Das kann ein Auftritt, eine Übesituation, das erste Kennenlernen, eine außergewöhnliche Situation z.B. in einer besonderen Kirche sein.)

3.1.2 Die eigene Erlebensbeschreibung des Phänomens

„Jede Alltagsuntersuchung setzt damit ein, daß die Untersucher eine eigene Beschreibung des in Frage stehenden Phänomens versuchen...“⁷¹ Zwar handelt es sich beim Erleben der Hildegard-Musik nicht um ein alltägliches Phänomen, doch ist eine

⁶⁹ Freichels 1995, 91.

⁷⁰ Ders., 88f. und 92ff.

⁷¹ Fitzek 1999, 24.

gewisse Kenntnis der Sache hier notwendige Voraussetzung für die Durchführung der gesamten Untersuchung. Das zu untersuchende Phänomen aus eigener, auch emotionaler Erfahrung zu kennen, bringt Vor- und Nachteile mit sich. Das eigene Erleben bewusst zu machen, ist ein erster Schritt, sich mit persönlichen Festlegungen und Vorurteilen auseinanderzusetzen, die Offenheit für andere Formen des Erlebens zu schulen und schließlich eine wissenschaftliche Neugierde auch für Herangehensweisen zu entwickeln, die einem fremd sind. Das eigene Erleben wird in die Auswertung der Ergebnisse nicht einfließen. Um die Transparenz des Forschungsprozesses zu erhöhen, soll es hier dennoch stichpunktartig aufgeführt werden:

- Das Eigene und das Fremde (Tradition und Exotik)
- Ganz bei sich sein – mit allem verbunden sein
- Ausdruck extremer Gefühlszustände wie endlose Klage, große Freude
- Hingabe beim Ausdruck der Texte in der Musik – Abstinenz beim Singen der Psalmodie zwischen den Antiphonen
- Getragen sein und doch frei
- Unendliches Geheimnis
- Sich ins Schicksal fügen

3.1.3 Der Leitfaden

Für den Fall, dass die Befragten nicht ins Erzählen kommen oder die Erzählung stocken würde, wurde folgender Interviewleitfaden entwickelt:

- Welche Qualitäten der Gesänge Hildegards sprechen Sie an?
- Was empfinden Sie beim Singen der Hildegard-Lieder?
- Was fasziniert Sie an den Liedern?
- Gibt es spezielle Situationen im Alltag, wo Sie die Lieder ungeplant singen? Was suchen Sie dann in den Liedern?
- Gibt es ein Lieblingslied?
- Hat die Beschäftigung mit den Liedern der Hildegard Sie verändert oder weiter gebracht?
- Verändert es Ihre Stimmung, wenn Sie die Lieder der Hildegard singen?
- Wie singen Sie die Lieder am liebsten: mit oder ohne instrumentaler Begleitung / alleine oder im Ensemble?
- Sind die Gesänge für Sie eher eine religiöse, kosmische Erfahrung oder eine Selbsterfahrung?

- Hildegard von Bingen hat sich in ihren Schriften wie in der Praxis sowohl der Musik als auch der Heilung von Krankheiten gewidmet. Sehen Sie heilendes Potential in ihrer Musik?

Folgender Datenblock wurde nach jedem Interview abgefragt:

- Name
- Alter
- Beruf
- Musikalische Vorbildung

Der Interviewleitfaden sollte nur ergänzende Funktion haben. Keinesfalls war es so gedacht, dass die Fragen des Leitfadens abgearbeitet werden sollten. Die Fragen erschienen geeignet, die Erzählung vom Erleben der Hildegard-Gesänge zu unterstützen, die Sache von verschiedenen Seiten zu betrachten und in die Tiefe vorzudringen.

3.1.4 Akquise der Interviewpartnerinnen und -partner

Das wichtigste Kriterium bei der Auswahl der Interviewpartnerinnen und -partner⁷² war das eigene intensive Singen der Hildegard-Lieder. Es genügte also nicht, dass jemand die Lieder „mal“ gesungen hatte. Es musste eine länger anhaltende Beschäftigung und eine gewisse Affinität gegeben sein. Die zu Befragenden sollten möglichst aus verschiedenen „Gesangsschulen“ kommen. Eine gute Verteilung nach Alter, Geschlecht und professionellem bzw. nichtprofessionellem Status wäre wünschenswert gewesen, ließ sich aber nicht realisieren. Die zeitliche Begrenzung der Masterarbeit ließ es nicht zu, Sängerinnen etwa in ganz Deutschland oder gar Europa aufzusuchen. Erwartungsgemäß gab es mehr Frauen als Männer sowie eher ältere als jüngere Menschen, die als Interviewpartnerinnen in Frage kamen. Da ein Tiefeninterview eine persönliche und vertrauliche Atmosphäre voraussetzt, wurden Telefoninterviews vermieden. Angestrebt war, 6-8 Interviews zu führen, mehr ließ der zeitliche Rahmen nicht zu. Schließlich wurden 7 Interviews durchgeführt, davon eines nur mit einem Mann. Die Befragten waren zwischen 37 und über 60 Jahre alt. Es ergab sich ein Altersdurchschnitt von 52 Jahren. Drei der Befragten waren professionelle Sängerinnen, alle anderen aber von Beruf Musikerinnen oder Kirchenmusikerinnen.

⁷² Da die Frauen bei dieser Angelegenheit in der Überzahl sind, wird hier im Folgenden zugunsten der Lesbarkeit durchgängig die weibliche Form benutzt. Der männliche Interviewpartner ist selbstverständlich immer mitgemeint.

Alle Befragten wohnen im Rhein-Main-Gebiet. Vier der Interviewpartnerinnen waren mir vorher nicht bekannt, zwei kannte ich flüchtig, eine kannte ich näher. Eine Interviewpartnerin näher zu kennen, hat sich eher als Nachteil erwiesen. Hier hat man im Interview in stärkerem Maße als sonst mit Vorwissen, Erwartungen und möglicherweise mit der Erfüllung von Erwartungen, aber auch mit Überraschungen umzugehen. Dies war bei der Auswertung im Blick zu behalten. Die Auswahl der ersten sechs Interviewpartnerinnen, die zunächst nur das Hauptkriterium des intensiven eigenen Singens der Hildegard-Lieder erfüllen mussten, erfolgte über persönliches Kennen, Wissen oder über Empfehlungen. Um schließlich noch die Erfahrungen eines männlichen Interviewpartners die Untersuchung einbeziehen zu können, wurde speziell gesucht.

3.1.5 Die Durchführung der Interviews

Die Interviews wurden zwischen dem 27. November 2012 und dem 22. Januar 2013 durchgeführt und als Audiodatei aufgenommen. Sie dauerten zwischen 30 und 65 Minuten, im Durchschnitt 43 Minuten. Die Gespräche fanden zum überwiegenden Teil bei den Befragten zu Hause, eines in einem Gemeindesaal und eines im Nebenraum eines Übungs- und Konzertsaaes statt, alle aber in ruhiger Atmosphäre. Die Interviewpartnerinnen wussten vorher, dass es um ihre Erfahrungen und ihr Erleben der Musik der Hildegard geht und dass die Interviews im Rahmen einer Masterarbeit in Musiktherapie stehen. Von dem speziellen Fokus auf eine potentiell heilende Wirkung der Hildegard-Musik wurde erst einmal nichts mitgeteilt, um die Erzählungen nicht gleich in eine bestimmte Richtung zu lenken. Eine Interviewpartnerin wollte zu Beginn des Interviews jedoch noch einmal genau das Thema der Arbeit hören und so nannte ich es ihr. Andere kamen im Laufe des Gesprächs selbst auf das Thema „Heilung“ und wenn nicht, wurde die entsprechende Frage aus dem Leitfaden, wenn überhaupt, erst gegen Ende des Interviews gestellt. Nach den ersten Interviews stellte sich heraus, dass manche Fragen aus dem Leitfaden ein Schlüssel für das Erleben der Musik sein konnten, wie zum Beispiel die Frage nach dem Lieblingslied und nach instrumentaler Begleitung. Andere Fragen führten nicht in die Tiefe und wurden bei den nächsten Interviews eher weggelassen. In der Regel war die offene Eingangsfrage ein guter Einstieg, der ins Erzählen führte. Die Fragen aus dem Leitfaden wurden nicht alle und manchmal nur eine oder zwei daraus gestellt. Oft kamen die Befragten selbst auf die entsprechenden Aspekte. Insbesondere wenn die Erzählung ins Stocken kam, abschweifte oder wenn sich jemand an einem Aspekt festzubeißen drohte, wur-

de mit einer Frage aus dem Leitfaden ein anderer Fokus gesetzt oder die Erzählung wieder in Fluss gebracht. Nicht immer gingen die Erzählungen so stark in die persönliche Lebensgeschichte, wie man hätte vermuten können. Auch dauerten die Interviews keine zwei Stunden, wie es bei Morphologischen Tiefeninterviews oftmals üblich ist. Einige gingen stärker in die Tiefe, andere weniger.

In der Praxis waren die Interviews eine Kombination aus dem Morphologischen Tiefeninterview und einem Leitfadeninterview. Auf Seiten der Interviewerin gab es sowohl die Haltung der gleichschwebenden Aufmerksamkeit, ein beharrliches Hinterfragen von Selbstverständlichkeiten und Widersprüchlichkeiten, die Herstellung von Verbindungen sowie provokatives Nachfragen. Es gab aber auch ein durchgängiges Interesse, die Position der Interviewpartnerin erst einmal richtig zu verstehen und sich in ihre Welt einzufühlen. Mehrfach konnte die Interviewerin an sich beobachten, wie sie Gesprächstechniken von Carl Rogers, wie das verstehende Zuhören, anwendete, um Äußerungen des Gegenübers zusammen zu fassen und auf den Punkt zu bringen. Dies war dann häufig mit einem Deutungsversuch verbunden, den die Gesprächspartnerin dann bestätigen oder spezifizieren konnte. Auf Seiten der Befragten gab es viele freie Einfälle, spontane Erzählungen mit emotionaler Beteiligung, aber auch das Bestreben, den Sinn ihres Tuns zu (re)konstruieren und zu vermitteln. Dennoch blieb genug Raum für Unfertiges oder Ambivalenzen. Nach dem Interview erfolgte die Anfertigung von Notizen über den ersten Eindruck vom Gespräch, die Atmosphäre des Interviews, Irritationen und Gegenübertragungsgefühle. Diese Notizen wurden später bei der Auswertung mit berücksichtigt.

3.2 Transkription und Anonymisierung der Interviews

Die Interviews wurden zwischen Mitte Dezember 2012 und Anfang Februar 2013 transkribiert. Im Fokus standen dabei die manifesten und latenten Gesprächsinhalte sowie die Lesbarkeit des entstehenden Textes. Es wurde die Empfehlung von Kowal / O'Connell aufgenommen, nur solche Merkmale des Interviews zu transkribieren, die dann auch analysiert werden.⁷³ So wurde auf die Darstellung von Fülllauten, Wortwiederholungen, Lautstärken, Dialekten, und Wortverschleifungen verzichtet. Sprecherüberlappungen, lange Pausen, Wort- und Satzabbrüche sowie parasprachliche Äußerungen wie Lachen, Seufzen, Zögern zu transkribieren, wurde hingegen als notwendig für die Auswertung erachtet, weil sie für den latenten Sinngehalt von Be-

⁷³ Vgl. Kowal / O'Connell 2010, 444.

deutung sein können. Bei den Satzabbrüchen wurde in einem weiteren Bearbeitungsschritt nach der ersten Auswertung zugunsten der Lesbarkeit ein nicht vollendeter Halbsatz nur dann beibehalten, wenn dadurch zusätzliche Informationen – verbal oder zwischen den Zeilen – erhalten blieben oder der Satz ansonsten keinen Sinn ergab. Es wurde in Standardorthographie verschriftet, aber wörtlich. Da man sich in der gesprochenen Sprache nicht immer an die grammatikalischen Regeln hält, sind die Aussagen so übernommen worden, wie sie im Interview geäußert wurden, auch wenn sie grammatikalisch gesehen keine vollständigen Sätze darstellen. Für die endgültige Fassung wurden sprachliche Glättungen vorgenommen; die Pausen und parasprachlichen Äußerungen wurden nur dann abgedruckt, wenn sie von wesentlicher Bedeutung für die Auswertung waren. Die Transkriptionsregeln orientieren sich an Dresing und Pehl,⁷⁴ allerdings wurde das einfache Transkriptionssystem durch einige erweiterte Regeln ergänzt.

Transkriptionszeichen

(...)	Sprechpause ab 3 Sekunden
((lacht))	parasprachliche Merkmale
(unv.)	Unverständliche verbale Äußerung
(Neume?)	vermuteter Wortlaut
IMMER	nachdrückliche Betonung
/	Wortabbrüche, Satzabbrüche
//	Beginn und Ende des gleichzeitigen Sprechens

Für die letzte Fassung wurden die Interviews anonymisiert, und zwar nur die Namen der Befragten. Benannte Orte sind zum Teil von besonderer Bedeutung, so dass eine Anonymisierung hier den Sinn verfälschen würde. Um die Anonymität dennoch zu gewährleisten, wird der Anhang mit den transkribierten Interviews nicht der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, obwohl bis zum 6. Interview einschließlich⁷⁵ alle Befragten einer anonymisierten Veröffentlichung zugestimmt hatten. Die meisten hätten sich aus ihrer selbstverständlichen, offenen und selbstbewussten Haltung heraus sogar mit ihrem Namen zu den Inhalten bekannt. Bei den Personenbildern, die aus den Einzelfallanalysen entstanden sind, wurden alle Personen- und fast alle Ortsangaben anonymisiert.

⁷⁴ Vgl. Dresing / Pehl 2012, 25ff.

⁷⁵ Beim 7. Interview hat die Interviewerin nicht mehr nach der Zustimmung zur Veröffentlichung des gesamten Interviews gefragt, weil diese inzwischen verworfen wurde. Der Verarbeitung der Gesprächsinhalte im Rahmen dieser Masterarbeit haben alle Befragten zugestimmt.

3.3 Die Auswertungsmethoden

Bei den Auswertungen handelt es sich nicht um Analysen der befragten Personen, sondern um subjektive, aber begründete Deutungen ihrer persönlichen Zugänge und Affinitäten zur Musik Hildegards. Auch eine Selbstausslegung der Befragten bleibt relativ, sie kann sich im Laufe des Lebens verändern. Die Sinndeutungen der Forscherin können nur eine Annäherung sein. Qualitative Forschung hält dennoch konsequent an der subjektiven Perspektive fest, denn die Alternative wäre ein fiktives Ergebnis, das ein unbeteiligter wissenschaftlicher Beobachter konstruiert hat.⁷⁶

In der *Grounded Theory* besteht der wichtigste Vorgang im Auswertungsprozess in der Suche nach Ähnlichkeiten und Unterschieden, im Vergleichen. Das offene Codieren geht direkt vom Material aus und nicht etwa vom Leitfaden. Beim Codieren, d.h. bei der Übersetzung von Daten, entstehen über die Benennung von Konzepten eine Liste von Begriffen und ein erläuternder Text. Die Ergebnisse der ersten Auswertung, also die benannten Konzepte, beziehen sich unmittelbar auf die Daten. Im Fortgang der Auswertung werden die Konzepte abstrakter und differenzierter und werden Kategorien genannt. Um über eine rein deskriptive Arbeit hinauszukommen, schreibt die Forscherin theoretische Memos, die sich auf die Kategorien, den erläuternden Text sowie auf Zusammenhänge beziehen, die im Verlauf des Auswertungsprozesses erkannt werden. Beim axialen Codieren schließlich, das die Theoriebildung entscheidend voranbringt, werden Beziehungen zwischen den Kategorien hergestellt. Eventuell rücken eine oder mehrere Kategorien in den Mittelpunkt. Bei diesen Kernkategorien wird intensiv nach Bedingungen, Ursachen, Wirkungen, Mittel und Zweck sowie nach dem motivationalen Kontext gefragt. „Der Anwärter auf die Kernkategorie zeichnet sich formal durch seine vielfältigen Relationen zu allen anderen wichtigen Kategorien aus und hat eine zentrale Stelle im Begriffsnetz.“⁷⁷

Um an latente Sinngehalte zu kommen und affektives Verstehen sowie die Dynamik von Übertragung und Gegenübertragung im Interview einzubeziehen, wird die Tiefenhermeneutik, eine sozialwissenschaftliche Methode der psychoanalytischen Kulturforschung, in den Auswertungsprozess integriert. Der manifeste Sinn wird durch bewusste Lebensentwürfe, Erwartungen, Intentionen, Sorgen ausgeprägt. Auf der latenten Bedeutungsebene kommen unbewusste Lebensentwürfe, Wünsche, und

⁷⁶ Vgl. Hitzler / Eberle 2010, 112f.

⁷⁷ Vgl. Böhm 2010, 476ff., Zitat 482.

Ängste zum Ausdruck oder sie wurden unter Druck sozialer Konventionen verdrängt. Wie beim Interview selbst lässt sich die Forscherin von einer Haltung gleichschwebender Aufmerksamkeit leiten, indem sie den Text auf das eigene affektive Erleben wirken lässt. Der Zugang zum latenten Sinngehalt erfolgt über Assoziationen und Irritationen. Neue Lesarten des Textes werden über Schlüsselszenen zugänglich, die befremdlich und inkonsistent wirken. Diese Schlüsselszenen lässt die Forscherin sich durch Szenen im Interview erläutern, die in ganz anderem Zusammenhang stehen können, aber vielleicht auch irritieren. Durch Kombination und Vergleich der zusammengestellten Szenenfolgen tauchen neue Sinnzusammenhänge auf. Unter Rückgriff auf Erkenntnisse der sozialwissenschaftlichen und psychoanalytischen Theoriebildung können Begriffe und Typisierungen sowie soziale und historische Bezüge gefunden werden.⁷⁸

In den Auswertungsprozessen wurde theoretisch unterschieden zwischen Einzelfallanalysen und fallübergreifender Analyse, beide Formen griffen in der Praxis jedoch ineinander.

„Die Rekonstruktion eines objektivierten Typus gesellschaftlichen Handelns baut sich auf von – jeweils extensiven – Einzelfallanalysen über Fallvergleich, Deskription und Rekonstruktion fallübergreifender Muster (...). Die Einzelfallanalysen dienen so der schrittweisen Entdeckung allgemeiner Strukturen sozialen Handelns, während der Einzelfall selbst als historisch-konkrete Antwort auf eine konkret-historische (Problem-)Situation und Strukturformation interpretiert wird: Mit den Einzelerscheinungen wird die Strukturentwicklung, mit den Einzelfallanalysen die Theorieentwicklung historisch fortgeschrieben.“⁷⁹

Vom Einzelfall zum Typus gelangt man, indem man die Fälle kontrastiert: durch die Beschreibung von Ähnlichkeiten und Unterschieden und die Gruppierung von Merkmalen zu Kategorien oder Typen. Grundelemente der Typenbildung können Interviewpartner, aber auch Ereignisse, Situationen oder Handlungen sein. In dieser Arbeit werden Kategorien von Erlebens- und Gestaltungsformen gebildet, aber auch Prototypen für die Hauptkategorien ausgewählt. Der Prototyp repräsentiert die Charakteristika eines Typus am besten. Das Ziel qualitativer Forschung kann nicht statistische Repräsentativität sein, sondern sie kann nur die im Untersuchungsfeld tatsächlich vorhandene Heterogenität berücksichtigen. Nicht alle Kategorien können fallübergreifend ausgewertet werden. Der spielerische Umgang mit den Daten befördert

⁷⁸ Vgl. König 2010, 556ff. und 563ff.

⁷⁹ Soeffner 2010, 173.

das unvermittelte Auftauchen eines unerwarteten Phänomens, für das dann Erklärungen gesucht werden.⁸⁰

3.3.1 Einzelfallanalysen

Für die Einzelfallauswertungen kamen methodische Schritte aus der Morphologie zum Zuge, die ursprünglich nicht geplant waren, die sich aber im Arbeitsablauf spontan ergeben und als sinnvoll erwiesen haben: die Psycho-literarische Verdichtung sowie die Rekonstruktion einer Grundgestalt mit Haupt- und Nebenbild.⁸¹ In der Morphologischen Psychologie gibt es den Begriff der Psychästhetik. Dabei geht es darum, Seelisches auf ästhetische Gesetze und Kunst auf psychische Begebenheiten hin auszulegen. Somit steht Musik zugleich für sich selbst und für anderes.⁸²

Nach Wilhelm Salber geht es im Kern der Morphologie und ihrer Psychästhetik um Gestalt-Verwandlung:

„Das Seelische ist besessen von der Sehnsucht nach Verwandlungen – die aber braucht notwendig die Ausdrucksmöglichkeiten eines Gestalt-Werdens; umgekehrt: Jede Gestalt, die sich gebildet hat, muß sich notwendig auf Verwandlungen einlassen, wenn sie am Leben bleiben will, so paradox das auch klingt. (...) Das Paradox ist ein Lebensprinzip des Seelischen.“⁸³

Diese „Zwei-Einheit der Ausdrucksbildung“, bewegliche Maße im Umgang mit der Wirklichkeit, wie z.B. Chaos – Ordnung, Wiederholung – Umbildung, lassen sich in Grundgestalten und Grundverhältnissen ausdrücken.⁸⁴ Eckhard Weymann hat in seinen psychologischen Untersuchungen zur musikalischen Improvisation 12 Interviews morphologisch ausgewertet. Ziel dabei war die Rekonstruktion eines Grundverhältnisses, wie es im Interview über das Improvisieren zum Ausdruck kam. Die seelische Doppelstruktur ist hier differenziert in Haupt- und Nebenbild. Das Hauptbild beschreibt den größeren und bewussten Anteil der Selbstdarstellung sowie die Richtung der Verwandlung, die unserem Leben Sinn verleiht. Das Nebenbild kann hilfreich sein, aber auch herausfordernd. In Anlehnung an Weymann wurden folgende Fragen zur Suche nach den Haupt- und Nebenkonfigurationen erstellt:⁸⁵

⁸⁰ Vgl. Kelle / Kluge 2010, 25, 84ff., 105, 109f.

⁸¹ Vgl. hierzu Weymann 2004, 81ff.

⁸² Vgl. Tüpker 1996, 28f.

⁸³ Salber 2006, 122.

⁸⁴ Ders., 119f.

⁸⁵ Vgl. Weymann 2004, 83 und 124.

- Hauptbild: Welches Bild des Erlebens und Gestaltens der Hildegard-Musik versucht die Gesprächspartnerin zu vermitteln? Welche Erfahrungen gehören in diesen Zusammenhang? Welches Anliegen wird deutlich?
- Nebenbild: Was kommt dazwischen? Welche (unbewussten) Einschränkungen, Störungen und Vorbehalte gibt es? Was verbietet sich die Gesprächspartnerin?

Von Weymann ebenfalls übernommen wurde der Auswertungsschritt der psycholiterarischen Verdichtung. Nach intensivem Lesen der transkribierten Interviews, Markieren, Anfertigen von Notizen und Memos, der Betrachtung der herausgeschriebenen Konzepte im Zusammenhang einer Kategorie sowie der tiefenhermeneutischen Auswertung entstand das Bedürfnis, einen assoziativen, zusammenhängenden Text zu schreiben. Bei der psycho-literarischen Verdichtung wird in einer kreativ-erzählerischen Haltung ein inneres und ganzheitliches Bild des gesamten Interviews zu Papier gebracht. Das Material, Einfälle und Deutungsideen bleiben dabei im Hintergrund präsent, während man sich dem kreativen und intuitiven Fluss des Schreibens überlässt. In weiteren Schritten wird der Text anhand der Markierungen, herausgeschriebenen Konzepte und Memos auf Vollständigkeit überprüft und sinngemäß wiedergegebene Aussagen werden wo möglich durch direkte Zitate aus dem Interview ersetzt.⁸⁶ Da die psycho-literarischen Verdichtungen Personenbilder entstehen lassen, wurde davon abgesehen, Gesprächsinhalte, welche für die betreffende Person heikel werden könnten, mit in den Text aufzunehmen.

3.3.2 Die konkrete Auswertungsgestaltung

Der konkrete Ablauf der Auswertung hat sich bei der Analyse des ersten Interviews herausgebildet. Minimale Verbesserungen wurden in der Arbeit am zweiten Interview berücksichtigt. Im Sinne der Vergleichbarkeit und Transparenz wurde der Ablauf dann für die weitere Auswertungsgestaltung so beibehalten.

3.3.2.1 Einzelfallanalysen

Hier wechselten analytische, intuitive und kreative methodische Schritte ab oder sie griffen ineinander. Einerseits ging es darum, sich von dem Material berühren zu lassen, auf der anderen Seite war eine Haltung der reflexiven Distanz erforderlich. Vom Ergebnis her betrachtet wurden zwei Stränge verfolgt: die Kategorien des Erlebens

⁸⁶ Vgl. Weymann 2004, 81f.

und Gestaltens einerseits – sie sind in gewisser und begrenzter Weise verallgemeinerbar – und die ganz persönlichen Zugänge und Affinitäten andererseits.

1. Intensives Lesen; Markierungen und Randnotizen zu Konzepten
2. Intensives Lesen; Markierungen und Randnotizen zu Irritationen, Übertragung / Gegenübertragung, Zugang, eventuell lebensgeschichtlicher Bedeutung
3. Markierte Textstellen Kategorien zuordnen, die sich aus dem Text ergeben (Erstes Codieren, Vorbereitung auch für die fallübergreifende Analyse)
4. Assoziationen und Reflexionen zum ersten Durchgang des Codierens notieren; auch Deutungen, die sich ergeben, wenn die Äußerungen nach Kategorien aneinandergereiht gelesen werden; Memos schreiben
5. Kategorien zusammenfassen zu Hauptkategorien des Einzelfalls (Zweites Codieren, Vorbereitung auch für die fallübergreifende Analyse). Die persönlichen Schlüsselbegriffe erscheinen zum Teil schon in Polaritäten
6. Irritationen und Widersprüche hinterfragen, auch mit szenischem und affektivem Verstehen; Hinweise zum persönlichen Zugang und auf lebensgeschichtliche Zusammenhänge verdichten, Sinnzusammenhänge innerhalb des Textes suchen; Notizen, die direkt nach dem Interview angefertigt wurden, heranziehen; Memos schreiben
7. Psycho-literarische Verdichtung schreiben: diesen Text zu verfassen, ergibt sich an der Stelle, wo das Bedürfnis aufkommt, einen großen Zusammenhang, ein Gesamtbild für den Einzelfall zu entwerfen
8. Psycho-literarische Verdichtung überarbeiten anhand des transkribierten Interviews, der Auswertungen und der Memos
9. Persönliche Zugänge herausarbeiten
10. Grundgestalt sowie Haupt- und Nebenbild erarbeiten

3.3.2.2 Fallübergreifende Analysen

1. Axiales Codieren: Die Kategorien aus den Einzelfällen vergleichen, Hauptkategorien bestimmen; die Beiträge zu den einzelnen Hauptkategorien aus den Einzelfällen zusammenstellen und zueinander in Beziehung setzen; eine oder mehrere Kernkategorien herausfiltern
2. Die Hauptkategorien gewichten und Prototypen bilden
3. Die Kernkategorie(n) in Relation zu anderen wichtigen Kategorien setzen

4. Ergebnisse: Der subjektive Bedeutungsgehalt der Hildegard-Lieder

4.1 Einzelfallanalysen

Nach der Ausarbeitung der jeweils persönlichen Kategorien und Zugänge scheint für jedes Interview ein Bild auf zu den individuellen Erfahrungen, die die Interviewpartnerinnen mit den Hildegard-Gesängen gemacht haben. Diese Bilder, die mit der persönlichen Lebensgeschichte verknüpft sind und in Anlehnung an die psycholiterarische Verdichtung⁸⁷ erarbeitet wurden, sollen hier am Anfang stehen. Es folgt eine Darstellung der persönlichen Zugänge, Lieblingslieder und Schlüsselbegriffe in Grundverhältnissen. Die persönlichen Zugänge und Erlebensbilder werden getrennt gehalten, um die Anonymität der Interviewpartner so gut es geht zu gewährleisten.⁸⁸

4.1.1 7 Erlebens-Bilder

Beate

In dem Ensemble, mit dem sie Hildegard gesungen hat, war Beate „gar nicht so begierig, da irgendwelche Solo-Sachen groß zu übernehmen“. Sie versteht sich nicht in erster Linie als Sängerin. Sie hat dann „halt im Tutti gesungen und Orgel gespielt und das Ganze so gestützt. Und ab und zu auch mal was Kleines alleine. Also beim *Ordo* zum Beispiel war ich die Patientia.“ Der professionelle Rahmen war ihr wichtig: „WIR haben das ja nie so betrieben (...) wie Klostersgesang, also im Ensemble, sondern haben das quasi performt“. Und doch hatte es teilweise auch in diesem professionellen Ensemble, „wenn wir da so zusammen waren, was Klösterliches. Also es waren dann auch meistens die gleichen so ungefähr. Und ja, wie so Nonnen, die halt täglich da singen.“ Der professionelle Anspruch verursachte auch „immer mal wieder Stress“, weil es „perfekt sein MUSS“. Trotz der professionellen Perspektive hat Beate die Musik der Hildegard ganz intensiv erleben und genießen können. Sie war „sehr fasziniert“ von der modalen Musik, von der „Feinheit“ und „Ausdifferenziertheit“. „Aber diese Freiheit!“ Dazu „nochmal andere Sinne öffnen (...), sich selber befreien von so einem Schlag“. Wenn sauber gesungen wird, „dieses Gefühl von: ‚Es stimmt einfach‘. Also dieses Stimmig-Sein.“ Wenn sie reine Musik hört, kann das auch etwas klären, „in der Befindlichkeit, im Geistigen, im Körper“, weil die reine Stimmung „Stabilität verleiht“. Es ist für sie „eine Reise zurück zu den Wur-

⁸⁷ Vgl. hierzu Kap. 3.3.1.

⁸⁸ Aus diesem Grunde werden die Interviews einmal mit erfundenen Namen, ein anderes Mal mit der Nummerierung aus dem Anhang gekennzeichnet.

zeln“, wie ein „nach Hause kommen“. Man „hat so ein Fundament und kann sich ja darüber sehr frei entfalten.“ Dieser nachspürenden Seite kann sie jetzt stärker nachgehen, weil sie Kurse gibt mit der Musik der Hildegard. Dort geht es mit den Teilnehmerinnen sehr stark um das Erleben der Musik. Ihre Idee, dass „dieses ‚zu den Wurzeln‘ eine wunderbare Brücke auch zu anderen Musikkulturen“ sein kann, hängt sicher mit ihrer interkulturellen Perspektive zusammen, die sie berufsbedingt durch interkulturelle Gesangskurse auch eingenommen hat. Die neue berufliche Ausrichtung kommt ihrem Bedürfnis nach Freiheit, Stimmigkeit und Verbundenheit sehr entgegen: „alle sind frei und begegnen sich“, „immer beides (...) bei mir sein und dann bin ich auch verbunden“. So erlebt sie sich und die Teilnehmerinnen in den Kursen. Dort gab es eine „schöne Gemeinschaft“ und eine „kleine liturgische Feier, die die Frauen ganz alleine gemacht haben“. Hildegard singen ist für sie eine Frauensache und obwohl sie durchaus kritisch gegenüber der Person „Hildegard“ eingestellt ist, sieht sie den Geist der Hildegard auch in ihren Kursen am Werk: „das hat Hildegard auch so ein bisschen mit bewirkt, also dieses ‚eine Stimme finden‘, aufeinander hören, in diesem Gesamtklang aufgehen.“ Sie ist überzeugt, dass die Frauen das auch spüren, dass die Musik von einer Frau ist „und für SIE sozusagen“. Trotz aller beruflichen Motivation fühlt sie sich auch von Hildegards musikalischem Werk persönlich angesprochen. Sie ist hier durchaus ambivalent, doch kann sie die professionelle und die „klösterliche“ Seite sehr gut integrieren. Auch das wirkt stimmig. Professionell bedeutet für sie kompetent, also immer mit dem „analytischen Blick“ und selbstbestimmt: Denn „wenn man sich professionell damit beschäftigt, muss man selber die Entscheidung treffen“. Das Klösterliche hingegen heißt verbunden, frei, meditativ, „andere Wahrnehmungen“.

Doris

Doris hinterfragt alles und lehnt altüberkommene Wertvorstellungen, insbesondere die Kirchengläubigkeit ab. Aber den *Ordo Virtutum* bezeichnet sie als „Urzyklus der Musikgeschichte“, „eine Auseinandersetzung mit der Welt. Mit dem Glauben. Mit der Philosophie“, genauso wie sie sich selbst mit allem auseinandersetzt. Die „Entwicklung vom Menschen (...) braucht ja einen Halt irgendwo in der Historie“. Bei aller Selbständigkeit, Freidenkerei und Emanzipation braucht es quasi ein Fundament, auf dem man aufbauen kann, „ein Weg, zu sich selbst überhaupt zu finden“. „In diesen Sachen von vor 1000 Jahren da sind WIR drin“. Ihre persönliche Entwicklung mit der Musik ist ihr sehr wichtig, deswegen auch die vielen Ausarbeitungen,

also Versionen der Stücke des *Ordo*. Einerseits bewundert sie Hildegard als Persönlichkeit, nennt sie „ein Genie“, „durchsetzungsstark“, „ganz weitreichend feministisch“. Und da findet sie in Hildegard eine Verbündete, eine Gleichgesinnte. Künstlerin, Rebellin, Suchende, Feministin. Auf der anderen Seite sieht sie sich nicht in ihrer Tradition, weil Hildegard in der Kirche verwurzelt ist. Über die Verbindung zu Hildegard fühlt sie sich mit allen Komponistinnen und Komponisten über die Jahrhunderte verbunden. Vor allen Dingen hält sie Hildegard für eine moderne Komponistin und betont, dass sie schon auf die Zeitgenossen sehr modern gewirkt habe. „Dieses HinterFRAGEN bei ihr ist sehr stark“. „Mit allem, was sie gemacht hat. Mit Medizin, mit Religion, mit Philosophie. Sie ist doch überall angeeckt“. Daher versucht Doris mit heutigen, modernen Mitteln das auszudrücken, was Hildegard damals gemeint haben könnte. Dadurch eckt auch sie und ihr Ensemble an: „Und dann kamen aber die Leute, waren böse.“ Sie ist überzeugt, dass Hildegard dieser Interpretation in heutiger Zeit zustimmen würde. Es geht ja um eine Verbindung, was es damals bedeutete und heute bedeutet. Sie macht es sich nicht leicht mit ihrer zeitgenössischen Interpretation. In mühevollen Prozessen der gemeinsamen Annäherung und Ausarbeitung wird um Stimmigkeit und Wahrheit gerungen, wobei sich in der Herangehensweise Assoziation, Reflexion und Intuition abwechseln. „Ausprobieren“ und „Ausarbeitung“ sind die am häufigsten verwendeten Begriffe im Gespräch. Unzählige Variationen und Versionen werden erprobt und wieder verworfen, bis sich ein Gefühl von Stimmigkeit einstellt. Es wird „ausprobiert, WIE wir ganz subjektiv am schönsten mit dem Stück umgehen können“, wobei sich hier ästhetische Schönheit vor allem in einer heute stimmigen Wahrnehmung und Ausarbeitung zeigt. Das Ergebnis ist eine sehr subjektive Fassung, wie auch Hildegard ihre Kompositionen sehr subjektiv entworfen hat. Der ganze Prozess ist eine „meditative Arbeit an der Musik“. Die Meditation besteht nicht im rezeptiven Erleben der Musik, sondern im aktiven Gestalten. Überkommene Vorstellungen von den Gesängen Hildegards und von historischer Aufführungspraxis werden dabei auf den Kopf gestellt: eine Ausarbeitung nur am Originaltext hält sie für „historisch umstritten“, der Sieg hat verloren und für die Darstellung des Teufels im *Ordo* werden Kinder eingesetzt. Entgegen der katholischen Tradition, Heilige als Fürsprecher anzurufen, sieht sie sich – ohne dass ihr diese Umkehrung in dem Moment bewusst ist – „als eine Fürsprecherin“ für Hildegard heute. Trotz allem Hinterfragen und Annähern bleiben die heilenden Qualitä-

ten von Hildegards Musik „das Geheimnis von ihr, weshalb sie für mich als eine ganz große Komponistin gilt. Weil sie eben schon eine Heilerin ist.“

Elvira

Für Elvira steht vor allem die Wirkung des Klangs der Hildegard-Lieder im Zentrum. Es ist eine große „Öffnung“ für sie: die Gesänge sind „WAHNSINNIG groß. Die öffnen“. Speziell der *Ordo Virtutum* lässt ihr einerseits große Freiheiten und Spielräume und beschert ihr andererseits großartige Klangerlebnisse. Da ist „Raum für einen größeren Umgang mit der Stimme“, „die Stimme darf auf Reisen“. Dabei singt sie Hildegard sowohl gerne alleine in Kirchen, um den Raum zu erfassen, als auch mit anderen zusammen. Beim *Ordo Virtutum* spricht sie auch vom Text her sehr stark dieses Suchende an, also „diese Seele auf dem Weg zu Gott, das ist ein großes Thema praktisch für alle Religionen“. Der *Ordo Virtutum* entspricht ihrem mystischen Verständnis von Spiritualität, das zeigt sich auch in der Besetzung der Rollen: „Also ich lasse die Männer das Alte (die Patriarchen) sein und die Hildegard eben das Neue“. Sie ist „vorsichtig (...) mit dieser nach außen getragenen Religiosität“. Hildegard steht für ein moderneres, verinnerlichtes, mystisches Verständnis von Religion. Um eigene Erfahrungen beim Hildegard-Singen geht es ihr nicht nur im spirituellen Sinne, sondern auch bei jedem Wort des Textes: „Die Reue ist bitter“. Das kann sie ganz konkret, „existenziell“ erfahren, indem sie das entsprechende Kraut zur Bitterkeit aus dem Garten holt. Sie liebt Experimente mit der Stimme: „Was passiert mit meiner Stimme, wenn ich bei ‚pretiosa‘ einen Edelstein in der Hand habe?“ Die Texte „sinnlich erfahren“! Dabei geht es ihr um die „Verfeinerung der Sinne“ und um die physiologischen Verbindungen der Sinne mit dem Stimmapparat. So begreift sie das Singen und vor allem auch die Gesangspädagogik als differenzierte Feinarbeit am Ausdruck und am Klang. Die Hildegard-Gesänge ermöglichen ihr Klangerfahrungen von großer Kraft, Intensität und Einheit. Dabei ist es nicht nur eine Selbsterfahrung für sie, sondern auch eine spirituelle Erfahrung von Verbundenheit mit anderen Menschen und einer größeren Macht, „dieses ganz Eins-Sein“. „Ich bin im Hier und Jetzt und mit Hildegard und mit meinem Klang“. Ein Hindernis für solche Einheitsmomente können eigene Ansprüche an Perfektion und Kritik sein, die an sie herangetragen wird: „Eh, da darfst Du kein Vibrato haben, ätschbätsch, da warst du mal zu tief“. Darüber hinaus hadert sie mit dem professionellen Musikbetrieb, speziell mit technischer Perfektion, engen Zeitvorgaben und Dominanz der Technik. Gegenbild zu diesem Hadern ist die große Freiheit und Kraft des Klangs bei Hildegard.

Diese Lieder zu singen, macht ihr eine stabilere Stimmung, „es macht einen geerdeter“. „Ich liebe es, einen Bordun zu singen (...), gerade dieses einig in mehreren, mit mehreren sein. Als Bordunsänger da kann ich sozusagen die ganze Basis dafür sein. Und dann können die anderen irgendwie so ein bisschen frei schweben und immer wieder diesen Klangkontakt auch üben“.

Lena

Lena hat eine enge Beziehung zu Hildegard als Person. „Sie hat mich eigentlich auf MEINEM Weg mit Gott bestärkt. MEIN Gottesbild ist ähnlich.“ „Gott ist da, er ist IN uns“. Fasziniert ist sie von der Verbundenheit „mit der Schöpfung“, „dass der Mensch im Kosmos ist, aber der Kosmos auch in uns“. Das vermittelt Hildegard in den Liedtexten, „diese Texte (...) sind aus der Meditation, aus dem Gebet heraus entstanden“. Meditation heißt für Lena „einfach Einschwingen in die Beziehung zu Gott“. Text und Musik sind für sie sehr eng miteinander verbunden, „weil sie in ihren Liedern im Grunde ihre Theologie auf kleinstem Raum bringt.“ Daher finden sich „auf zentralen Silben oder Wörtern auch Melismen“. Wenn es Dichte bekommt, wird es syllabisch. Seit drei Jahren gibt sie Hildegard-Musikkurse und der Geist von Hildegard sorgt dabei für eine schöne Dynamik und Harmonie. „Für mich ist sie dann präsent“. „Harmonie ist bei Hildegard nicht Friede, Freude, Eierkuchen. Sondern, dass Verschiedenes miteinander sich verzahnt. (...) Verschiedenes bleibt, wie es ist, verschieden und verzahnt sich.“ So gibt es in ihren Kursen ein „Zusammenschwingen“ auf das, was Hildegard sagen wollte. Es geht darum, „zu spüren, dass uns da was verbindet. Über Hildegard.“ Besonders intensiv wurde ihre Verbindung zu Hildegard in Rom bei einer Kulturstunde zu ihrer Erhebung als Kirchenlehrerin. „Wir singen jetzt hier eigentlich für Hildegard. In ihrer Tradition.“ Ein „historischer Augenblick“ für sie. In den Kursen und auch als geistliche Begleiterin kann sie „etwas weiter geben“ von dem, was sie durch Hildegard erfahren hat. Ja, das eigene Spüren, Erfahren und Erleben ist ihr wichtig. Durch die mystische Theologie Hildegards hat sie schließlich Zugang zur Lebendigkeit und Emotionalität ihrer Musik gefunden. Durch ihre langjährige Praxis mit Gregorianik und Hildegard-Musik kommt sie zu folgender Unterscheidung: „diese Musik ist emotionaler auf eine andere Weise als gregorianischer Choral. Im gregorianischen Choral ist das alles etwas verhalten aber trotzdem intensiv. Aber bei ihr ist es nach AUSSEN gehend. Während der originale gregorianische Choral mehr nach INNEN gewendet ist.“ Es geht schließlich nach dem Quintsprung „schon mal voll rein in die Melodie“. Zum Aus-

druck gehören auch „der Höhepunkt“ und „Reperkussionen“, also „Lebendigkeit“. Dieses „nach AUSSEN“ gehört für sie schließlich auch zum heilenden Potential, denn Ausdruck kann ein erster Schritt „in Richtung Heilung“ sein. Gleichzeitig kann der Mensch in so einem Hildegard-Lied, vielleicht besonders in *Caritas abundat*, Geborgenheit und Halt erfahren: „Da ist jemand, der mich in seiner Liebe auffängt“. Die Verbundenheit „mit der Schöpfung“ kann denen helfen, „die Probleme mit ihrem So-Sein haben. (...) Und dass man gewollt ist.“ Die heilende Wirkung der Musik und Theologie Hildegards hat für sie auch mit einer „Aussöhnung mit dem Leben“ zu tun. Bei aller Begeisterung bleibt eine gewisse Distanz zur Musik der Hildegard: „bin hier hauptsächlich Organistin“, „Gesang ist eher mein dritter Punkt“. Doch genauso wie sie zur Begeisterung für die Hildegard-Musik über den Text, die Theologie gekommen ist, so gibt sie diese „andere Art der ERFAHRUNG“ jetzt in ihren Kursen weiter.

Rainer

Die Hildegard-Lieder vermitteln Rainer beim Singen „eine meditative Grundstimmung“ und „so ein gewisses erhabenes Gefühl“. Er wird „auch gedanklich frei“ und kann „zur Ruhe kommen“. Die Melodik findet er „im Vergleich zum klassischen gregorianischen Choral viel eingängiger“ und „der heutigen Musik von daher näher“, dennoch im musikalischen Ausdruck „völlig einzigartig“, „dieses Himmlische, was einem im Alltag eben oft auch fehlt“. Die Texte hingegen hält er für „gewöhnungsbedürftig“, hier ist „etliches Drastisches mit dabei, ganz irdische Dinge auch“. Die Heiligen-Texte liegen ihm nicht, auch nicht die „sehr blumigen Darstellungen“, noch die Marienfrömmigkeit. Er findet es schwierig, die Texte in Verbindung zu bringen „mit dieser Art von Musik, die irgendwo immer doch dieses Beruhigende und so eine gewisse Idylle mit sich bringt“. Und das ist ein echtes Problem für ihn in der Religion: „Man pickt sich das raus, was einem irgendwie angenehm erscheint und die unangenehmen Seiten blendet man so weit wie es geht aus. Was ich dann wiederum auch nicht okay finde.“ So erscheint ihm das Singen der Hildegard-Lieder gerade wegen der „überirdischen Kraft“, die diese Musik für ihn transportiert, wie „eine gewisse Weltflucht“, kann aber einiges „von dieser Abgeklärtheit, die dieser musikalische Ausdruck hat“, mit in den Alltag nehmen. Beim *Ave generosa* kann er Text und Musik in Eins bringen, „das hat ja auch Reim“, deswegen ist es sein Lieblingslied – obwohl es ein Marienlied ist. Es ist für ihn „von dem lateinischen Text her besonders ansprechend“. Ja, er möchte voll dahinter stehen können. Workshops mit

den Liedern der Hildegard bietet er an, weil ihn „die Musik angesprochen hat“ und um die damit verbundene meditative Erfahrung anderen Menschen zu vermitteln. Ein starker Motor war aber auch die Idee, „ich hole mal die Hildegard so ein bisschen aus der Feminismus-Ecke raus und mache als Mann einen Hildegard-Workshop.“ Sein Ziel ist, „dass die Musik von Hildegard hier und da auch in den heutigen Gottesdienst wieder mit rein käme“. Also Hildegard und ihre Lieder wieder in die Mitte der Kirche zurückholen, das ist die eine Seite; die andere ist beruflich ambitioniert, „in gewisser Weise pragmatisch“. Seine Begeisterung für Hildegard geht auch nicht so weit, dass er „das dringende Bedürfnis hätte, das jede Woche einmal zu erleben“. Ein passendes Begleitinstrument verwendet er übrigens nicht, weil er „einfach die praktikable Lösung bisher nicht gefunden“ hat, sieht es aber „als naheliegend an“, einen Bordun dazu zu nehmen, beispielsweise ein Portativ. „Man bräuchte irgendwie ein sehr dezentes Instrument, (...) das stützt“. Es bleibt bei ihm selbst ein Gefühl, dass die Sache noch nicht ganz rund ist.

Regine

Für Regine steht die Authentizität der Gesangsdarbietung im Vordergrund, verbunden mit professioneller Kompetenz. Es gibt Interpretationsspielraum und sie kann die Lieder selber gestalten, „wo dann auch von der Persönlichkeit einfach unheimlich viel rein kommt“, aber dazu braucht es eben die Kompetenz, die Professionalität. Es sind „reine Intervalle über dem Grundton“ zu singen, „strenge, reine Intonation“. „Die Hildegard-Lieder haben mir geholfen, eigentlich meine ureigene Stimme zu entdecken. Eine völlig ungekünstelte.“ Die Reinheit und Einfachheit macht die eine Seite aus. Auf der anderen spricht sie in Superlativen und voller Begeisterung von den Hildegard-Liedern: „unglaublich kraftvoll“, vollkommen exaltiert“, „völlig visionär übersteigert“, „total überkandidelt“. Hildegards Musik ist für sie ausgespannt zwischen Himmel und Erde. Auch die Persönlichkeit von Hildegard fasziniert sie. Hier wird ihr aber auch bewusst, „dass sich da jeder irgendwie seine Hildegard zu-recht denkt“, also die Relativität ihrer „authentischen“ Darstellung wird ihr selbst deutlich. Sie spürt eine besondere Nähe und Affinität zu „Hildi“. Hildegard scheint einiges mit ihrer Musik und mit ihrer Theologie zu integrieren, was oft abgespalten wird: die Sünde, der Körper, das Sinnliche. Die Musik ist für sie unerhört, visionär, revolutionär, sinnlich, kraftvoll und emotional: „sich TOTAL mit dem Affekt in die Musik reinlegen“. Die Texte Hildegards sind ihr sehr wichtig und die erläutert sie durch ihre Musik dem Publikum. Wenn sie beim Singen in einen Flow kommt, kann

sie dem Publikum etwas erzählen und mit ihm in Verbindung sein. Regine sieht weitere Verbindungen und sie ist begeistert, was Hildegard alles miteinander verbindet. Hildegard scheint eine große Integrationskraft zu haben: sie integriert in ihrer Theologie die Sünde Evas, die durch Maria aufgehoben wird. Darüber hinaus verbindet sie Himmel und Erde, Sinnlichkeit und Gebet. Nur Regine verbietet sich eine spezielle Verbindung: die Verknüpfung von Hildegard-Gesängen mit indischer Musik, die für sie aber eine „Versuchung“ darstellt. Darum erzählt sie zwei lange Passagen detailliert über indische Musik, obwohl sie doch die Hildegard-Musik und die indische Musik „völlig getrennt“ halten will. Ihre heimliche Liebe? Sie bedauert, dass sie die Praxis der indischen Musik aufgegeben hat, weil sie so übeintensiv, so zeitraubend ist. In der Hildegard-Musik findet sie dafür ein Pendant, so dass sie bei der modalen Musik bleiben kann. Sie hat genaue Vorstellungen, wie die Lieder der Hildegard zu singen sind und grenzt sich sowohl von den Nonnen, deren Gesang „so völlig losgelöst von der Erde“ ist, als auch von „Stil-Mischmasch“ ab. „Von der indischen Musik her mag ich ganz besonders gerne das, was man bei uns die phrygische Tonart nennt, (...) die Reibung zwischen der kleinen Sekund und dem Grundton“. Hier liegt der Schlüssel für ihre Begeisterung: im Gegensatz von Ruhepunkt und Spannung, „die Emotionalität, die so ein Intervall dann über einem Grundton hat“.

Ursula

Eigentlich sind es die Klangräume, die Ursula faszinieren. Und dann hat sie ein passendes Stück von Hildegard, um dort zu singen. „In Eberbach hab ich es sogar schon mal gesungen (...). Da passt es natürlich am besten rein“. Wichtig ist ihr vor allem die „Lust am Klang“, auch rauschhafte Zustände dabei. Es „muss ein ekstatisches Gefühl in einem bringen. Und dann macht es richtig Spaß. Wenn man einfach in so einen Jubelgesang kommt“. Deswegen wählt sie sich auch *Ave generosa* als einziges Stück aus. Als Gegenbild zur „Lust am Klang“ sieht sie den Gesang der Nonnen – fromm und piepselig. Auch gegen kopf- und textbetonte Interpretationen spricht sie sich aus: „die Leute denken das heute zu brav“. Besonders das Fremde, Ungewöhnliche, Einzigartige an der Musik der Hildegard fasziniert sie – „für mich die UNgewöhnlichste Musik“, „Eintauchen in so eine ganz fremde Welt“. Sie bringt es in Verbindung mit der arabischen Kultur, hört arabische Einflüsse auf diese Musik und bringt sie über Verzierungen in die Lieder mit hinein. Die Sehnsucht nach der fremden Kultur. Aneignung des Fremden. Eine wichtige Dimension im Erleben dieser Musik ist aber auch das Gefühl von Zeitlosigkeit: „Time stands still“, das ewige

Jetzt. Und hiermit ist die mystische Dimension angesprochen. Die mystische Gotteserfahrung, „dieses direkte Mit-Gott-Sein“, ist für Ursula also auch eine körperliche Erfahrung. Es bleibt allerdings unklar, ob sie diese Erfahrung beim Singen des Hildegard-Liedes machen kann oder bei anderen Gelegenheiten oder ob sie eher von einer (Wunsch)-Vorstellung spricht. Das Thema Gesundheit bringt sie selbst ein mit der verjüngenden Wirkung auf ihre Stimme. „Also gerade Hildegard von Bingen ist richtig gesund für die Stimme, sie entschlackt (...) so ein bisschen wie eine Fastenkur“. Dabei nennt sie Attribute der Hildegard-Musik, die im Gegensatz zur Ekstase stehen – ganz pur, schlicht, innig, einfach, REINIGEND“ – was sie aber nicht als Widerspruch empfindet. Ursula betont, dass sie sich nicht als Experte für Hildegard sieht. An einigen Stellen im Interview ist große Distanz zu spüren: gegenüber Hildegard als Persönlichkeit, gegenüber ihren Texten, der verbreiteten Faszination gegenüber ihrer Person, aber auch gegenüber Kirchenfrömmigkeit und Rechtgläubigkeit, verkörpert besonders durch die Nonnen. „Ich hatte jetzt keine große Affinität zu Hildegard (...). Ist mir letztendlich sehr fremd“. Insgesamt zeigt sie eine starke Ambivalenz zwischen Sehnsucht und Distanzierung dem Fremden gegenüber.

4.1.2 7 Zugänge

Interview 1

„Ich bin in Berlin⁸⁹ drauf gekommen. Und zwar kenne ich schon sehr lange Julia Meier, die da diese Frauenschola hat. Wir haben, ewig her schon, Konzerte für Sopran und Orgel gemacht und irgendwann hat sie eben (dieses Frauenensemble) gegründet (...) und dann war ich ziemlich fasziniert. Und dann habe ich erst mal mitgesungen. Das passte auch ganz gut, ich hatte bisschen Kapazitäten oder war eigentlich sowieso immer interessiert an neuen Sachen neben meinem Kantorendasein.“ Und „bei den Tagen alter Musik in Regensburg, da habe ich zum ersten Mal in meinem Leben so ein Organetto gesehen und dann (...) eins geliehen und das ausprobiert und haben dann gemerkt, dass das eigentlich ein wunderbares Bordun-Fundament ist.“

Interview 2

„Ich wollte wenigstens EIN Stück davon können (...), weil das doch so eine ganz fremde Musik ist.“ „Das ist ja so viel früher und so viel anders.“ „Es war in Lichtenberg immer so ein großes Thema: Hildegard von Bingen.“ „Ich hab mir irgendwie eine CD angehört mit verschiedenen Sachen von den Nonnen vom Hildegardis-

⁸⁹ Dieser wie fast alle nachfolgenden Personen- und Ortsnamen in diesem Kapitel sind geändert.

Kloster und da hat mir das am besten gefallen. Und dann hatte ich so eine Ausgabe, jetzt verneuschriftlicht. (...) Und dann hab ich mir aber schon die Mühe gemacht und bin mal in die Landesbibliothek und hab mir auch den Kodex mal bringen lassen.“
„Ja, das macht mir einfach Spaß, das in einer romanischen Kirche zu singen. Ich finde, da gehört das einfach hin und das ZAUBERT eine Klangwelt, die andere Stücke nicht zaubern.“

Interview 3

„Ich hab vor einigen Jahren in der Osternacht hier in Sankt Bartholomäus das „Exsultet“ singen dürfen, (...) das große Osterlob der katholischen Kirche, ein riesen Gesang, eben auch gregorianisch.“ „Und dann hab ich das gesungen und da waren alle VOLLKOMMEN hin und weg. Und der Thomas sagte hinterher: ‚Du klingst ja wie Barbara Thornton, du solltest Mittelalter singen‘. (...) Und ich natürlich SEHR geehrt gefühlt. (...) Und dann bin ich zu Michael spaziert und hab gesagt: ‚Hier ich will Mittelalter singen, der Thomas hat gesagt, das könnte ich‘. Dann sagte er: ‚Dann sing doch Hildegard‘ (...) und seitdem singe ich Hildegard. Und das ist schon einige Jahre her.“ „Also irgendwie hat es mir die Hildegard angetan.“

Interview 4

„‘Sie haben Schulmusik studiert, also kümmern Sie sich mal um die Hildegard-Musik‘. Das war zunächst sehr trocken. Also, sagen wir mal, die Musik hat mich jetzt nicht in größtes Erstaunen oder Begeisterung versetzt, sondern ich hab das also mal gemacht, mehr theoretisch mir da ein bisschen Kenntnisse angeeignet und dann sollte ich 2001 meinen ersten Hildegard-Musik-Vortrag halten. Und war bis vier Wochen vorher sehr gequält, weil ich gedacht habe, wenn ich keinen Bezug zu dieser Musik bekomme, dann lasse ich das. (...) Ich bin nämlich von der Musik ran gegangen. Und das ist schlecht. Bei Hildegard muss man von den Texten ran gehen. Denn das sind Texte aus der Meditation. (...) Und über den Bezug zum Text bin ich dann auch an die Musik ran gekommen und so hat sich das dann weiterentwickelt, dass ich jetzt seit drei Jahren Hildegard-Musik-Kurse (...) mache.“ „Und insofern hat sich da schon eine ganze Menge bewegt seitdem.“

Interview 5

„Also es sind ein paar unterschiedliche Sachen. Das Eine ist, dass bevor ich auf Gesang umgesattelt hab, hab ich historische Aufführungspraxis studiert (...) und das hieß, dass ich vieles mit Notation und älterer Musik gemacht hab. Noch keine Hilde-

gard, aber einiges, was quasi kontemporär war mit ihr. Und dann war ich in einer achtstimmigen Frauengruppe, die eigentlich auf neue Musik spezialisiert ist (...) und die hatten ein Hildegard-Projekt, das lief über mehrere Jahre.“ „Vor allem was mich fasziniert hat, war der Unterschied in der stimmlichen Wahrnehmung, wie die Stimme die Musik wahrnahm. Ob es in moderner Notation oder in dieser älteren Notation war. (...) Und das war sehr interessant zu merken, wie die alte Notation für uns ALLE eine ganz andere Wirkung auf die Stimme hatte als das Normale.“ Hildegard ist jemand, die „dieses Instrument Stimme verinnerlicht hat und wiederum in (...) ihrer Schrift kommunizieren kann“ und so hat „die Gruppe (...) nie so schön geklungen, wie wenn wir Hildegard gesungen haben.“ „Das war dann auch lustig, weil wir sind hierher in den Rheingau gezogen und da haben wir praktisch neben diesem Kloster gewohnt. Und da, ja, da lag es dann auf der Hand.“

Interview 6

„Ich hab mich ja vorwiegend mit zeitgenössischer Musik beschäftigt. Und hatte mich im Studium aber auch darauf schon spezialisiert, einfach mehr zu forschen: ‚Wo kommt eigentlich alles her?‘ Und ich hab damals in einer Gruppe von Sängern gesungen (...) und da haben wir eben auch die ganze alte Musik gesungen. Und dann kam ich einfach (...) über Komponistinnen, ich bin auch heute (...) im Komponistinnenbereich tätig, dann kommt man immer irgendwann auf Hildegard von Bingen. (...) Und dann hat mich diese eine große Partitur am meisten interessiert. (...) Aber dass eine Dame in diesen Zeitaltern auf die Idee kommt, einen ganz großen Zyklus anzulegen!“ „Ich hatte von Anfang an irgendwie die Idee: ‚Ich brauch das. Ich muss das machen‘. Warum auch immer. Also nicht reflektiert, sondern ich merkte, ich brauch diese Beschäftigung mit meinen Wurzeln“.

Interview 7

„Der Anlass war, dass ich mich mal für eine Stelle beworben hab. Und zwar an einer katholischen Akademie (...) für den Bereich Musik. Und dann war das zufälligerweise so, dass eine Gruppe von dieser Akademie hier im Rheingau eine Fahrt zu Hildegard gemacht hat und das war so zwei, drei Wochen vor dem Vorstellungstermin und da dachte ich mir: ‚Ich frage einfach mal, ob ich zu dieser Gruppe dazu stoßen und ein bisschen was zur Hildegard erzählen kann und auch mit denen zu versuchen, etwas davon zu singen‘. Also mit Laien, mit völlig Ungeübten. (...) Habe mich selbst aber davor nie aktiv damit beschäftigt.“ „Und im Nachgang von diesem Termin hat

sich dann die Idee entwickelt, mich intensiver damit zu beschäftigen und das auch mit Leuten zu singen. (...) Also ich habe in jedem Fall (...) auch einen Sinn für Alte Musik, für mittelalterliche Musik. Also gregorianischer Choral (...) hat mich auch immer angesprochen.“

Interview	Zugang
1	Professioneller Zugang innerhalb der Kirchenmusik Offen für Neues Begeisterung für den Bordun
2	Andersartigkeit der Musik Passt in romanische Kirchen
3	Gregorianischer Gesang Positive Resonanz auf eine Gesangsdarbietung
4	Auftrag, Verpflichtung Texte Hildegards
5	Historische Aufführungspraxis Wirkung alter Notation und der Musik Hildegards auf die Stimme Räumliche Nähe zum Hildegardis-Kloster
6	Suche nach den Wurzeln Komponistinnen
7	Beruflich ambitioniert Begeisterung für kirchliche Chormusik

4.1.3 7 Lieblingslieder

Name	Lieblingslied(er)	Motivation
Beate	„alle ganz wunderbar“ <i>Caritas abundat</i> <i>O virtus Sapientiae</i> <i>Laus Trinitati</i> <i>Kyrie</i> <i>O vis aeternitatis</i>	Text von <i>Caritas abundat</i> „ganz wunderbar“, „mystische Texte auch. Agnostisch zum Teil“, „im Grunde die, die ich wirklich auswendig kann“
Doris	<i>Ordo Virtutum</i>	„Urzyklus der Musikgeschichte“, „UNglaubliche Emotionen“, „wunderbare Verbindung über Jahrhunderte hinweg“, Auseinandersetzung mit dem Glauben außerhalb der Kirche, „hinterfragendes Werk“

Name	Lieblingslied(er)	Motivation
Elvira	<i>Ordo Virtutum</i> , darin <i>O Deus</i>	„dieses ganz Große mit der doppelten Quinte“, „ein so großer Raum“, „Die Stimme darf sich mal frei drin bewegen“, beim <i>Ordo</i> „dieses Suchende“, „das ist ein großes Thema praktisch für alle Religionen“, „WAHNSINNIG viel Sinnesbilder“
Lena	<i>Caritas abundat</i> <i>O quam mirabilis est</i>	<i>Caritas abundat</i> „das tiefste ihrer Lieder“, „ <i>Caritas</i> ist nichts Langweiliges“, „Gott ist da, er ist IN uns“; Text von <i>O quam mirabilis</i> : Verbundenheit mit der Schöpfung, „den Geist von Gott empfangen“
Rainer	„Also so ein richtiges Lieblingslied habe ich da nicht“, <i>Ave generosa</i>	<i>Ave generosa</i> vom Text her „besonders ansprechend“, aber auch von der Melodik; hier kann er Text und Musik – Religion und Meditation – zusammen bringen, „hat ja auch Reim“
Regine	<i>Laus Trinitati</i> Die großen Marienhymnen und -sequenzen „eigentlich alle schön“	<i>Laus Trinitati</i> „ganz furchtbar schön“: Phrygische Tonart, „Reibung zwischen der kleinen Sekund und dem Grundton“
Ursula	<i>Ave generosa</i>	„keine Stelle, die mal gleich ist“, „muss ein ekstatisches Gefühl in einem bringen“, „Jubelgesang“

Caritas abundat

Von der Tiefe bis hoch zu den Sternen
überflutet die Liebe das All,
sie ist liebend zugetan allem,
da dem König, dem höchsten,
sie den Friedenskuß gab.⁹⁰

Diese Antiphon über das göttliche Prinzip der Liebe steht im D-Modus, im Wechsel zwischen dorisch und hypodorisch, dadurch ein ständiger Wechsel zwischen h und b: Ernst, Stabilität, Würde, Festlichkeit und eine Haltung, die die materielle Welt übersteigt. Die Antiphon ist „mit bezaubernden Melismen“ komponiert.⁹¹ Das einzige

⁹⁰ Lieder 1992, 229.

⁹¹ Vgl. Thornton 1998, 320ff., Zitat 320.

Wort, das syllabisch gestaltet wird, ist *osculum*, der *Kuss*. So wie Lena es sagt: „Und der Höhepunkt wird eigentlich erst dann erreicht unten, als es um den Friedenskuss geht.“ Denn „sie hat auf zentralen Silben oder Wörtern auch Melismen. Allerdings wenn es sehr dicht wird, kommt auch das, was im gregorianischen Choral ist, es wird syllabisch. Bei diesem Friedenskuss zum Beispiel. „*Osculum pacis*“ ist syllabisch und ohne Melismen komponiert.“ (51)⁹²

O Deus

Dieser Gesang im D-Modus steht im Epilog des *Ordo Virtutum*⁹³, wo die Stücke sich vom bis dahin vorherrschenden dramatischen Charakter zum Verweilenden, Meditierenden hin verändern.⁹⁴ Elvira liebt offenbar dieses mystische Gebet – *O Gott, wer bist du?* – das musikalisch dem Duktus der Lieder entspricht. Sie bevorzugt aber wegen der alle Religionen umspannenden Thematik von der „Seele auf dem Weg zu Gott“ den *Ordo Virtutum*. (72) *O Deus* beginnt kühn mit zwei aufsteigenden Quintsprüngen hintereinander und weist insgesamt einen Ambitus von 12 Tönen auf: hier öffnet sich ein riesiger Klangraum, wie Elvira ihn sucht. „Die Stimme darf auf Reisen“ (69).

O quam mirabilis est

Wie wunderbar ist doch das Wissen im Herzen der Gottheit,
das urewig jedes Geschöpf hat erschaut!
Denn Gott, da er blickte ins Antlitz des Menschen,
den er gebildet,
er sah all sein Werk insgesamt
in dieser Menschengestalt.
Wie wunderbar ist dieser Hauch,
der also den Menschen erweckte!⁹⁵

Die Antiphon im C-Modus, also dem Vorläufer unserer C-Dur-Tonart, hell und freundlich, beschreibt das Staunen vor dem schöpferischen Geist, der den Menschen aus der Reihe der Mitgeschöpfe heraushebt und erweckt. Der Atem steht auch für das Angewiesen-Sein allen Lebens aufeinander und seine Zusammengehörigkeit. Im Menschen spiegelt sich das All, der Makrokosmos im Mikrokosmos:⁹⁶ eine Grundidee Hildegards. Für Lena drückt dieses Lied ihre Verbundenheit mit der Schöpfung aus. Für die geistliche Begleitung sieht sie hierin „eine Möglichkeit, jemandem da zu

⁹² Die Zahlen in Klammern verweisen nun auf die Seitenzahlen des nicht veröffentlichten Anhang-Bandes.

⁹³ Der *Ordo Virtutum* ist ausführlich in Kap. 2.2 besprochen.

⁹⁴ Vgl. Richert Pfau / Morent 2005, 238f.

⁹⁵ Lieder 1992, 279.

⁹⁶ Vgl. Riedel 2005, 207ff.

helfen: ‚Schau mal, wo du rein gestellt bist, in welchen Zusammenhang‘. Und dass man gewollt ist. Viele empfinden sich heute als nicht gewollt.“ (56f.)

***Ave generosa* und die großen Marienhymnen und –sequenzen**

Der Hymnus *Ave generosa* gehört mit einem Ambitus von 13 Tönen und seiner Überlänge zu den großen Marienhymnen. Die Hymnen sind formal gesehen ja die freiesten Lieder Hildegards. Beim *Ave generosa* wechselt von Strophe zu Strophe die Melodie, die Motive erscheinen in mehreren Variationen, syllabisch gestaltet. Jede Strophe beginnt wieder mit einem Quintsprung.⁹⁷ Zu der starken Ausdruckskraft trägt auch die bildhafte Sprache bei. Nach Hildegard ist der höchste Gottesjubiläum mit Hilfe der Musik ja schon auf Erden möglich. Die Zeile *ac in symphonia sonet* wird denn auch mit *töne auf im Jubelklang* übersetzt.⁹⁸ Auch Hildegard ist schon überzeugt, dass das Singen Körper und Seele gleichzeitig ergreift.⁹⁹ Diese Sichtweise hängt mit ihrer „Hochschätzung der Leiblichkeit als einer Weise der Gotteserfahrung“¹⁰⁰ zusammen. Ursula scheint um diese Zusammenhänge instinktiv zu wissen, wenn sie das *Ave generosa* mit Ekstase und auch körperlicher Erfahrung in Verbindung bringt. (27f.) Im syllabischen Stil erhält der Text ein großes Gewicht. Dieser Ausgleich zwischen Text und Melodie vermittelt Rainer denn auch ein Gefühl von Stimmigkeit, die er bei anderen Liedern durch den Gegensatz von Idylle und schwierigen Texten so nicht finden kann. (100) Die bildhafte Sprache der Marienhymnen und -sequenzen wirkt anziehend auf manche Sängerin. Ob hier die Mehrdeutigkeit eine Rolle spielt oder einfach nur die Schönheit der Poesie oder ob ein Gegenpol zum Analytischen gesucht wird, muss offen bleiben. Bei Regine dürften es auch die starke Emotionalität und Ausdruckskraft sein, die sie an den Marienhymnen faszinieren. (30f.)

Laus Trinitati

Lob sei der Dreieinigkeit!
Sie ist Klang und Leben,
Schöpferin des Alls, Lebensquell von allem,
Lob der Engelscharen,
wunderbarer Glanz all des Geheimen,
das den Menschen unbekannt,
und in allem ist sie Leben.¹⁰¹

⁹⁷ Vgl. Ritscher 1967, 321f.

⁹⁸ Vgl. Lieder 1992, 224f. Der Text von *Ave generosa* ist zu lang, um ihn hier wiederzugeben.

⁹⁹ Vgl. Scivias 1954, III, 13, 366ff.

¹⁰⁰ Stühlmeyer 2003, 182.

¹⁰¹ Lieder 1992, 231.

Der Text ist für heutige Zeitgenossen im Vergleich zu anderen Liedtexten Hildegards gut verständlich und verträglich und dennoch wird „Geheimen“ und Mystisches angedeutet. Das macht den Reiz dieser Antiphon aus in Verbindung mit dem leidenschaftlichen und überschwänglichen Charakter, der mit dem E-Modus einhergeht. Regine findet in der phrygischen Tonart zusammen mit dem Bordun die Spannung und Emotionalität, die sie an der modalen Musik so liebt. (31)

4.1.4 7 Grundverhältnisse und Grundgestalten

Die seelische Gestalt, hier im Hinblick auf das Erleben der Hildegard-Musik, zeigt sich in einer Doppelstruktur, dem Grundverhältnis von Haupt- und Nebenbild. Die Übergänge sind allerdings fließend und weisen auf die individuelle Entwicklung hin. Im tabellarischen Überblick stehen an erster Stelle die Hauptfigurationen. Die Gewichtung von Haupt- und Nebenbildern fällt bei allen Gesprächspartnerinnen unterschiedlich aus.

Name	Grundverhältnis	Grundgestalt
Beate	professionell – klösterlich	Stimmig-Sein
Doris	ausarbeiten – verwurzeln	Hinterfragen
Elvira	frei – geerdet	Eins-Sein
Lena	innen – außen	Andere Art der Erfahrung
Rainer	irdisch – himmlisch	Pragmatische Abgeklärtheit
Regine	verbinden – abgrenzen	Emotionalität
Ursula	Sehnsucht – Distanz	Lust am Klang

4.2 Fallübergreifende Analysen

Die wichtigsten, aus der Analyse der Einzelfälle gewonnenen Kategorien werden nun vergleichend und vom Inhalt her betrachtet. Dabei wurden die verwandten Begriffe schon zusammengefasst. Auch scheinbar gegensätzliche Begriffe werden im Zusammenhang diskutiert, wenn sie auf einer Bedeutungsebene liegen, wie etwa *Versionen – Authentizität*.

4.2.1 Die Hauptkategorien

4.2.1.1 Wurzeln, Erdung und Kraft

4 von 7 Interviewpartnerinnen verbinden das Singen der Hildegard-Lieder ausdrücklich mit ihren Wurzeln, mit Erdung oder Kraft. Für Doris war es, wie schon gezeigt, sogar eine Motivation, sich der Hildegard-Musik überhaupt anzunähern. „In diesen Sachen von vor 1000 Jahren da sind WIR drin“: ein Gefühl des Angesprochen-Seins, des Gemeint-Seins ist auch damit verbunden. Es geht darum, einen „Weg zu sich selbst überhaupt zu finden“. Denn die „Entwicklung vom Menschen, die braucht ja einen Halt irgendwo in der Historie“. (89) Für Beate ist es wie „nach Hause kommen“ (13), „das geht ganz tief. Vielleicht auch weil es so archaisch ist“ (4). Sie liefert gleich eine Begründung dafür, dass wir heute „sehr entfremdet von diesen Wurzeln“ sind: „in der (...) europäischen Geschichte gab es halt diese vielen Brüche. Und was die Heilkunst angeht, die Hexenverbrennung...“ (15).

Eng mit den eigenen Wurzeln verbunden ist eine „stabilere“ Stimmung, „es macht einen geerdeter, gegründeter“. (71) Die erdende Wirkung kommt nach Beate durch die modalen Tonarten in Verbindung mit dem Bordun zustande (5). Regine hebt Hildegards „Ursprünglichkeit und Erdigkeit“ hervor: „Also dass sie mit beiden Füßen auf der Erde steht.“ „Es ist ausgespannt zwischen Himmel und Erde“. (34)

Regine findet, dass die Hildegard-Musik „was unglaublich Kraftvolles hat. Und das vermittelt sich mir eben so stark. Diese Kraft.“ (41) Dabei erlebt sie auch ihre Stimme „völlig ursprünglich, völlig natürlich“. (33) Elvira unterstreicht, dass der „Raum für einen größeren Umgang mit der Stimme“ dazu beiträgt „Eigenkraft“ zu entwickeln, „dass die Kraft des Klangs wirklich als physikalisches Element bis in den Knochen schwingt und dass wiederum diese Knochenschwingung mit auf den Klang zurückwirkt.“ (66) „Ja, das Besondere dran ist, dass die ganze Kirche gebebt hat vor Klang“. (64)

Bei den drei übrigen Befragten spielt die hier angesprochene Kategorie bei der Beschäftigung mit den Hildegard-Liedern nicht ausdrücklich, aber dennoch eine mehr oder weniger große Rolle. Lena erwähnt es nicht, aber implizit findet sie ihre Wurzeln in der Person der Hildegard, in ihren Texten, in ihrer Spiritualität. Die Liedtexte vermitteln ihr Halt und Geborgenheit. (47, 49, 54) Rainer möchte Hildegard und ihre Musik in seiner religiösen und kirchenmusikalischen Tradition verwurzelt sehen: „ein Ziel, was ich GERNE verfolgen WÜRDE: dass die Musik von Hildegard hier und da auch in den heutigen Gottesdienst wieder mit rein käme.“ (102) Ursula findet Anschluss an ihre Wurzeln über die romanischen Kirchen, in denen sie Hildegard singt. Ihre Körperlichkeit beim Singen der Hildegard-Lieder erdet natürlich auch. (21, 28)

4.2.1.1.1 Kommentar zu: Wurzeln, Erdung und Kraft

Die Gesänge der Hildegard wurden statistisch untersucht und heraus kam, dass in Extremfällen der Grundton zwei Drittel aller erklingenden Töne in einem Lied ausmacht. Dies kann als Argument für die starke „Erdverhaftetheit“ dieser Gesänge gelten.¹⁰² Die dauernde Präsenz des Grundtons ist natürlich bei aller modalen Musik gegeben. Man hört den Grundton, den Bordun, immer mit, besonders in halligen Kirchen, auch wenn er gerade nicht gesungen oder gespielt wird. Die Erdigkeit ist allerdings nur eine Seite der Medaille in der modalen Musik und was den „Himmel“ ausmacht, werden wir noch sehen. Das „nach Hause kommen“ könnte auch mit diesem „Glück im Wiedererkennen und Wiederfinden“¹⁰³ zu tun haben, das mit identitätsstiftenden Vorgängen verknüpft ist. Dieses „Wiederfinden“ erstreckt sich ja sogar auf den Vergleich zwischen zeitgenössischer Musik und Hildegard-Musik, weil da „sehr viele ähnliche musikalische Floskeln drin sind, wie ich sie bei der zeitgenössischen Musik gehört habe.“ (78)

4.2.1.2 *Spielraum und Freiheit*

Mit Spielraum und Freiheit zu tun hat zunächst einmal „dieses Visionäre und Weit-schweifige“, „UNERHÖRT zur damaligen Zeit“ (41). Der Spielraum resultiert natürlich aus der Notation in Neumen, „weil halt nicht so viel da STEHT“, so „dass ich dann mal ein Lied singe, (...) das ich selber gestalte (...). Wo dann auch von der Persönlichkeit einfach unheimlich viel rein kommt.“ Die Lieder der Hildegard lassen

¹⁰² Vgl. Richert Pfau / Morent 2005, 145.

¹⁰³ Reister 1995, 186. Hier wird „dieses Glück“ auf narzisstische Prozesse bezogen.

also sehr viel „Interpretationsspielraum“. (39) Beate ist sehr fasziniert „von dieser Freiheit“. Man „hat so ein Fundament und kann sich ja darüber sehr frei entfalten.“ (4f.) Über dem Bordun „ist viel Lebendigkeit, viel Spiel, auch viel Sensibilität“ (12). Es sollte „durch die Reform von Gregor“ eigentlich „einheitlich sein“ (15) und dennoch gibt es bei Hildegard so viel Spielraum. In den Workshops geht es Beate darum, „also einerseits sich selber zu befreien von so einem Schlag und auf der anderen Seite aber auch wahrnehmen, was die anderen machen. Also alle sind frei und begegnen sich dann wieder.“ (10) Diese Freiheit ermöglicht den Kursteilnehmerinnen also erst eine Begegnung beim Singen.

Ursula gibt weitere Hinweise darauf, wie die Freiheit in den Liedern zustande kommt: durch „riesigen Ambitus“ (27), „ekstatische Aufschwünge“ (28), „die Notewerte freier“ (26), „keinen Baustein, (...) der sich mal wiederholt“ (21). „Man kommt also in so einen Prozess des ständigen NEUKreierens“. Denn „die Hildegard, die hat so GESPRUDELT. Da kommt einfach eine Idee nach der anderen“. (22)

Die Gesänge sind „WAHNSINNIG groß. Die öffnen“. (65) Sie zeugen damit nicht nur von großer Freiheit in der Komposition, sondern fördern auch die Freiheit der Sängerin: „Die Stimme darf auf Reisen (...), darf sich mal frei drin bewegen“. (69) Und wenn man alleine singt, hat man „alle Freiheit, auch spontan zu gestalten.“ (103) Das Singen der Hildegard-Lieder kann überdies bewirken, dass man „auch gedanklich frei wird“ (99).

Die Notation bietet „Spielräume im Sinn von der größten ästhetisch-künstlerischen Wertung zu sehen.“ (84) Soll heißen: größte künstlerische Freiheit? „Also es ist ja nicht so, dass in den Noten (...) das beinhaltet ist, wie es der Komponist will.“ (83) Da Hildegard schon in ihrer Zeit als moderne Komponistin galt, hat Doris mit ihrem Ensemble „sehr viel improvisatorisch ausprobiert, um rauszufinden, wohin könnte die gegangen sein, heute, in der zeitgenössischen Musik.“ (80) Hier wird die Freiheit sehr ernst genommen. Dem *Ordo Virtutum* in seiner „Vielseitigkeit“ und „Buntheit“ will Doris gerecht werden. Das Ergebnis dieser Freiheit ist „sehr subjektiv“. (92)

4.2.1.2.1 Kommentar zu: Spielraum und Freiheit

Erinnern wir uns zunächst an den Magister Odo von Soissons, der die Musik Hildegards als „neue Liedweisen“ empfand und die Einschätzung seiner Zeitgenossen wiedergibt.¹⁰⁴ Die Freiheit im Denken und Gestalten, die Hildegard sich herausnahm, war im Mittelalter für Frauen doch sehr ungewöhnlich. Und genauso eigenwillig wie ihre Persönlichkeit war die Musik, die sie geschaffen hat. Gemessen an der zeitgenössischen Musik des hohen Mittelalters sind Hildegards Hymnen und Sequenzen, vor allem aber der *Ordo Virtutum* als besonders frei in der Form einzustufen. Die genannten Gattungen gehören nun auch bei den befragten Sängerinnen zu den beliebtesten.¹⁰⁵ Nicht nur die Erdung wird gesucht, sondern auch die Freiheit.

Hildegards Lieder sind auch ein Spielraum der Kreativität. Hierfür ist die Sequenz *O ignis spiritus paracliti* (Nr. 19) ein treffendes Beispiel: Hildegard beschreibt hier die Kraft des Geistes als Quelle der Transformation, der immer währenden Veränderung und Erneuerung der Seele. Musikalisch drückt Hildegard sich hier durch die Kunst der Variation aus, durch die ständige Wiederkehr verwandter, aber nicht identischer Motive. Sie variiert, indem sie beispielsweise erweitert, verkürzt oder transponiert. Die Melodik zeugt somit von einem unablässigen kreativen Prozess.¹⁰⁶

4.2.1.3 Eindruck und Ausdruck: Sinnlichkeit, Körperlichkeit, Emotionalität

Daniel Stern unterscheidet in seiner Entwicklungspsychologie diskrete Affekte wie Freude, Traurigkeit Angst und Überraschung von Vitalitätsaffekten oder Ausdrucksformen der Vitalität, die das „wie“, die dynamische Qualität des Ausdrucks anzeigen.¹⁰⁷ Zwischen rezeptivem Erleben und eigenem Ausdruck lässt sich hier allerdings nicht durchgängig unterscheiden, weil es beim Singen eine Wechselwirkung zwischen beidem gibt. Zu den Ein- und Ausdrucksformen der Vitalität gehören bei den Hildegard-Liedern einerseits „Intensität“. Das heben fünf der Sängerinnen hervor (9, 27f., 43, 53, 89) – allerdings beruht dieses Erleben von Intensität auf durchaus unterschiedlichen Wahrnehmungen. Auf der anderen Seite ist es „Abgeklärtheit, die dieser musikalische Ausdruck hat“. (99) Die Heftigkeit der Gefühlsregungen spiegelt

¹⁰⁴ Vgl. hierzu Kap. 2.2.

¹⁰⁵ Vgl. Kap. 4.1.3.

¹⁰⁶ Vgl. Richert Pfau / Morent 2005, 148f. und Ritscher 1967, 322.

¹⁰⁷ Vgl. Daniel Stern (2003): Die Lebenserfahrung des Säuglings, 8. Aufl., Stuttgart, 83ff. In einem späteren Titel nennt er die Vitalitätsaffekte „Ausdrucksformen der Vitalität“ und bezieht sie auch auf die Künste. Vgl. hierzu ders. (2011): Ausdrucksformen der Vitalität, Frankfurt am Main, bes. 101ff.

sich am stärksten in der „Ekstase“ (27) wieder, aber auch durch „eine ganz große Dichte und Tiefe“ (58).

Was die Sinnlichkeit betrifft, ist die Spannbreite ebenso groß. Sie reicht von „einfach hören, spüren, nachgeben, nachgehen“ und „da (im Kurs) müssen sie einfach auch nochmal andere Sinne öffnen“ (10) bis zur „Verfeinerung der Sinne“ (74). Denn „das sind WAHNSINNIG viele Sinnesbilder. Es kommen immer wieder Worte wie ‚süß‘ oder ‚bitter‘ oder ‚scharf‘ oder ‚kalt‘“. Und „die Reue ist bitter. Und dann weiß man auch aus dem Mittelalter, bittere Reue, das ist auch eine ganz bestimmte Pflanze. Dass man (...) geht raus in den Garten und pflückt es und riecht es und vielleicht schmeckt es. Und dann nochmal singt. (...) Also Reue, ja, es GIBT dieses Kraut: Bittergrün. Es gibt das. Zum Beispiel Ysop. (73) Hier wird auch der Zusammenhang von Sinnlichkeit und Ausdruck deutlich, denn der Riechsinn ist schließlich mit den Stimmlippen physiologisch verbunden: „Wie kann ich an meinem Klang, wie kann ich am Ausdruck arbeiten?“ (75) Und da kommen Elvira noch mehr Ideen: „Was passiert mit meiner Stimme, wenn ich bei ‚pretiosa‘ einen Edelstein in der Hand habe?“¹⁰⁸ (77) Neben dieser Differenzierung der Sinne gibt es aber noch andere Erfahrungen, den Sinnesrausch, „was Klangrauschmäßiges“ (28).

Regine schlägt einen Bogen von der Sinnlichkeit der Gesänge zur Sinnlichkeit und Körperlichkeit von Hildegard selbst: „Und wenn sie sich dann, wie ja behauptet wird, mit ihren Jungfrauen da mit goldenen Krönchen auf und offenen Haaren versammelt hatte, dafür einen Anschiss von ihrer Kollegin gekriegt hat, (...) da könnte man sich ja ganz was anderes vorstellen. Also offene Haare waren ja damals: ist gleich nackt“. (41) Körperlich wird die Erfahrung mit den Liedern Hildegards auch „wenn man beim Singen in so eine Art Ekstase da mit rein kommt.“ (27)

Die „Emotionalität“ steckt für zwei weitere Sängerinnen schon in den Texten (31, 85f.): „Aber wenn man die Texte liest, da sind doch UNglaubliche Emotionen drin: ‚Oh wie bitter ist diese Härte?‘“ Für andere liegt sie im Musikalischen: die Emotionalität, „die so ein Intervall dann über einem Grundton hat“ (37). Und die Lieder vermitteln Stimmungen auf der Basis der Modi. (12f.) „Es beruhigt. (...) Eben dadurch, dass es nur so wenige Modi sind“. (13) Doch „diese Musik ist emotionaler auf eine andere Weise als gregorianischer Choral. (...) Aber bei ihr ist es nach AUS-

¹⁰⁸ Gemeint ist hier das Lied Nr. 63, *O quam pretiosa est*.

SEN gehend“ (50). Ausgedrückt werden kann hier „Schmerz“ (53f.) oder Freude („Jubelgesang“, 27). Aber wie kommt die Emotionalität zustande? Da ist zunächst einmal das „empathische O“: „der Anfang mit der Quinte und dann der Aufschwung“, und dann „voll rein in die Melodie“, Höhepunkt, Lebendigkeit, Melismen, syllabische Dichte. (51) Und so gibt es verschiedene Wege, um die Emotionalität hier auszudrücken. „Nur muss ich dem, wenn ich das als Ausführender tun will, auch nachspüren.“ (51) Manchmal steht weniger der Ausdruck als der intensive Eindruck im Vordergrund: „Es hat so was ganz Tiefes berührt“ (9).

4.2.1.3.1 Kommentar zu: Sinnlichkeit, Körperlichkeit, Emotionalität

Die Bezüge, die Elvira zu Kräutern und Edelsteinen herstellt, waren sicher auch für Hildegard evident. In ihrer *Physica* ist unter *Ysop* auch von der „Traurigkeit des Menschen“¹⁰⁹ die Rede und somit ist der Bezug zur „Reue“ in einem übertragenen Verständnis gegeben. Ebenso verhält es sich mit den Edelsteinen, denen Hildegard in ihrer *Physica* ein ganzes Buch gewidmet hat.¹¹⁰

Regine verweist mit ihrer Anspielung auf sinnliche Exzesse im Kloster Hildegards auf einen Briefwechsel mit Tengswich von Andernach, die folgendes an Hildegard schreibt:

„Auch von einem sonst nicht üblichen Brauch bei Euch drang etwas an unser Ohr. Daß nämlich Eure Nonnen an Festtagen beim Psalmengesang mit herabwallendem Haar im Chore stehen und als Schmuck leuchtend weiße Seidenschleier tragen, deren Saum den Boden berührt. Auf dem Haupt haben sie goldgewirkte Kränze...“¹¹¹

Hildegard rechtfertigt die sinnliche Inszenierung der Liturgie mit dem Hinweis, dass die von Paulus geforderte Zurückhaltung nur für verheiratete Frauen gelte. Die glänzend weißen Gewänder der gottgeweihten Jungfrauen seien ein Symbol für die Vermählung mit Christus.¹¹² So verweisen auch die „Sinnesbilder“¹¹³ in Hildegards Visionen darauf, dass sie die materielle Welt als Brücke zur geistlichen Sphäre begreift. Hildegard möchte durch die „Verwendung von Symbolen aus der äußeren Welt innere Bedeutungsebenen erschließen“.¹¹⁴ Dafür verwendet sie Bilder aus der Natur und bringt sie in eine wortmalerische und doch unmittelbare Sprache. Besonders deutlich wird dies in den Liedern *O quam pretiosa est* (Nr. 63) und *Favus distillans* (Nr. 45),

¹⁰⁹ *Physica* 1993, 1. Buch, Kap. 1-65, 92f.

¹¹⁰ Vgl. *Physica* 1993, 4. Buch, 295ff.

¹¹¹ Briefwechsel 1990, 201.

¹¹² Briefwechsel 1990, 202.

¹¹³ Scivias 1954, III, 13, 366.

¹¹⁴ Thornton 1998, 322.

wo sie Bilder wie „Blüte“, „Morgenrot“, „Milch und Honig“, „Obst und Blumenblüten“ verwendet. „Maria gilt ihr als die Morgenröte, in der Christus wie eine Sonne aufgeht.“¹¹⁵ Die Metaphern beschreiben „ein ‚Sehen‘ (...), das das ‚Denken‘ überschreitet“¹¹⁶, und dienen Hildegard zur Kommunikation. Metaphern stammen ganz ursprünglich aus der Körpererfahrung und unterstützen mit ihrer illustrativen und kommunikativen Wirkung die interpersonale Vermittlung.¹¹⁷ Das metaphorische Erleben ist in der Rückübersetzung durch die Sängerinnen somit auch wieder ein sinnliches und körperliches, das Sinn erschließen kann.

Die Ausschmückungen werden auch musikalisch nachvollzogen durch umfangreiche Melismen und Tonumfänge. Als extremes Beispiel kann hier *O nobilissima viriditas* (Nr. 39) gelten, dessen 66 Töne langes Melisma auf dem Wort „divinorum“ insgesamt dreimal gesungen wird. Auch mehrmalige Wiederholungen können zur Intensivierung des Affekts beitragen. In *O ignis spiritus paracliti* (Nr. 19) kommt die Anrufung des Geistes mit dem „empathischen O“ insgesamt achtmal vor. Hildegard weiß um den Ausdrucksgehalt der Modi und setzt dieses Wissen gezielt ein. Sehr intensiv sind die großen Gesänge im E-Modus, die leidenschaftlich und überschwänglich wirken und die zahlenmäßig am größten sind.¹¹⁸ Welche diskreten Affekte bei den befragten Sängerinnen angesprochen werden, bleibt zum Teil diffus. Dies scheint einerseits ein allgemeines Phänomen des Musikerlebens zu sein:

„The expressiveness of music is a general rather than specific nature arousing an affective state rather than one specific emotional experience“.¹¹⁹

Auf der anderen Seite mag es an der „speziellen Verbindung von Expressivität (...) mit introvertierter Verarbeitung“¹²⁰ liegen, anders ausgedrückt: Hildegards Melodien „kennen meditatives Verweilen und festlichen Überschwang“¹²¹. In der Meditation sind diskrete Affekte, wenn überhaupt, nur Begleiterscheinung. Hildegard verbindet mit ihren Gesängen – wie wir schon in Kap. 2.3 gesehen haben – aber auch Funktionen wie Lob, Klage, Sehnsucht und Ermunterung. Hinter der Klage kann sich Trauer und Wut, hinter dem Lob die Freude verbergen. In den Interviews werden mit den

¹¹⁵ Riedel 2005, 182.

¹¹⁶ Weymann 2004, 47 unter Berufung auf Buchholz 1995, 18.

¹¹⁷ Vgl. Buchholz 1995, 16ff.

¹¹⁸ Vgl. Thornton 1998, 315f. und 323.

¹¹⁹ Hevner, K. (1935): Expression of music. A discussion of experimental studies and theories, in: *Psychol. Rev.* 42, 186-204, hier 182, zit. nach Reister 1995, 180.

¹²⁰ Stühlmeier 2003, 292.

¹²¹ Riedel 2005, 180.

Liedern der Hildegard sowohl Freude als auch Schmerz in Verbindung gebracht. Hinzu kommen noch die Sehnsucht und das Staunen, das sich bei fast allen Sängern findet. Als überraschendes Ergebnis der Auswertungen zeigt sich aber, wie stark die Sängerinnen Ausdrucksqualitäten, Sinnlichkeit und Emotionalität der Hildegard-Lieder empfinden – obwohl sie auch den meditativen Charakter sehr deutlich wahrnehmen.

4.2.1.4 Verbundenheit, Spiritualität, Mystik

In dieser Kategorie sind Verbindungen und Beziehungen zu anderen Menschen, zu Hildegard, zur eigenen Tiefen-Person¹²² und zu Gott zusammengefasst. Es kommen auch Kombinationen aus den verschiedenen Verbindungen vor. *Spiritualität* (lat. spiritus: Geist, Hauch) ist ja heute ein Begriff, der vielseitig verwendet wird. Ein sehr allgemeines Verständnis von Spiritualität verweist nur auf eine nach Sinn suchende Lebenseinstellung. Häufig liegt die Betonung auf einer geistigen Verbundenheit mit anderen Menschen, mit der Natur, mit dem Kosmos, mit dem Göttlichen – hier kann sowohl ein transzendentes als auch ein immanentes göttliches Sein zugrunde liegen. An dieser Stelle geht es nicht um eine konfessionell verengte Sicht auf Spiritualität, aber doch mehr als um Sinn- und Wertfragen.

Die Verbundenheit zu anderen Menschen entsteht einerseits in den Kursen „mit Begegnungen von innen und außen“ (9), andererseits im Ensemble: es hatte „wenn wir da so zusammen waren, was Klösterliches“ (7). In den Kursen schweißt es die Frauen zusammen: „alle singen das gleiche, (...) die ganze Zeit einstimmig. (...) Eine unheimlich schöne Gemeinschaft.“ „Und das hat Hildegard auch so ein bisschen mit bewirkt, also dieses ‚eine Stimme finden‘, aufeinander hören, in diesem Gesamtklang aufgehen“. (16) Auch in anderen Kursen gibt es eine „schöne Dynamik untereinander (...), diese Harmonie“. (59) Die Harmonie der Musik Hildegards, die ja mit der göttlichen Harmonie zusammenhängt, scheint sich also auf die Gruppe zu übertragen. Da ist es auch für die Kursleiterin schön, „zu spüren, dass uns da was verbindet. Über Hildegard.“ (55) Eine spezielle Erfahrung vermittelt sich beim gemeinsamen Singen von modaler Musik: „Ich liebe es, einen Bordun zu singen (...), gerade dieses einig in mehreren, mit mehreren sein“, durch den „Klangkontakt“ (76).

¹²² Der Begriff stammt von Viktor E. Frankl und meint das Geistig-Existenzielle im Menschen, das unreflektierbar und weitgehend unbewusst ist. Vgl. Frankl 1974, 22.

Die Verbundenheit mit Hildegard zeigt sich bei drei weiteren Sängerinnen, wenn auch auf unterschiedliche Weise: Für eine ist es einfach „die Hildi“ und sie fühlt „auch eine Verbindung mit ihr“ (33). Für die nächste ist es eine „wunderbare Verbindung über Jahrhunderte hinweg“, (...) zu wissen, „hier hat es in dieser frühen Zeit schon Menschen gegeben, die wussten, dass man über Singen, über Klang, über Akustik andere Bewusstseinszustände bekommen kann“ (87). In ihrem Ensemble hat eine Sängerin auch „zu Hildegard Kontakt aufgenommen“ im Jenseits (92). Wieder eine andere nennt es „einschwingen in das, was Hildegard uns sagen will“ (49). „Für mich ist sie dann präsent“ (50).

Es wird berichtet, dass die Zuhörer „wie in so eine Trance oder in so eine Meditation geraten durch die Musik.“ (10) Alle befragten Sängerinnen haben meditative Erfahrungen mit der Musik der Hildegard gemacht: „wie wenn man sich einfach konzentriert auf eine einzige Sache, auf einen einzigen Tonraum sozusagen, eine einzige Tonwelt.“ „Es gibt ja so eine Meditation, wo man irgendwie nur in eine Kerze guckt. Und das ist vielleicht so was, man singt dann irgendwie ein ganzes Wochenende nur einen Modus oder zwei.“ (13) Ursula beschreibt es so: „diese Musik lässt einfach die Zeit still stehen. Es dauert ja ewig lang“, „keine Struktur“ (21), „kein Zeitgefühl“, „Formlosigkeit“, „Time stands still“ (22): das ewige Jetzt aus der Meditation. Für Rainer ist es „halt unheimlich meditativ“ und Meditation ist vor allem „zur Ruhe kommen“, „dann ist man so in diesem meditativen Atem drin, den die Musik braucht.“ Es ist „so eine gewisse Weltflucht. Aber man nimmt ja auch einiges dann davon mit in den Alltag, von dieser Abgeklärtheit“ (99f.). Es gibt dabei immer auch eine Wechselwirkung: weil das Singen in den Kursen „auch dieses Meditative hat, was das eben auch braucht letztendlich“ (102) und weil „sich auch, wenn andere zuhören, diese meditative Grundstimmung eben überträgt“ (104). Für Regine ist Meditieren „intensives Erleben. (...) Konzentration eigentlich. (...) Fokussiert.“ Sie hebt auch hervor, dass man Hildegards Texte „meditieren kann“. (43) Meditation heißt für Elvira „so Jetzt-Momente“, zu denen man „bei Hildegard, würde ich sagen, verhältnismäßig einen leichteren Zugang hat als bei manchen anderen“ (67f.). „Ich bin im Hier und Jetzt und mit Hildegard und mit meinem Klang.“ (71) Auch für Lena sind es „Texte aus der Meditation“ (45) und Meditation ist „im Grunde Gebet“, „einfach Einschwingen in die Beziehung zu Gott. (...) Und spüren, dass diese Beziehung da ist.“ (48). Für Doris bedeutet das Singen der Hildegard-Musik „immer Meditation“, „meditative Arbeit an der Musik“. (88)

Für manche Sängerin ist die „die Verbindung mit diesen spirituellen Texten“(14) etwas Besonderes. Wenn es um Spiritualität geht, wird vor allem auf den *Ordo Virtutum* verwiesen. Er war „der SPIRITUELLE Höhepunkt“ auf einem Kirchenmusikfestival (9). Der *Ordo* wird als eine „Auseinandersetzung mit der Welt, mit dem Glauben. Mit der Philosophie“ (85) gesehen. „Was ist heute Glauben? Bild des Lebens?“ (84) „Diese Seele auf dem Weg zu Gott, das ist ein großes Thema praktisch für alle Religionen“ (72), „ein Kommunikationsbogen, der nicht bei mir stehen bleibt. Also der ganz, ganz eindeutig (...) was Größeres anspricht als mein bescheidenes Menschsein“ (75).

Zu mystischen Erfahrungen kommt es beispielsweise, wenn eine Sängerin alleine in einer Kirche singt: „Es ist einfach eine große Einheit“ (67). Beim Singen kann sie „ganz Eins-Sein (...), im „Fluss von der Musik“ (67f.). Für eine andere hat es „diese mystische Gotteserfahrung, dieses direkte Mit-Gott-Sein“ (28). Das Einheitserlebnis ist häufig auch mit einer Selbsterfahrung verbunden: Die Hildegard-Musik ist gerade passend dafür, die Akustik eines Raumes und dabei sich selbst über die eigene Stimme zu erfahren: „Weil es so stark diese Rückmeldung, diese Rückkoppelung mit der Schwingung gibt.“ (67) Hier fühlt man sich erinnert an Prozesse der Spiegelung und Selbstvergewisserung. „Und dann geht’s auch natürlich sehr in Richtung Selbsterfahrung irgendwo, wenn man dann in den so genannten „Flow“ kommt.“ (42) In jedem Fall geht es um Einheit und Beziehung, in einem Fall auch besonders um die Verbundenheit „mit der Schöpfung“, „dass der Mensch im Kosmos ist, aber auch der Kosmos in uns“ (56). „Und dieses ZUSAMMENKLINGEN hat eigentlich etwas damit zu tun, dass GOTT in uns mitklingt. (...) Gott ist da, er ist IN uns“ (52). „Oder ERFAHRE ich dadurch, wer Gott ist?“ (47).

4.2.1.4.1 Kommentar zu: Verbundenheit, Spiritualität, Mystik

Es sind nicht allein die Lieder, die faszinieren, sondern die Verbindung mit der besonderen Persönlichkeit der Hildegard in all ihren Facetten, die „über Jahrhunderte hinweg“ präsent bleibt.

Für den mystischen Gehalt der Texte sollen hier wenige Beispiele genügen. In *O ignis Spiritus Paracliti* (Nr. 19) heißt es zum Beispiel „Du mächtiger Weg, der alles durchzieht (...), du fügest und schließt ja alle in eins.“ *In Spiritus sanctus vivificans vita* (Nr. 15) wird die Verwurzelung der göttlichen Kraft in jeder Kreatur be-

sungen: „radix est in omnia creatura“. Die mystische Vision erfährt auch eine Vergewärtigung in der Musik und so „fühlt der Hörende sich hineingenommen in paradiesische Gärten von unendlicher Fruchtbarkeit und Vollendung.“¹²³ Hier fühlt sich der aufmerksame Leser wiederum erinnert an die „gewisse Idylle“ (100) und „Weltflucht“ (99) aus einem der Interviews. Haben wir es hier mit „narzißtischer Lust“ an der „Verschmelzung von Realselbst, Idealselbst und Idealobjekt“¹²⁴ zu tun? Für den Bereich des Hörens hat Reister stärkere Tendenzen zur Fusion – analog zur frühen Symbiose mit der Mutter – festgestellt als bei anderen Sinnesmodalitäten: „Fusion und (partielle) Aufgabe des eigenen Ich in der Symbiose können im Musikgenuß Phantasien einer paradiesischen Welt wiederentstehen lassen“¹²⁵. Doch die Aussage mit der „Weltflucht“ ging ja weiter: „Aber man nimmt ja auch einiges dann davon mit in den Alltag, von dieser Abgeklärtheit“. Hierin liegt der Unterschied: Der Weg der Meditation geht über die Aufgabe des Ichs hinaus. Die Einheitserfahrung wird in den Alltag integriert und findet ihren Ausdruck in einer Stärkung der Identität und im Handeln. Um mit Viktor E. Frankl zu sprechen: es geht um Bewusstsein und Verantwortlichkeitsein.¹²⁶

4.2.1.5 Heilung

Wenn man das Stichwort „Wohlbefinden“ aus der WHO-Definition von „Gesundheit“¹²⁷ heranzieht, können hier auch die Dinge aufgeführt werden, die den Sängerrinnen guttun. „Aber ich weiß schon, dass es mir auch persönlich gut tut und mich zur Ruhe kommen lässt“ (99). So geht es auch anderen Sängerinnen: speziell der Bordun wird als „Ruhepunkt“ in der heutigen „bunten Vielfalt der Musik“ gesehen (35) und „es tut einfach gut. (...) Für den ganzen Kerl“ (37f.). Für eine weitere Sängerin tut es gut, „zu den Quellen“ (5) zurückzugehen. „Es beruhigt“, „eben dadurch, dass es nur so wenige Modi sind“. (13) Und dann hebt sie noch die „relative Ähnlichkeit“ der Motive hervor, „dieses Floskelhafte der Musik. Ja, da schafft man mal so eine andere Ruhe“. (14)

Mehrere Sängerinnen heben den positiven Einfluss der Hildegard-Lieder auf die Stimme hervor: Die eine singt das „so ganz selbstsüchtig, weil das meine Stimme

¹²³ Thornton 1998, 322.

¹²⁴ Reister 1995, 186 nach Kernberg.

¹²⁵ Ders., 186f.

¹²⁶ Vgl. hierzu Frankl 1974, 13ff.

¹²⁷ Vgl. Kap. 2.3.1.

immer verjüngt“. „Also gerade Hildegard von Bingen ist richtig gesund für die Stimme, sie entschlackt. Sie ist so ein bisschen wie eine Fastenkur. (...) REINIGEND.“ (24) Eine andere ist überzeugt, dass die Hildegard-Lieder die Stimme öffnen, die Stimme „wächst“ (62). Noch viel grundsätzlicher sieht es eine dritte: „die Hildegard-Lieder haben mir geholfen, eigentlich meine ureigene Stimme zu entdecken. Eine völlig ungekünstelte.“ (33) Es wird auch die Erfahrung mitgeteilt, dass das Singen der Hildegard-Lieder den Atemfluss verbessert. (100) Schon die Wirkung des Klangs auf den Körper wird als heilend empfunden: Man kann „Ausgleich, Kraft, Eigenkraft entwickeln“. Der ganze Körper ist erfasst und das ist „diese heilige oder heilENDe Wirkung“. (66)

Hildegard zu singen, macht aber auch eine „stabilere“ Stimmung, man fühlt sich „geerdeter“. (71) Es ist die pythagoräische, die reine Stimmung, die „Stabilität verleiht“ (6), „das, was viele als heilend empfinden, dieses Gerüst (von Bordun und reiner Quinte), in dem sich die Melodien sozusagen dann ergießen. (...) Oder, dass das wie so eine Klangtherapie vielleicht auch ist, also wirklich dieses, wenn man reine Musik hört, das auch was klärt. Also in der Befindlichkeit, im Geistigen, im Körper aber vielleicht auch.“ (5f.)

Weniger auf ein pharmakologisches, als auf ein erlebnisbetontes, sinnorientiertes und spirituelles Verständnis von Musiktherapie zielt folgende Mitteilung ab: „Weil Musik und auch speziell Gesang, kann heilende Wirkung haben dadurch, dass man etwas nach außen gibt.“ (53) Denn „durch Musik selber MACHEN, kann sich in seelischen Bereichen, wo es durch Schmerz oder andere Dinge eben Verwundungen gegeben hat, etwas tun.“ (54) „Es kann jemand sein, der einen großen Schmerz erlebt hat, und durch diese Antiphon zum Beispiel spürt: ‚Da ist jemand, der mich in seiner Liebe auffängt‘ und so Geborgenheit und Halt erfährt. „Und, dass dadurch dieser Schmerz dann, ja, in Richtung Heilung geführt wird.“ (54) Des Weiteren kann die Verbundenheit „mit der Schöpfung“ Menschen helfen, „die Probleme mit ihrem So-Sein haben. (...) ‚Schau mal, wo du rein gestellt bist, in welchen Zusammenhang‘. Und dass man gewollt ist. Viele empfinden sich heute als nicht gewollt.“ (56f.) Das Lied *O quam mirabilis est* steht damit für eine „Aussöhnung mit dem Leben“ (57): Es geht darum, das Schicksal anzunehmen und ihm Sinn zu geben. „Und normalerweise findet man doch immer so einen winzigen Punkt dran, warum es doch gut war.“ (57)

Eine der Sängerinnen hat „Bewusstseinsweiterungen“ durch den *Ordo Virtutum* erfahren (87) und ist „absolut von Klang als Heilung überzeugt“ (95). Sie ist sich allerdings „ganz sicher, dass Musik generell heilende Wirkung hat“ (96). „Also jetzt wenn man’s rational sagen würde, mit diesen ganzen Schwingungen, Obertönen, allem Drum und Dran, hat das natürlich einen enorm heilerischen Effekt, finde ich, diese Schwingung zu spüren.“ (96) Die heilenden Qualitäten sind für sie das „Geheimnis von ihr (Hildegard), weshalb sie für mich als eine ganz große Komponistin gilt. Weil sie eben schon eine Heilerin ist. Aber wie man das, an was man das festmachen kann, das, ich glaub, das ist eben das Geheimnis überhaupt von Musiktherapie. Im weitesten Sinn. Ob es das ist, dass bestimmte Schwingungen gleiche Schwingungen erzeugen?“ (96f.)

Schließlich findet sich noch die folgende Position, die aber nicht durch eigenes Erleben abgesichert ist: Musik und Einkehr können „bewirken, dass die menschlichen Sorgen, Nöte und vielleicht auch Krankheiten in einem anderen Licht erscheinen. Einfach gegenüber dieser, naja, in gewisser Weise überirdischen Kraft, die diese Musik für mich zweifellos transportiert (...) Und dass das auch so einen ersten Schritt zu Heilung oder zu Abgeklärtheit bei Menschen auslöst.“ (104f.) Hier wird Heilung von der persönlichen Einstellung zum eigenen Problem abhängig gemacht und es kommen die Faktoren der Ressourcen und der Resilienz mit ins Spiel.

4.2.1.5.1 Kommentar zu: Heilung

Die Verbundenheit „mit der Schöpfung“ hat schon für Hildegard mit Halt und Geborgenheit zu tun: „Jedes Geschöpf ist mit einem anderen verbunden, und jedes Wesen wird durch ein anderes gehalten.“¹²⁸ Daraus ergibt sich auch „die Seligkeit, gewollt zu sein“,¹²⁹ die Hildegard als *laeta scientia*, als *froh machendes Wissen* bezeichnet.

Insgesamt sind fünf der sieben befragten Sängerinnen von einer gesunden oder heilenden Wirkung der Hildegard-Musik überzeugt. Nimmt man die Beispiele hinzu, die implizit doch ein Verständnis von Gesundheit transportieren, können alle Befragten etwas zu dieser Kategorie beitragen. Einige Beiträge beruhen auf der pharmakologischen Wirkung der Musik, andere gehen darüber hinaus. Auf weitere Kommenta-

¹²⁸ Hildegard von Bingen: *Welt und Mensch*, „De Operatione Dei“, übers. v. Heinrich Schipperges, Salzburg 1965, 53, zit. nach Gerl-Falkovitz 1998, 42.

¹²⁹ Vgl. Gerl-Falkovitz 1998, 42.

re soll hier verzichtet werden, weil einerseits das Thema „Musik und Heilung bei Hildegard“ schon in Kap. 2.3 erörtert wurde und weil andererseits der Bezug zur modernen Musiktherapie in Kap. 5.1 noch diskutiert wird.

4.2.1.6 Eine Frauensache?

Fast alle Befragten sind beeindruckt (30) von Hildegard als Persönlichkeit, von ihrem „Mut“ (102), ihrer Stärke (30, 94) oder auch von ihren Texten (8, 32, 45, 72, 85f.). Sie war „keine schlichte Frau“, sondern „ein Genie“ (86). „Weil sie hat ja auf ALLEN Gebieten Wichtiges gemacht.“ Und deswegen haben das „die Männer auch nicht ausgehalten“, meint eine der Sängerinnen. Sie hält Hildegard sogar für „ganz weitreichend (...) feministisch. (...) Mit allem, was sie da an Texten geschrieben hat.“ (86). „Sie ist doch überall angeeckt“ (87). Sie unterstreicht noch ihre Durchhaltkraft „und insofern könnte man jetzt fast behaupten, sie war die erste Feministin.“ (94) „Die war modern. Die war einfach stark.“ (95) Sie und die anderen Frauen ihres Ensembles sind froh, „dass wir eine Gruppe haben mit gleichgesinnten Frauen, wo man einfach wirklich Kunst machen kann.“ (90) Hier handelt es sich um eine Selbstverständlichkeit, dass das Ensemble aus Frauen besteht. Es wird nicht weiter thematisiert.

Was die Persönlichkeit Hildegards betrifft, gibt es auch zwei distanzierte Positionen: Eine hat „keine große Affinität zu Hildegard“ (20), „ist mir letztendlich sehr fremd“ (21). Diese Sängerin wiederum findet jene „Art von Religionsausübung (...) sehr antifeministisch“ (25). Eine andere Sängerin sieht bei aller Liebe zu Hildegards Musik sie als Person „durchaus kritisch, (...) sehr machtbewusst. (...) Sie hat ja auch heftig gegen die Katharer gewettert. Also ganz so heilig finde ich sie nicht immer.“ (16f.)

Dieselbe Sängerin vertritt aber auch die folgende Position: „Das sollen auch mal die Frauen machen. Die Männer können die Patriarchen singen im *Ordo*, aber den Rest, ich will das nicht von Männern hören. Also das ist für mich auch jetzt wirklich Musik für ihre Nonnen und nicht für irgendwelche Männer. (...) DAS spüren die Frauen auch. Also dass das jetzt wirklich Musik von einer Frau ist und für SIE sozusagen“. Schließlich ist es „für uns Frauen doch auch was Besonderes“, dass „von einer Frau (...) so ein Oeuvre bekannt ist“. (17) Und „die Musik von Hildegard rührt die Menschen, vielleicht auch Frauen speziell, (...) ganz tief, tief an.“ (9) Somit ist es nur

konsequent, dass sie Hildegard-Musik-Kurse nur für Frauen anbietet. Am Ende eines solchen Kurses haben die Frauen dann auch mit den Antiphonen und mit Psalmen „eine richtig kleine liturgische Feier (...) ganz alleine“ gestaltet. (16) Hier scheint sich die relative Unabhängigkeit von der Amtskirche von Hildegard auf die Frauen im Kurs übertragen zu haben.

In eine ähnliche Richtung geht folgende Erzählung über eine Aufführung des *Ordo Virtutum*: „Also wir hatten eigentlich gar keine Männer dabei“: „die Pfarrerin hat den Teufel gespielt“ – und hat es origineller gemacht als ein Mann es gemacht hätte. „Wir hatten nur drei Männer ganz am Anfang, diese Patriarchen. (...) Und das dachte ich, das lasse ich von Männern singen, weil unser heutiger Gedanke von Choralgesang ist absolut männlich besetzt. Also ich lasse die Männer das Alte sein und die Hildegard eben das Neue.“ (63f.) Hier ist die Mitwirkung von Männern gewissermaßen künstlerisch gerechtfertigt. Die Männer stehen für Tradition und die Frauen für Entwicklung.

„Natürlich können auch Männer die Gesänge singen“, so die Gegenposition. Sie wird von einem Mann vertreten, der sich als „völlig unkonventionell, beziehungsweise in gewisser Weise pragmatisch“ bezeichnet. Denn „man kann solche Gesänge prima auch gemischt singen (...). Und man kann sie im Wechsel singen.“ (103) Dabei hatte er die Idee, „ich hole mal die Hildegard so ein bisschen aus der Feminismus-Ecke raus und mache als Mann einen Hildegard-Workshop.“ (101) Der Konflikt rankt sich also insgesamt um historische Aufführungspraxis, künstlerische und geistige Freiheit, Identifikation, Autonomie und den Geschlechterkampf im Allgemeinen.

4.2.1.6.1 Kommentar zu: Eine Frauensache?

In dieser Kategorie vertreten nicht alle befragten Sängerinnen geschlechterspezifische Positionen. Wenn doch, nehmen sie aber deutliche Standpunkte ein. Für drei Sängerinnen ist die Frage, wer die Hildegard-Lieder singen soll, gar kein Thema. Wie auch immer, es gibt wesentlich mehr Frauen als Männer, die selbst Hildegard-Lieder singen. Entweder sind Frauen von dieser Musik in besonderer Weise fasziniert oder sie fühlen sich von Hildegard selbst bzw. einer so frühen Komponistin stärker angesprochen.

Die große Zahl der Marien-Lieder, die Hildegard komponiert hat, zeigt die außerordentliche Bedeutung, die sie dem Weiblichen zumisst.¹³⁰ In dem Lied Nr. 7, *Quia ergo femina*, wird diese Haltung besonders deutlich:

Den Tod, den eine Frau gebracht,
hat eine lichte Jungfrau überwunden.
So ruht der höchste Segen
– vor jeder Kreatur –
auf der Gestalt der Frau.
Denn Gott ist Mensch geworden
in einer Jungfrau, einzig geliebt und gesegnet.¹³¹

Maria und alle Jungfrauen stehen unmittelbar zu Gott. Ihre Identität ist somit nicht vom Mann abgeleitet, sondern direkt vom Schöpfer.¹³² Hier ist eine theologische Begründung angelegt für Hildegards Selbstbewusstsein und ihre Unabhängigkeit, auf die sich auch moderne Sängerinnen zumindest implizit berufen.

4.2.1.7 Versionen – Authentizität

Bei fast allen befragten Sängerinnen findet sich eine feste Überzeugung, wie die Hildegard-Lieder zu singen bzw. nicht zu singen sind, obwohl das Ergebnis jeweils ein ganz unterschiedliches ist. Das liegt einerseits daran, dass die Neumenschrift gewisse Spielräume lässt. Auf der anderen Seite ist in der Hildegard-Musik im speziellen schon die Kunst der Variation angelegt: „Man kommt also in so einen Prozess des ständigen NEUKreierens.“ (22) Dadurch bringt jede Sängerin „auch von der Persönlichkeit einfach unheimlich viel rein“ (39).

Die meisten singen „die Notenwerte freier, als (...) die Nonnen zum Beispiel“ (26). Bei Ursula ist es folgendermaßen: „Also ich sing das so ein bisschen arabisch. (...) Ich denke, so müsste das auch sein. (...) Ich denk, dass die arabische Kultur in der Zeit einen ENORM starken Einfluss auf Europa hatte und dass da vielleicht sogar Vierteltöne reinpassen würden in diese Art Musik.“ (26) „Im Vinschgau machen wir immer was sehr Spezielles (...), eine Improvisation über das Stück, also ich singe immer eine Sequenz und dann spielt sie mit der Shrutibox und improvisiert dann einen Teil (...) und dann machen wir das immer im Wechsel.“ Ansonsten singt sie Hildegard ohne Instrumentalbegleitung. (24) Ihre Versionen entstehen auch durch die Akustik verschiedener Kirchenräume, die sie zum Singen aufsucht. (21, 23, 27)

¹³⁰ Vgl. Riedel 2005, 182.

¹³¹ Lieder 1992, 219.

¹³² Vgl. Riedel 2005, 191.

Die Vorliebe für romanische Kirchen zeigt aber auch auf, dass sie eine gewisse Neigung zur Authentizität hat: „Da passt es (natürlich) am besten rein.“ (23, 24)

Für Beate sind die Melodien schon „sehr ausgeformt“, denn „die Neumen zeigen die Energie der Töne. Und das ist fantasievoll.“ (11) Sie kennt daher auch eine „Lust am Original“ (18). Sie überlegt sich, ob sie selber eine Ausgabe der Lieder herstellen soll, wo die Neumenschrift und eine Transkription nebeneinander stehen. (18) Neben dieser „Lust am Original“ kann sie sich aber auch spezielle Versionen vorstellen, nämlich „Hildegard und der indische Dhrupad-Gesang, dass das sehr, sehr, sehr gut aufeinander geht, wenn es da nicht sogar sowieso Verbindungen gibt zwischen dieser klassischen indischen Musik und den Skalen und den mittelalterlichen Skalen.“ (14) Ihre bewährten Versionen spielen sich zwischen professioneller Performance und klösterlicher Atmosphäre ab. (7, 16) In den Kursen kommen noch Improvisationen über Motive aus den Liedern hinzu. (11) Auch was die instrumentale Begleitung mit dem Portativ angeht, variiert sie: „Also ich finde es am schönsten mit dem Bordun. Mitgespielt oder mit dem Bordun (...). Unterschiedlich. Also manchmal spiele ich Bordun plus die Melodie. (...) Oder auch oft (...) Bordun und einen zweiten Ton. Also, dass dann oft so zwei Klänge waren, um das einfach noch mal zu stützen.“ (12)

Für Elvira ist eines von ihren „Steckenpferden“ diese – ihrer Ansicht nach falsche – „Vorstellung von historischer Aufführungspraxis: Und alle waren so ganz klein und die Frauen haben eigentlich den Mund gar nicht aufgemacht“. Dies sieht sie „im Vergleich zu was, ich denke, MÖGLICH ist“. Denn „vom Technischen her gesehen, brauchst du die ganze Stimme. Du KANNST das nicht alles nur in der Kopfstimme machen.“ (65f.) Auch zur historischen Aufführungspraxis des Mittelalters scheint es durchaus unterschiedliche Versionen zu geben. Sie selbst hat schon bei zwei verschiedenen Fassungen des *Ordo Virtutum* mitgewirkt, bzw. eine davon hat sie geleitet und beide Versionen hat sie als sehr unterschiedlich empfunden. (68) Diese Fassungen fanden entweder ganz ohne Begleitung, „ganz pur“, mit Gesangsbordun oder mit Begleitung und Improvisationen von Drehleier und Blockflöte statt. (75f.) Weitere, sehr sinnliche Versionen ergeben sich bei Elvira aus ihren gesanglichen Experimenten mit Kräutern, Edelsteinen oder einfach mit der Vorstellung. (73f., 77)

Rainers Versionen bestehen vor allem darin, dass die Gesänge von einem Mann oder mehreren Männern, gemischt oder auch im Wechsel gesungen werden. Auf diese Weise kann er sich die Lieder „in allen möglichen Formen“ vorstellen. Auch der

Wechsel von Tutti und Solo, der bei bestimmten Gattungen der Lieder vorgesehen ist, wird hier ausdrücklich benannt. (103) Was die instrumentale Begleitung betrifft, hat er „Verschiedenes ausprobiert“, aber „die praktikable Lösung bisher nicht gefunden“. In der Vorstellung schwebt ihm „ein sehr dezentes Instrument“, am ehesten das Portativ vor. Der Drang nach neuen Versionen ist da: „Wenn man mal Zeit hätte, könnte man da noch viel mehr ausprobieren.“ (103f.)

Für Doris besteht Authentizität darin, moderne Versionen zu finden, die dem *Ordo Virtutum* gerecht werden. Es geht um eine Verbindung, was es damals bedeutete und was es heute bedeutet. (83) Und Hildegard war ja modern. „Sie ist doch überall angeeckt“ (87). So gibt es über einen Zeitraum von Jahren, wenn nicht Jahrzehnten, drei Stufen der Ausarbeitung des *Ordo*. In der ersten verknüpft sie den Zyklus mit zeitgenössischer Musik. Die zweite Ausarbeitung ist „puristisch“, die dritte verbindet zeitgenössische Klangtechniken mit dem originalen Notentext. (78, 80) Dabei wurde auch „sehr viel improvisatorisch ausprobiert“ (80). Und „zu jedem Stück von diesem *Ordo Virtutum* passten dann immer nur bestimmte Ausarbeitungen.“ (81) Die Versionen sind hier also nicht beliebig, sondern im Gegenteil auf jedes Stück zugeschnitten. Musikinstrumente haben bei den Ausarbeitungen im Verhältnis zu anderen Variationen eine geringe Bedeutung. (90f.) Sie verwendet mal eine Trommel „bei diesem Victoria“ und bei einem anderen Stück Kirchenglöckchen. Für die Ausarbeitungen werden immer wieder das Original, aber auch andere, modernistische Transkriptionen herangezogen. Doris hat sogar eine „deutungsneutrale Übersetzung“ aus dem Lateinischen gemacht. (82f.) Das Ergebnis ist eine „sehr persönliche Fassung von allen Sängern“ (85). „Wenn wir in hoch akustischen Kirchen arbeiten, (...) legen wir ein Stück in einer dritten Version dann fest. WENN man zum Beispiel eine sehr gute Akustik hat, kann man noch viel, viel mehr mit Obertönen arbeiten. Man kann’s ja auch nicht mehr nachvollziehen, in welcher Akustik Hildegard gesungen hat. (...) Also es ist so, dass wir oft Stücke noch im Raum verändert haben. Manchmal auch, sagen wir mal, modernistisch“ (88). Doris hat einfach „in unendlich vielen Variationsformen ausprobiert“ (84). Das Ausprobieren und Hinterfragen ist quasi Programm: „Das KANN immer im Prozess sein“ (93). Hier verfestigt sich der Eindruck, dass die Ausarbeitungen auch der Selbstentwicklung dienen.

Für Lena bilden die Texte mit ihren vielfältigen Bedeutungen die Versionen des „Zusammenklangs“. Die Musik ist im engen Zusammenhang mit den Texten komponiert

und so bedarf es keiner weiteren Variation. Der Bedeutungsgehalt des Textes entscheidet darüber, welche Lieder für welchen Zusammenhang – Liturgie, Vortrag, Kurse, geistliche Begleitung – und für welche menschlichen Probleme sie geeignet sind. (z.B. 57) Über die genaue Beachtung der Texte bezieht sie sich indirekt auch auf Authentizität: „Und einschwingen in das, was Hildegard uns sagen will. Und DAS ist mir wichtig.“ (49)

Für Regine ist die Polarität zwischen dem Anspruch auf Authentizität und möglichen Versionen am stärksten. Sie nimmt zur Begleitung „nur die Instrumente, die Hildegard selber gekannt haben KÖNNTE. Und ich erlaube mir die Drehleier dazu zu nehmen, obwohl sie das eigentlich bestimmt nie gemacht hat.“ Denn „für den heutigen Hörer“ ist der Bordun einfach eine Hörhilfe, die modale Musik zu empfinden. Damals gab es ja nichts anderes als modale Musik. „Und dann hat jeder das eben auf diesem gedachten Grundton gehört.“ Hildegard und ihre Nonnen „haben a cappella gesungen“. (35) „Die Versuchung liegt nahe“, die Hildegard-Lieder mit indischen Instrumenten zu begleiten. Regine hält aber Hildegard und indische Musik „völlig getrennt“, obwohl sie eine indische Tanpura spielt. (34f., 37) Ihre persönliche Version bezieht die Erdigkeit und Körperlichkeit stärker mit ein. Sie variiert zwischen a cappella-Gesang und den Begleitinstrumenten Fidel und Drehleier. Indische Verzierungen einzubauen, wäre für sie „ein Stil-Mischmasch“, also keine klare Version mehr. (34f., 37) Da ist es eher ihr Ding, zu den Neumen zurückzugehen und die Choralnotation damit zu vergleichen. (32) Bei allem Anspruch auf Authentizität ist sie sich darüber im Klaren, „dass sich da jeder irgendwie seine Hildegard zurecht denkt“: „das ist irgendwo auch eine fiktive Hildegard“ (34).

4.2.1.7.1 Kommentar zu: Versionen – Authentizität

Insgesamt gesehen sind in den Aussagen der Interviewpartnerinnen geplante oder nur vorgestellte und bereits realisierte Versionen zu unterscheiden. Versionen im Kontext mit Begleitinstrumenten und Improvisationen kommen bei fast allen Sängerinnen bzw. mehrfach vor. Zur Frage der Musikinstrumente, die Hildegard zumindest kannte, finden wir in *Scivias*¹³³ näheren Aufschluss: Hildegard kennt die Posaune, die Harfe, die Zither, die Pauke, die Flöte und die Zimbeln aus Psalm 150 und damit sind diese Instrumente positiv besetzt. Welche Instrumente im Kloster zum Einsatz kamen, lässt sich nicht mehr feststellen. Aus einem Brief des Benediktinermönches

¹³³ Vgl. Scivias 1954, III, 13, 368.

Wibert von Gembloux um 1175 wissen wir aber, dass sie ihre Lieder „durch die Begleitung mit gebräuchlichen Instrumenten“ bereicherte und sie öffentlich in der Kirche singen ließ.¹³⁴

Melodische Variationen sind, wie schon gezeigt, bei Hildegard bereits im Neumentext der Lieder selbst angelegt. Fast die Hälfte aller Hildegard-Gesänge folgt einem gemeinsamen Melodiemodell und unterscheidet sich nur in den Variationen.

„Ähnlich wie beispielsweise in der Improvisation in der indischen Musik, wo ein und derselbe Raga auf immer neue Weise in der Aufführung aktualisiert wird, liegt das Interesse auch hier im Variantenreichtum der jeweiligen Aktualisierung.“¹³⁵

Die Verwandtschaft zur indischen Musik, die ja auch auf dem Modalen basiert, haben schließlich auch zwei der befragten Sängerinnen hervorgehoben. Aber auch die Schriften scheint Hildegard in ihren Texten freier und mehrdeutig auszulegen, als es zu ihrer Zeit üblich war: „Die Multivalenz der Dinge im Hinblick auf Bedeutungen, die sich aus der Vielzahl ihrer Eigenschaften, das heißt möglicher Deutungsansätze, ergibt, ist von Hildegard reicher genutzt als von anderen Autoren.“¹³⁶ Man denke allein an die verschiedenen Bedeutungen von *Grünkraft*.¹³⁷

Veränderungsprozesse gab es schon in der Entstehungsphase der Lieder. Zwischen der Vision und Audition Hildegards, dem Niederschreiben, dem wiederholten Singen durch Hildegard und ihre Nonnen und der schriftlichen Fixierung vergingen gewisse Zeiträume.¹³⁸ Man kann sich vorstellen, dass allein durch die schriftliche Fixierung, aber auch durch die Erprobung des Gesangs durch die Nonnen Anpassungen vorgenommen wurden. Weitere Veränderungen entstehen durch die Transkription und Edition der Gesänge in Choralnotation und andere moderne Notationen, die teilweise ja auch von den Sängerinnen benutzt werden.

Dann konstruieren die Interpretinnen der Hildegard-Lieder die Wirklichkeit dieser Kompositionen in verschiedenen Versionen. Mit der Aussage von der „fiktiven Hildegard“ hat Regine die Sache mit aller Klarheit auf den Punkt gebracht: jede Version ist eine subjektive Aneignung. Weitere Konstruktionen kommen hinzu beim Erzählen von den Erfahrungen mit den Hildegard-Gesängen und durch den Prozess des

¹³⁴ Vgl. Kap. 2.2 und Anm. 37.

¹³⁵ Richert Pfau / Morent 2005, 193.

¹³⁶ Meier 1972, 249.

¹³⁷ Vgl. Kap. 2.1.

¹³⁸ Vgl. Richert Pfau / Morent 2005, 46.

Befragens und Verstehens der Forscherin sowie durch die weitere wissenschaftliche Bearbeitung.

Von den Sängern aus betrachtet kann man sagen, dass in den „Werk-Bildern“ Verwandlungen der Wirklichkeit ihren Auftritt haben wollen. „Auch die Grundverhältnisse (...) sind Mitgestalter des Spannungsfeldes seelischer Werke.“¹³⁹ Diese Grundverhältnisse, wie sie in Kap. 4.1.4 dargestellt wurden, spiegeln sich in den persönlichen Versionen wider.

Nun wird in konstruktivistischen Ansätzen bereits Wahrnehmung und Erkenntnis als konstruktiver Akt verstanden: Wahrnehmung nicht als „passiv-rezeptiver Abbildungsprozess“, sondern als „aktiv-konstruktiver Herstellungsprozess“. Selbst Tatsachen sind ausgewählte Tatsachen und werden erst über ihre Bedeutungen und Interpretationen relevant. Der radikale Konstruktivismus stellt zwar nicht die Existenz einer äußeren Realität infrage, bezweifelt aber, dass die äußere Realität unmittelbar, also unabhängig von Wahrnehmungen und Begriffen zugänglich sei.¹⁴⁰ Hier sind wir nun bei der Frage angelangt, ob die Richtigkeit der Versionen von Hildegards Musik am Original überprüft werden kann. Denn das Original ist ja auch nur über andere Konstruktionen zugänglich. Die Qualität der Versionen lässt sich nur durch ihre Viabilität bestimmen. Das bedeutet, dass sie sich in ihrem jeweiligen Verwendungskontext bewähren und dass sie in die Erfahrungswelt der Sängern passen müssen.¹⁴¹

Um sich dem Original anzunähern, reicht es somit nicht aus, nur den Neumentext heranzuziehen. Man müsste Nachforschungen anstellen über die historische Aufführungspraxis, die Akustik hochmittelalterlicher Kirchen, über die Gesangstechnik der Nonnen im Hochmittelalter, aber auch über die Hörgewohnheiten der mittelalterlichen Menschen. Und diese Erkenntnisse wären in Bezug zu setzen zu unserer modernen Welt:

„Wer einmal gehört hat, wie ein Verbrennungsmotor klingt, wird ein Spinett anders wahrnehmen als jemand, der weder Flugzeuge noch Schlagbohrer kennt und auch nicht mit dem leisen Gsumm eines Kühlschranks oder eines Computers als akustischer Dauerkulisse den Alltag gestaltet.“¹⁴²

¹³⁹ Vgl. Salber 2006, 119 (Zitat) und 123.

¹⁴⁰ Vgl. Flick 2010, 151f., Zitate 152f.

¹⁴¹ Ders., 153f.

¹⁴² Kreuziger-Herr 1998, unter „Mittelaltersehnsucht“.

Die Zeitgenossen Hildegards kannten ja nur modale Musik und außerdem keine Musikkonserven – kurzum: die Annäherung an das Original ist komplex und stößt sehr schnell an die Grenzen des Machbaren.

Aus konstruktivistischer Perspektive kann man gar nicht behaupten, die eine Version läge näher am Original als die andere. Das einzige Kriterium für ihre Wahrhaftigkeit liegt auch für Nelson Goodman, der aus der Sicht seines radikalen Relativismus argumentiert, in der Stimmigkeit: „Vielmehr wird eine Version (...) dann für wahr gehalten, wenn sie keinen hartnäckigen Überzeugungen widerspricht und keine ihrer eigenen Vorschriften verletzt.“¹⁴³ Die Version muss passen auf das, worauf Bezug genommen wird. Jede Sängerin, jeder Sänger erzeugt mit den Versionen eigene Welten und doch sind es Versionen derselben Sache. Instrumente der „Welterzeugung“ sind – auch bei den befragten Sängerinnen – das Ordnen, die Gewichtung, die Herstellung von Verbindungen, die Vernachlässigung, die Ergänzung und der Ausdruck. Denn „wir finden, (...) was wir suchen“.¹⁴⁴ Bei aller Verschiedenheit ist die Einheit in einer (fast) alle Versionen umfassenden Organisation zu finden: dem Bordun.

4.2.2 Der Bordun – Ein Schlüsselbegriff

Für Regine ist es wichtig, „jetzt heute, in der bunten Vielfalt der Musik, einfach so einen Ruhepunkt zu haben, von dem Bordun“ (35). Dabei mag sie die phrygische Tonart besonders gern, „diese Reibung zwischen der kleinen Sekund und dem Grundton“. Sie möchte immer wieder „diese Spannung mit dem Grundton“ spüren. Besonders schön kann sie das erfahren, wenn sie mit der romanischen Akustik spielt. Sie mag „diese modale Musik (...) einfach unheimlich gerne“, (31) „dass ich wirklich reine Intervalle über dem Grundton singe“, „ganz strenge, reine Intonation“. Sie hebt nochmals „die Emotionalität“ hervor, „die so ein Intervall dann über einem Grundton hat.“ (37) Das zentrale Erlebnis um den Bordun lässt sich bei Regine an der Polarität von Ruhepunkt und Spannung festmachen.

Beate führt die Faszination und Tiefe von Hildegards Musik letztlich auf das Modale zurück, „weil das so archaisch ist“ und weil „einen das auch sehr erdet.“ „Also man (...) hat so ein Fundament und kann sich ja darüber sehr frei entfalten.“ (4f.) Dieses Bordun-Fundament stützt. (3) „Also dies Modale basiert auf einem Grundton eigentlich, (...) also diese Basis. (...) Das hat einfach so was Archaisches. Und dann natür-

¹⁴³ Goodman 1990, 31.

¹⁴⁴ Ders., 20ff., 28, 116f. und 167.

lich auch (...) die pythagoräische Stimmung. Das heißt, das ist einfach, also wenn man es hinbekommt, sehr rein. Die Quinten sind rein, die Oktaven sind rein und möglichst der Rest auch da drüber. Das heißt, es ergeben sich ja dann auch viele Obertöne und das ist einfach auch das, was viele als heilend empfinden, dieses Gerüst, in dem sich die Melodien sozusagen dann ergießen. Und wenn sie eben sauber gesungen werden, dieses Gefühl von: ‚Es stimmt einfach‘. Also dieses Stimmig-Sein.“ (5) Sie erläutert auch, inwiefern die modale Musik mit ihrer reinen Stimmung heilend wirken kann. Denn „wenn man reine Musik hört, das auch was klärt. Also in der Befindlichkeit, im Geistigen, im Körper aber vielleicht auch.“ Die reine Stimmung verleiht zudem Stabilität. (6) „Es beruhigt (...) eben dadurch, dass es nur so wenige Modi sind“ (13). Beate betont auch den Beziehungscharakter zwischen Grundton und Intervallen: „Weil im Grunde kann man dann die ganzen Töne auf den Grundton beziehen.“ (12) Das erinnert an ihre Aussage: „es muss immer beides sein. Also ich muss bei mir sein und dann bin ich auch verbunden.“ (11) Das Wesentliche spielt sich also in der Beziehung zwischen Fundament und Freiheit ab.

Obwohl Elvira die Hildegard-Lieder meist nicht mit Begleitinstrument singt, spielt der Bordun eine große Rolle für sie: „Man lässt die Kirche den Bordun machen. (...) Hin und wieder haben wir eigene Bordune gemacht. Das ist sehr schön, so ein Gesangsbordun.“ (75) „Ich liebe es, einen Bordun zu singen. (...) Dieses, also gerade dieses enig in mehreren, mit mehreren sein. Als Bordunsänger da kann ich sozusagen die ganze Basis dafür sein. Und dann können die anderen irgendwie so ein bisschen frei schweben und immer wieder diesen Klangkontakt auch üben, also auf harmonischer Ebene oder auch auf Obertonebene“. (76) Hier vermitteln sich über den Bordun die Aspekte der Identität, Individualität und Beziehung: die Verbundenheit nicht nur mit dem Klang, sondern über den Klangkontakt auch mit den anderen Sängerinnen. Mit dem Eins-Sein ist die Meditation angesprochen. Sie lässt sich sowohl mit der Basis, dem ununterbrochenen, ewigen Ton, als auch mit dem „frei schweben“ verbinden. Aber auch Lenas Definition von Meditation, „Einschwingen in die Beziehung zu Gott“ (48), klingt hier an.

„Also ich hab da Verschiedenes ausprobiert und habe einfach die praktikable Lösung bisher nicht gefunden. Bin auch extra nach Mainz zu einem Mittelalter-Musiker gegangen, der also eine Drehleier und alle möglichen anderen Dinge da hat und hab da Verschiedenes probiert, aber man bräuchte irgendwie ein sehr dezentes Instrument,

das wirklich nur mit einem ganz dezenten Klang das stützt. Mit einem Bordun, das war also in der Praxis noch nicht so tauglich. Aber ich sehe das als naheliegend an“ (103). Rainer wünscht sich also eine dezente Stütze zu den Liedern und kann sich dafür ein Portativ vorstellen. (104) Der Bordun scheint ihm zu fehlen. Weil in seiner Erzählung aber die Ruhe eine große Rolle spielt (99), ist anzunehmen, dass er den Bordun beim Singen mitempfindet.

Ursula erwähnt die modale Musik und den Bordun nicht explizit. Bei ihr kommt er jedoch im Vinschgau mit der Shruti-Box vor. (24) Aus ihrer Vorliebe, in romanischen Kirchen zu singen, lässt sich erschließen, dass sie mit dem Bordun spielt. (21)

Bei Lena ist in der Musik gar kein Bordun auszumachen. Ihr Zugang kam ja in erster Linie über die Texte. Hier ist auch ihr Äquivalent zum Bordun zu finden: Halt und Geborgenheit: „Da ist jemand, der mich in seiner Liebe auffängt“. (54) Sie unterstreicht ja, „dass Text und Musik sehr eng miteinander verbunden sind.“ (46)

Der Halt kommt auch bei Doris vor: „das ist ein Weg zu sich selbst überhaupt zu finden (...), diese so genannte Entwicklung vom Menschen, die braucht ja einen Halt irgendwo in der Historie.“ (89) Bei ihr ist die Beschäftigung mit den Wurzeln überhaupt sehr stark. (93) Musikalisch scheint der Bordun bei den neueren Ausarbeitungen keine große Rolle mehr zu spielen und wenn, dann stark verfremdet.

4.2.2.1 Kommentar zu: Der Bordun – Ein Schlüsselbegriff

In der modalen Musik ist eine Polarität angelegt zwischen dem Grundton, dem Bordun und der Melodie, den reinen Intervallen. Vom Begriff her wird hier aber der Bordun als Kernkategorie identifiziert und nicht die modale Musik, weil der Bordun den Bezugspunkt, auch für die Sängerinnen ausmacht. Er steht für die Wurzeln, für Erde, aber auch für Ewigkeit. Ein „äußerst stabiles Gerüst“ entsteht bei den Hildegard-Liedern auch durch die Verbindung von authentischen und plagalen Tonräumen, so dass der Quintraum in zentraler Position erscheint und umgeben ist von einer oberen und unteren Quarte.¹⁴⁵ In dieses Gerüst von Grundton und reiner Quinte können sich „die Melodien sozusagen dann ergießen“ (5). In Beziehung zum Bordun steht die Melodie, welche aus reinen Intervallen besteht. Mit der Melodik sind insbesondere die Kategorien Spielraum, Freiheit, Ausdruck, Emotionalität und Versionen verknüpft. Beide Pole leben von der Beziehung zueinander, vom Zusammenklang.

¹⁴⁵ Vgl. Richert Pfau / Morent 2005, 151.

Mit *Symphonia*, *Zusammenklang* bezeichnet einerseits Hildegard ihre Sammlung der 77 Lieder, andererseits nannte man im Mittelalter auch die Drehleier *Symphonia*, ein Bordun-Instrument, das einen dauernden Zusammenklang von Grundton und Melodie in reinen Intervallen herstellt. Wie Barbara Stühlmeyer gezeigt hat, ist in den Hildegard-Liedern eben beides enthalten: Tradition und Innovation.¹⁴⁶ Die Mischung aus beidem ist das Eigenwillige. Der Zusammenklang von Bordun und Melodie steht auch für Identität, Individualität / Vielfalt und Beziehung. Diese Begriffe sind schon im theologischen Verständnis der Hildegard angelegt: zum einen dadurch, dass alles Geschaffene ein Hinweis auf den Schöpfergott ist und zum andern durch das trinitarische Gottesbild, die Einheit in der Dreiheit. Hildegards Gottesverständnis lässt sich auch folgendermaßen beschreiben:

„Gottes Wirklichkeit, das mit sich selbst identische, heile Leben (*vita integra*), ist Selbststand, Für-sich-Sein, einerseits und Beziehung, Für-andere-Sein, andererseits; ist in sich selber Gemeinschaft nach innen und Gemeinschaft stiftende Selbstmitteilung nach außen. Das, was bei Gott immer schon gegeben ist, ein lebendiges Zusammen von Einheit und Vielfalt, ein bruchloses Ineinander von Selbststand und Beziehung, vollzieht sich in der Welt und im menschlichen Leben unter den Bedingungen von Raum und Zeit.“¹⁴⁷

Der Bordun als Bezugspunkt drängt sich schon deswegen als Schlüsselbegriff auf, weil er mit allen wesentlichen Kategorien in Beziehung steht und sie in eine Struktur bringt. Obwohl die Kategorie *Verbundenheit*, *Spiritualität*, *Mystik* den größten Umfang aufweist, steht der *Bordun* als Schlüsselbegriff im Mittelpunkt. Bevor nun die Hauptkategorien mit dem *Bordun* in Beziehung gesetzt werden können, ist eine Gewichtung der Kategorien, auch in Bezug zu den einzelnen Sängerinnen vorzunehmen.

4.2.3 Gewichtung der Kategorien und Ansätze zu einer Typenbildung

Die verschiedenen Erlebens- sowie Gestaltungsformen und somit auch die Handlungsstrategien innerhalb der verschiedenen Hauptkategorien wurden schon in Kap. 4.2.1 detailliert dargestellt. Innerhalb der einzelnen Kategorien erfolgt daher eine weitere Typisierung nur noch zusammenfassend. In der folgenden Tabelle wird dargestellt, wie stark oder schwach eine Kategorie in Bezug auf die Befragten und damit auch insgesamt zu einzuschätzen ist. Der *Prototyp* zeigt auf, welche Sängerin oder welcher Sänger die jeweilige Kategorie am ehesten verkörpert. Der Prototyp reprä-

¹⁴⁶ Vgl. Stühlmeyer 2003, 344.

¹⁴⁷ Lautenschläger 1998, 233.

sentiert die Charakteristika jeder Kategorie am besten.¹⁴⁸ Die Kategorie *Eine Frauensache?* wird im Folgenden nicht weiter berücksichtigt. Sie hat zwar sowohl mit Identität, als auch mit Freiheit zu tun, liegt aber auf einer anderen Ebene als die übrigen Hauptkategorien. Zu beachten ist überdies, dass es hier nicht um statistische Repräsentativität, sondern nur um die im Untersuchungsfeld vorhandene Heterogenität gehen kann.¹⁴⁹

Kategorie	Stark	Mittel bis schwach	Gar nicht	Prototyp
Wurzeln, Erdung und Kraft	Beate Doris Elvira Lena Regine	Rainer Ursula	-	Beate
Spielraum und Freiheit	Beate Doris Elvira Regine Ursula	Rainer	Lena	Doris
Sinnlichkeit, Körperlichkeit, Emotionalität	Beate Elvira Lena Regine Ursula	Doris	Rainer	Sinnlichkeit: Elvira Körperlichkeit: Ursula Emotionalität: Regine
Verbundenheit, Spiritualität, Mystik	alle	-	-	Lena
Heilung	Beate Doris Elvira Lena Ursula	Rainer Regine	-	Beate/Lena
Versionen	Beate Doris Elvira Ursula	Rainer Regine	Lena	Doris
Authentizität	Beate Regine Elvira	Doris Lena Rainer Ursula	-	Beate/Regine

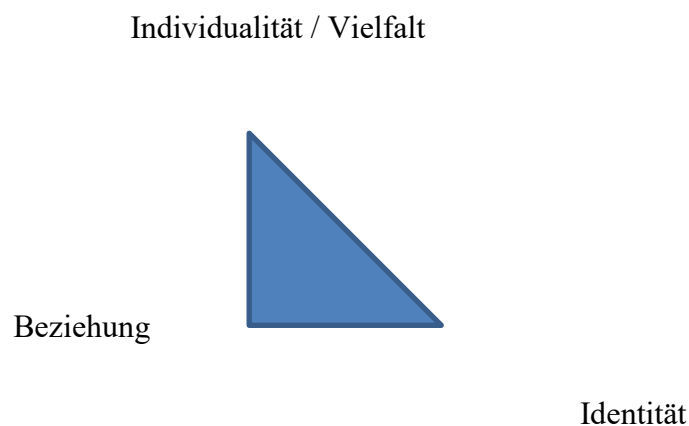
¹⁴⁸ Kelle / Kluge 2010, 105.

¹⁴⁹ Dies., 109.

Die Kategorie *Versionen – Authentizität* wurde hier aufgrund ihrer Polarität aufgeteilt und getrennt betrachtet. Dass die Kategorie *Verbundenheit, Spiritualität, Mystik* bei allen Befragten stark vertreten ist, spricht für ihre Validität. Hier ist jedoch auf die große Bandbreite zu verweisen, die hinter diesen Begriffen steht. Es lassen sich noch Differenzierungen in der Typisierung vornehmen, so dass folgende Typen zu erkennen sind, die sich wohlgerne alle auf die Hildegard-Musik beziehen:

Katholische Religion und Mystik: 2
 Christliche Spiritualität / Mystik, aber freigeistig: 2
 Nichtchristliche Spiritualität / Mystik: 2
 Körperlichkeit und Mystik: 1

Im dem Dreieck aus Identität, Individualität / Vielfalt und Beziehung setzen die Sängerinnen individuelle Schwerpunkte. Hinsichtlich der Vielfalt lassen sich wiederum Typen unterscheiden, die mehr die Freiheit (2) bzw. die Emotionalität oder Sinnlichkeit (1) bzw. beides gleichermaßen (4) betonen.



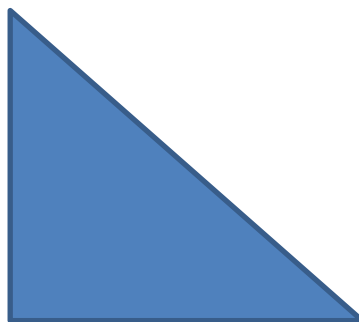
Von der Quantität der Beispiele in den einzelnen Kategorien liegt *Verbundenheit, Spiritualität, Mystik* an der Spitze, gefolgt von *Versionen*. An dritter Stelle stehen *Sinnlichkeit, Körperlichkeit, Emotionalität* und *Heilung*. Schließlich kommen *Wurzeln, Erdung und Kraft, Spielraum und Freiheit* sowie *Authentizität* etwa auf gleicher Höhe. Dieser quantitativen Aussage darf allerdings nicht zu viel Bedeutung zugemessen werden, weil es sich bei den Hauptkategorien um Konstruktionen handelt. Dennoch ist festzuhalten, dass die Kategorie *Verbundenheit, Spiritualität, Mystik* bei allen Sängerinnen stark vertreten ist und gleichzeitig ist sie die umfangreichste. Die Kategorie *Spielraum und Freiheit* hingegen wird aufgewertet durch die große Bedeutung, die die *Versionen* einnehmen. Im Grunde beruhen die *Versionen* auf Spielraum

und Freiheit. Es gibt aber auch welche, die sich stark an Authentizität orientieren. Letztere sind allerdings in der Minderzahl.

4.2.4 Die zentralen Kategorien in ihrem Verhältnis zueinander

Die Kategorie *Versionen* ist somit bei *Individualität / Vielfalt* anzusiedeln, *Authentizität* steht in der Nähe zu *Wurzeln, Erdung und Kraft*. Die Kategorie *Sinnlichkeit, Körperlichkeit, Emotionalität* liegt eher im Bereich der Melodik, die aber immer auf den Bordun bezogen ist. *Heilung* schließlich hängt mit vielen (Unter-)Kategorien zusammen: Ausdruck, Bewusstsein, Bordun, Kraft, Reinheit, Ruhe, Schlichtheit, Verbundenheit, Wurzeln. Hier gibt es Verbindungen zwischen allen drei Seiten des Dreiecks. Vermutlich ist Heilung in einer Ausgewogenheit oder einem Austarieren zwischen Wurzeln und Freiheit, zwischen Identität, Individualität und Beziehung zu finden. So wird einmal mehr deutlich, dass die drei Seiten des Dreiecks sich gegenseitig bedingen, dass sie voneinander abhängig sind.

Melodie
Mit-anderen-Sein / Mit-Gott-Sein
Spielraum und Freiheit
Sinnlichkeit, Körperlichkeit, Emotionalität
Versionen
Innovation
Individualität / Vielfalt



Hildegard-Lieder
Verbundenheit, Spiritualität, Mystik
Heilung, Ausgewogenheit
Stabilität, Ruhe
Stimmig-Sein
Eigenwilligkeit, Einzigartigkeit
Beziehung

Bordun
Bei-mir-Sein/ Mit-Gott-Sein
Wurzeln, Erdung, Kraft
Halt, Geborgenheit (Texte)
Authentizität
Tradition
Identität

5. Die aktuelle Bedeutung der Hildegard-Musik

Was haben die Qualitäten des Erlebens und Gestaltens der Hildegard-Lieder mit unserer Gesellschaft und Kultur zu tun? Psychoanalyse stand von Anfang an im Spannungsfeld zwischen therapeutischer Praxis und Kulturanalyse. Freud verstand in seinen kulturkritischen Schriften das neurotische Leiden als Ausdruck eines allgemeinen „Unbehagens in der Kultur“, weil die Menschen unter einer Kulturentwicklung litten, die auf der Unterdrückung von Trieben und deren nur teilweise gelungenen Sublimierung basierte.¹⁵⁰

In unserer Gesellschaft heute stehen weniger die Neurosen, als Pathologien der Spaltung, Leere und des Mangels im Vordergrund. Die Probleme gruppieren sich um Objektverlust und subjektive Identität. Nicht mehr Disziplin und Konformität der Moral ist gefordert, sondern Mobilität, psychische und affektive Flexibilität, Veränderung, schnelle Reaktion, Selbstbeherrschung, Handlungsfähigkeit und persönliche Initiative. Individualität verschwindet nicht, wird aber auf alle möglichen Arten betretet und transformiert. Der Massenmensch soll sein eigener Souverän sein, dabei ist Identität chronisch zerbrechlich. Auf der anderen Seite ist schon lange eine Schwächung der familiären und sozialen Bindungen zu beobachten. Hinzu kommen soziale und globale Unsicherheiten. Die unbegrenzten Möglichkeiten sind längst auf das Unbeherrschbare getroffen. Die Krise der Moderne präsentiert sich als Dauerthema, gefolgt von der Illusion über die gute alte Zeit. Die Folge ist weniger ein Orientierungsverlust, als eine Verwirrung oder Verunsicherung durch die Vielzahl an Orientierungen – man denke nur an die verschiedensten philosophischen und religiösen Weisheiten, die uns über die Medien nahe gebracht werden.¹⁵¹

Anders formuliert stellt sich der Gedanke einer Vielzahl von gültigen Welten „unserem intuitiven Verlangen nach einem unerschütterlichen Fundament entgegen“.¹⁵² Hier sind wir wieder bei den Hildegard-Liedern angelangt, die beides bieten: das Fundament und die Vielzahl der Versionen. Somit kann die Beschäftigung mit dieser Musik die Entwicklung sowohl von Identität als auch von Individualität fördern. Dabei sind die Versionen nicht beliebig, sondern fordern eine subjektive wie sachliche Stimmigkeit heraus. Die Lieder werden von den Sängerinnen nicht nur verschieden

¹⁵⁰ König 2010, 559.

¹⁵¹ Vgl. Ehrenberg 2004, 7ff., 222, 231, 246f. und 275ff.

¹⁵² Goodman 1990, 18.

erlebt, sondern im Sinne der Identitätsentwicklung aktiv angeeignet. Die Selbstentwicklung vollzieht sich auf mehreren Ebenen: auf einer künstlerischen, einer geistigen oder spirituellen, einer emotionalen, einer kommunikativen und einer narzisstischen Ebene. Hier sind keine einfachen Identifikationsprozesse am Werk, sondern differenzierte Verwandlungs- und Aneignungsprozesse. Dabei kommt es auch zu Idealisierungen, Projektionen und Verdrängungsprozessen. Bisweilen werden persönliche Bedürfnisse auf die Musik oder auf Hildegard projiziert. Die Musik dient immer mal wieder als Projektionsfläche für das Außergewöhnliche, das Exotische, das Sehnsuchtsvolle, das Geheimnisvolle, das Kraftvolle oder für die vollendete Harmonie. All diese Qualitäten sind in der Musik Hildegards auch mehr oder weniger angelegt, werden aber je nach Bedürfnislage betont oder verstärkt.

Die Sehnsucht nach dem Mittelalter hat verschiedene Komponenten. Eine davon ist sehr gut mit der „Entfremdung von den Wurzeln“ umschrieben. (15) Eine andere hängt mit unseren virtuellen Welten zusammen, die etwas Echtes oder Ursprüngliches vermissen lassen. So hebt Annette Kreuziger-Herr hervor, dass in der Hildegard-Musik „etwas Authentisches erfahrbar gemacht“ wird. Hildegard bilde einen „Kristallisationspunkt jener ‚musikalischen Mittelaltersehnsucht‘, die die musikalische Landschaft Europas und der Vereinigten Staaten durchzieht.“ Dabei schwankt das Mittelalterbild „zwischen Faszination und Befremden“. Dieser Befund wird durch die Aussagen der befragten Sängerinnen bestätigt. Die Faszination der Hildegard-Musik hat mit der Sehnsucht nach Spiritualität, nach Gefühl und Heimat zu tun, auf die unsere Gesellschaft und auch die Kirchen keine adäquate Antwort mehr zu bieten haben. So vermittelt die Beschäftigung mit der Hildegard-Musik die Erkenntnis, „dass der Blick in den Spiegel der Vergangenheit immer nur ein Blick auf die Gegenwart sein kann.“¹⁵³

5.1 Bedeutung für die Musiktherapie

An dieser Stelle sollen Implikationen der Ergebnisse für die moderne Musiktherapie erörtert werden. Dies kann hier nur in ersten Ansätzen und Beispielen geschehen. Verbindungen gibt es zum einen über gewisse Begrifflichkeiten, die sowohl im Erleben der Sängerinnen als auch in der musiktherapeutischen Theorie und Praxis vorkommen, wie *Spielraum*, *Ausdruck* oder *Polaritäten*. Zum andern existieren größere Zusammenhänge über die Bereiche *Spiritualität* und *Selbsterfahrung*.

¹⁵³ Kreuziger-Herr 1998.

5.1.1 Spiritualität und Selbsterfahrung

Spirituelle Fragen werden in verschiedenen Bereichen der Musiktherapie einbezogen. In der palliativen Musiktherapie ist die Notwendigkeit, spirituelle Dimensionen in die Musiktherapie aufzunehmen, unbestritten.¹⁵⁴ Hier ist die Musiktherapie eher musiktherapeutische Sterbebegleitung, eine stützende Form der Psychotherapie. Das Umhüllen mit Musik erinnert an die vollkommene Einheit mit der Mutter und birgt die Hoffnung auf eine himmlische Harmonie. Die Seele kann in Resonanz mit der musikalischen Harmonie gehen.

Aber auch die integrative Musiktherapie bezieht mit ihrer Nootherapie spirituelle Dimensionen ein.¹⁵⁵ GIM und weitere musiktherapeutische Verfahren, die mit Trance arbeiten, rechnen ebenfalls mit dem menschlichen Bedürfnis nach Transzendenz. Hartmut Kapteina zeigt die Schnittmengen zwischen Musiktherapie und Seelsorge aus musiktherapeutischer Perspektive auf.¹⁵⁶ Auf der anderen Seite bedient sich die Seelsorge längst psychotherapeutischer Methoden wie klientenzentrierte Gesprächstherapie nach Carl Rogers, Themenzentrierte Interaktion nach Ruth Cohn und Logotherapie. Gries und Kapteina werfen die Frage auf, ob der Begriff der Seelsorge noch zeitgemäß ist.¹⁵⁷ Für ein „Nomadentum“ bzw. „nomadisierendes Denken“ zwischen Musiktherapie und Seelsorge, das Ideologisierung und Fanatismus vorbeugt, plädiert Gisela Theis.¹⁵⁸ Als ausgebildete Seelsorgerin und ausgebildete Musiktherapeutin bietet sich das grenzüberschreitende Arbeiten an. Ein Konzept für eine musikalische Seelsorge hat Michael Heymel entwickelt. Bei allen zu beobachtenden Überschneidungen stellt er doch die grundsätzlich verschiedenen Anliegen von musikalischer Seelsorge und Musiktherapie in den Vordergrund und betont den Stellenwert der fachlichen Ausbildung.¹⁵⁹ Unter den psychotherapeutischen Methoden ist es die Logotherapie, die die geistige Dimension des Menschen neben der physischen und psychischen sehr stark betont.¹⁶⁰ Grundsätzlich ist *Spiritualität* der angemessenere Begriff, wenn es darum geht, die verschiedensten Seins- und Sinnfragen in die Musiktherapie zu integrieren, denn er ist zunächst einmal konfessions- und religionsübergreifend. Tranceinduzierende musiktherapeutische Verfahren könnten möglicher-

¹⁵⁴ Vgl. hierzu Magill 2007, Renz 2007 und Baumann / Bünemann 2009.

¹⁵⁵ Frohne-Hagemann 2004, 307.

¹⁵⁶ Kapteina 2009.

¹⁵⁷ Gries / Kapteina 2007, 261.

¹⁵⁸ Theis 1995.

¹⁵⁹ Heymel 2004, 191f.

¹⁶⁰ Vgl. Frankl 1974, bes. Kap. 2.

weise für eine Anwendung der Kompositionen Hildegards besonders geeignet sein, weil diese an die „kosmische Harmonie“ anknüpfen und Einheitserfahrungen ermöglichen können.

Angesichts heutiger Tendenzen zur Selbstentfremdung sieht Timmermann eine zeitgemäße Form der Seelsorge in der Selbsterfahrung. Hierbei geht es ihm um die Ermöglichung von Zugängen zur eigenen Lebendigkeit, zum eigenen schöpferischen Potential. Selbsterfahrung ist hier als Präventivmaßnahme, als Mobilisierung von Ressourcen zu verstehen.¹⁶¹ Zu Fragen der musikalischen Selbsterfahrung und Spiritualität kann die vorliegende Arbeit einige Anregungen geben. Spiritualität ist heute nicht nur mit den letzten Seins- und Sinnfragen verknüpft, sondern auch mit Selbsterfahrung.

5.1.2 Spielraum, Ausdruck und Polaritäten

In der psychischen Dimension bietet ein *Spielraum* sowohl Möglichkeiten zur Ausdehnung, als auch erkennbare Schutzgrenzen, die vor einem Ausgesetztsein bewahren. Es geht um eine Beweglichkeit zwischen den Polaritäten Ausdehnung und Begrenzung. In der Musiktherapie entstehen auf der Grundlage der therapeutischen Beziehung ein musikalischer und kommunikativer Spielraum sowie ein Handlungsspielraum.¹⁶² Ein musikalischer Verlauf und das Erleben musikalischer Eindrücke lassen sich unter dem Blickwinkel von *Polaritäten* beschreiben als bewegliches Geschehen „im Austausch sich polar ergänzender Wirkungskräfte“.¹⁶³

Die Kreativtherapien betrachten den künstlerischen *Ausdruck* als integralen Bestandteil des therapeutischen Handelns, weil er sowohl zur menschlichen Existenz als auch zu historischen Heilzeremonien gehört. Die Ausdruckstherapie sucht die Kommunikation zu verbessern durch die Förderung von Wahrnehmung und Ausdruck. Alle Sinnesebenen und symbolische Sprachmöglichkeiten werden einbezogen. Auch hier wird ein vielseitiger Spielraum angestrebt, der offen für Überraschungen, Spontaneität und Phantasie ist.¹⁶⁴

Noch viel grundsätzlicher hat Wilhelm Salber die Bedeutung des seelischen Ausdrucks auf den Punkt gebracht:

¹⁶¹ Vgl. Timmermann 2003, 45ff.

¹⁶² Vgl. Loos 2009, 469f.

¹⁶³ Deuter 2009, 371.

¹⁶⁴ Vgl. Knill 2009a, 62 und ders. 2009b, 65.

„Das Seelische lernt erst zu wissen, was es will, indem es nach Gestalten sucht, in denen bisher Unfaßbares – Unruhe, Drängendes, Verwandlungssehnsucht – seine Fassung findet. Von diesem Prozeß einer Ausdrucksbildung her, in dem bisher Unfaßbares und Ungestaltetes nach einer Gestalt sucht, läßt sich das Seelische bestimmen als die Wirklichkeit, die sich zu verstehen und zu behandeln sucht.“¹⁶⁵

Nicht als Artikel, aber als Stichwort lassen sich unter *Archaische Musikinstrumente* im Lexikon Musiktherapie „nährende Erfahrungen von Harmonie“ finden. Die archaischen Musikinstrumente werden auch für Trancereisen eingesetzt, die zu tiefer Entspannung und Erfahrungen von unbewusstem Material führen können. Bei ihrem Einsatz hat man mit den Aspekten von Fremdheit, Faszination, Mystifikation und der Atmosphäre des Geheimnisvollen zu rechnen. „Die schwebenden Klänge dieser Instrumente, deren Bedeutungsgehalt in unserer Kultur nicht von vornherein definiert ist, lassen Platz für die subjektiv zu findende, je eigene Bedeutung.“¹⁶⁶

Weitere wichtige Stichworte im Lexikon Musiktherapie sind für unseren Kontext die „Möglichkeit des Haltens in der Musik“ und die Verbindung von „Spiel, Kreativität und kulturellem Erleben“ nach Winnicott.¹⁶⁷ Die Nennung dieser Stichworte soll hier nur aufzeigen, dass es vielfältige Anknüpfungspunkte zwischen der untersuchten Thematik und der Musiktherapie gibt. Die Hildegard-Lieder eröffnen einen Spielraum für Kreativität und Ausdruck. Um Trauer und Leid zu bewältigen, müssen sie durchlebt werden. Weiteren Gefühls- und Erlebensqualitäten kann man sich durch den Gesang annähern.

Eine genauere Betrachtung lohnt sich für die Polaritätsverhältnisse. Das Denken und Erleben von Polaritäten ist so alt wie das Denken und Erleben selbst. Dabei ist deutlich zwischen den Begriffen *Polarität* und *Gegensatz* zu unterscheiden. Martin Deuter lehnt sich dabei an die kulturphilosophische Auffassung von Jean Gebser an. Polarität wird hier verstanden als Ergänzung, als „sowohl – als auch“, während der Gegensatz in der Dualität, in einem „entweder – oder“ begründet liegt. Die Bewegung zwischen den Polen wirkt sich verbindend und vermittelnd aus, sie führt zu Gestaltverwandlungen, während man aus psychotherapeutischen Behandlungen weiß, dass das Vermeiden oder Abspalten der jeweils ergänzenden Tendenz pathologisch werden kann. „Die Fähigkeit, Unterschiedlichkeiten als Polarität und nicht als Gegensatz aufzufassen, ist für Gebser ein Merkmal der von ihm als *integral* bezeichneten Be-

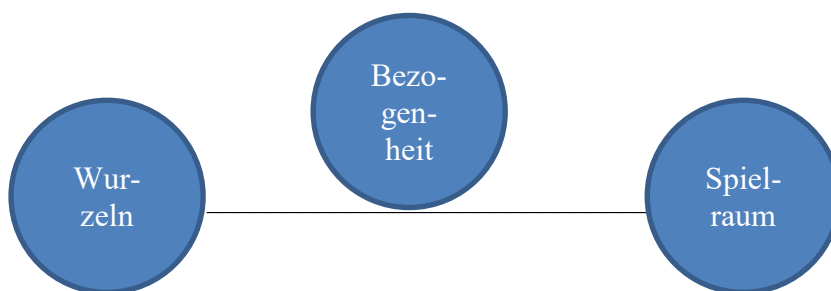
¹⁶⁵ Salber 2006, 115.

¹⁶⁶ Vgl. Oehlmann 2009, 46 und 51, Zitat 51.

¹⁶⁷ Vgl. Tüpker 2009, 453.

wusstseinsstufe.“¹⁶⁸ Bei diesen Worten fühlt man sich doch stark erinnert an die „Bewusstseinsweiterungen“ (87), die eine der Hildegard-Sängerinnen aus der Verbindung von Tradition und Moderne, von Wurzeln und Freiheit zieht. Das Zusammenspiel der Pole Wurzeln – Freiheit, Authentizität – Versionen, Einheit – Vielfalt etc. ist bereits in den Liedern der Hildegard angelegt und damit auch eine große Integrationskraft. Die Fähigkeit zur Integration findet sich daran anschließend und auch persönlich bedingt in den Aneignungsprozessen der Sängerinnen.

Des weiteren hebt Martin Deuter unter Berufung auf Salomo Friedlaender hervor, dass eine „elastische, d.i. aber *polarisierende* Identität“ die Voraussetzung dafür ist, der Welt und sich selbst angemessen zu begegnen. Seelische Ausgeglichenheit und psychische Gesundheit sind Folgen dieser „Ausbalancierung des Gemütes“. Das Ich erfährt seine Einheit, seine Identität, indem es die Welt als polar differenziert versteht und sich selbst dazu positioniert. Entwicklung kann sich nur in einem differenzierten Zusammenspiel, in der „*Harmonie* der Pole“ vollziehen. Schließlich beruht auch die Grundidee jeder tiefenpsychologisch orientierten Psychotherapie auf der Differenzierung und Integration seelischer Inhalte.¹⁶⁹ Will man das Verhältnis der Polaritäten in ein Bild bringen, gesellt sich zu den beiden Polen ein drittes Element hinzu, ein dynamischer Grenzraum, in dem die Bezogenheit realisiert wird: ein Ort des Austausches.¹⁷⁰ Auf die Ergebnisse dieser Forschungsarbeit bezogen kommt man zu einem ähnlichen Bild wie in Kap. 4.2.4:



¹⁶⁸ Vgl. Deuter 2010, 61ff. und 82, Zitat 63.

¹⁶⁹ Ders., 85ff.

¹⁷⁰ Ders., 93f.

Ein Spielraum kann nicht kreativ genutzt werden, wenn es keine Basis, keine Sicherheit gibt. In den Hildegard-Liedern ist beides angelegt und die Interpretinnen tarieren die verschiedenen Pole aus. Insofern dient das Singen der Hildegard-Lieder tatsächlich der seelischen Ausgewogenheit und damit der psychischen Gesundheit. Hier schließt sich der Kreis zu einem Verständnis von Gesundheit, das nicht nur Störungsfreiheit, Leistungs- und Anpassungsfähigkeit umfasst, sondern auch ein Gleichgewicht von Stabilität und Flexibilität. Auf Seiten der Stabilität stehen Ausgewogenheit, Ruhe, Ordnung und Harmonie, während auf der Seite der Flexibilität Offenheit, Spontaneität, Entwicklung und Autonomie betont werden.¹⁷¹

Auch die 35 Tugend- und Lasterpaare aus dem Buch der Lebensverdienste Hildegards sind heutzutage eher als Polaritäten aufzufassen. An dem Paar Ausgelassenheit – Disziplin lässt sich leicht verstehen, dass die Überbetonung eines Pols auf Dauer nicht gesund sein kann. Anzustreben wäre die Beweglichkeit zwischen den beiden Polen. Ein Probehandeln in der Musiktherapie ist gut vorstellbar. Auch der Philosoph Martin Seel unterstreicht die ethische Ambivalenz, die jeder Tugend und jedem Laster – außer der Grausamkeit – innewohnt. Es geht immer um heikle Balancen, die subjektiv und situationsbedingt gefunden werden müssen.¹⁷²

¹⁷¹ Vgl. Franke 1993, 19 und 25ff.

¹⁷² Vgl. Seel 2011, 234f. und 248.

6. Schlussbetrachtung

Ich denke, dass sich da jeder irgendwie seine Hildegard zurecht denkt
Regine

Jede Sängerin, jeder Sänger konstruiert sich mit der subjektiven Gestaltung seine eigene Welt der Hildegard-Gesänge. Der häufig erlebte Drang nach „Stimmigkeit“ sowohl aus persönlicher wie aus musikhistorischer Sicht bringt die Motivation zu unzähligen Versionen. Viele Menschen brauchen heute zum einen die Beschäftigung mit ihren Quellen, zum andern den Spielraum für Kreativität, Vielfalt und Entwicklung. Manche Sängerinnen betonen sehr die Bedeutung des Borduns und der modalen Musik – allerdings immer in Beziehung zu Freiheit, Spielraum, Ausdruck und Emotionalität. Was die Sängerinnen fasziniert, ist eben die Kombination aus modal, frei, emotional und meditativ. Oder anders formuliert: es ist die Mischung aus Tradition und Innovation, die letztlich die Eigenwilligkeit und Einzigartigkeit der Gesänge Hildegards auch ausmacht. Diese hat zu tun mit der Organisation der Musik in Polaritäten, die die menschliche Seele in ihrer eigenen Verfasstheit anspricht.

*Harmonie ist bei Hildegard nicht Friede, Freude, Eierkuchen.
Sondern, dass Verschiedenes miteinander sich verzahnt*

Lena

In dem Begriff der „Harmonie“ steckt mehr drin, als man – auch bei Hildegard – zunächst vermuten könnte. Ein differenziertes Verständnis von Harmonie beinhaltet psychische Entwicklungsarbeit, nämlich ein Austarieren zwischen verschiedenen Polen, eine Integrationsleistung.

*Dieses „zu den Wurzeln“ [ist] eine wunderbare
Brücke auch zu anderen Musikkulturen*
Beate

Manches Thema musste offen bleiben, weil es den Zuschnitt dieser Masterarbeit gesprengt hätte. So wäre es beispielsweise interessant gewesen der Frage nachzugehen, welche Verbindungen zur arabischen und indischen Kultur und speziell zur Musik es

im Mittelalter gab. Auch die Wechselwirkungen zwischen musikalischem Eindruck und Ausdruck zu untersuchen, wäre eine spannende Aufgabe. Die Ergebnisse dieser Arbeit haben einmal mehr deutlich gemacht, wie wichtig es ist, Begriffe wie „Harmonie“ oder „Heilung“ in ihren Bedeutungsfacetten genau zu betrachten – historisch wie aktuell. Nicht zuletzt konnte mit der Thematik gezeigt werden, wie unser kulturelles Erbe immer wieder aktualisiert wird und damit lebendig bleibt.

In diesen Sachen von vor 1000 Jahren da sind WIR drin
Doris

7. Literaturverzeichnis

Quellen

Das Leben der heiligen Hildegard von Bingen (1980). Ein Bericht aus dem 12. Jahrhundert verfaßt von den Mönchen Gottfried und Theoderich, übers. und kommentiert von Adelgundis Führkötter, 3. Aufl., Salzburg (**Vita**)

Hildegard von Bingen (1990): Briefwechsel, übers. und erläutert von Adelgundis Führkötter, 2. Aufl., Salzburg (**Briefwechsel**)

Hildegard von Bingen (1994): Der Mensch in der Verantwortung. Das Buch der Lebensverdienste – Liber Vitae Meritorum, übers. u. kommentiert von Heinrich Schipperges, Freiburg (**LVM**)

Hildegard von Bingen (1993): Heilkraft der Natur „Physica“. Das Buch von dem inneren Wesen der verschiedenen Naturen der Geschöpfe, übers. von Marie-Louise Portmann, Basel (**Physica**)

Hildegard von Bingen (1957): Heilkunde. Das Buch von dem Grund und Wesen der Heilung der Krankheiten, übers. u. erläutert von Heinrich Schipperges, 4. Aufl., Salzburg (**Heilkunde**)

Hildegard von Bingen (1992): Heilwissen. Von den Ursachen und der Behandlung von Krankheiten, übers. und hrsg. von Manfred Pawlik, 2. Aufl., Freiburg / Basel / Wien (**Heilwissen**)

Hildegard von Bingen (1992): Lieder, hrsg. v. Pudentiana Barth u.a., 2. Aufl., Salzburg (**Lieder**)

Hildegard von Bingen (1954): Wisse die Wege – Scivias, übers. und bearb. von Maura Böckeler, 2. Aufl., Salzburg (**Scivias**)

Literatur

Baumann, Martina / **Bünemann**, Dorothea (2009): Musiktherapie in Hospizarbeit und Palliative Care, München

Böhm, Andreas (2010): Theoretisches Codieren: Textanalyse in der Grounded Theory, in: Flick / Kardorff / Steinke, S. 475-485

Buchholz, Michael B. (1995): Metaphertheorie und therapeutische Praxis, in: Tress, S. 9-28

Decker-Voigt, Hans-Helmut / **Oberegelsbacher**, Dorothea / **Timmermann**, Tonius (2008): Lehrbuch Musiktherapie, München

Decker-Voigt, Hans-Helmut / **Weymann**, Eckhard (Hrsg.) (2009): Lexikon Musiktherapie, 2. Aufl., Göttingen u.a.

Deuter, Martin (2010): Polaritätsverhältnisse in der Improvisation. Systematik einer musikalisch-psychologischen Benennung der musiktherapeutischen Improvisation, Frankfurter Texte zur Musiktherapie 3, Wiesbaden

Deuter, Martin (2009): Art. Polaritätsverhältnisse in der Improvisation, in: Decker-Voigt / Weymann, 371-374

Dresing, Thorsten / **Pehl**, Thorsten (2012): Praxisbuch Interview & Transkription. Regelsysteme und Anleitungen für qualitative ForscherInnen, 4. Aufl., Marburg, Quelle: www.audiotranskription.de/praxisbuch (Datum des Downloads: 1.12.2012)

Ehrenberg, Alain (2004): Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart, Frankfurt am Main

Fitzek, Herbert (1999): Beschreibung und Interview. Entwicklungen von Selbstbeobachtung in der morphologischen Psychologie, in: Journal für Psychologie 7, S. 19-26

Flick, Uwe (2010): Konstruktivismus, in: Flick / Kardorff / Steinke, S. 150-164

Flick, Uwe / **Kardorff**, Ernst von / **Steinke**, Ines (Hrsg.) (2010): Qualitative Forschung. Ein Handbuch, 8. Aufl., Reinbek bei Hamburg

Forster, Edeltraud (Hrsg.) (1998): Hildegard von Bingen. Prophetin durch die Zeiten. Zum 900. Geburtstag, 2. Aufl., Freiburg

Franke, Alexa (1993): Die Unschärfe des Begriffs „Gesundheit“ und seine gesundheitspolitischen Auswirkungen, in: Psychosomatische Gesundheit. Versuch einer Abkehr vom Pathogenese-Konzept, hrsg. v. Alexa Franke und Michael Broda, Tübingen

Frankl, Viktor E. (1974): Der unbewußte Gott. Psychotherapie und Religion, 3. Aufl., München

Freichels, Hans Jürgen (1995): Kennzeichen des morphologischen Tiefeninterviews, in: Zwischenschritte 14, S. 87-97

Frohne-Hagemann, Isabelle (2004). Rezeptive Musiktherapie aus der Sicht Integrativer Musiktherapie (IMT), in: Rezeptive Musiktherapie. Theorie und Praxis, hrsg. v. Isabelle Frohne-Hagemann, Wiesbaden, S. 307-339

Gerl-Falkovitz, Hanna-Barbara (1998): Brückenschlag. Ein Versuch zur Aktualität Hildegards von Bingen, in: Forster, S. 30-44

Goodman, Nelson (1990): Weisen der Welterzeugung, Frankfurt am Main

Gries, Werner Gerd / **Kapteina**, Hartmut (2007): Zur Beziehung zwischen Spiritualität, Seelsorge und Musiktherapie, in: MU 28, 3, S. 259-272

Heymel, Michael (2004): In der Nacht ist sein Lied bei mir. Seelsorge und Musik, Waltrop

Hitzler, Ronald / **Eberle**, Thomas S. (2010): Phänomenologische Lebensweltanalyse, in: Flick / Kardorff / Steinke, S. 109-118

Kapteina, Hartmut (2009): Art. Spiritualität und Seelsorge in der Musiktherapie, in: Decker-Voigt / Weymann, S. 475-480

- Kelle, Udo / Kluge, Susann** (2010): Vom Einzelfall zum Typus. Fallvergleich und Fallkontrastierung in der qualitativen Sozialforschung, 2. Aufl., Wiesbaden
- Knill, Paolo J.** (2009a): Art. Ausdruck, in : Decker-Voigt / Weymann, S. 62-63
- Knill, Paolo J.** (2009b): Art. Ausdruckstherapie und Musiktherapie, in: Decker-Voigt / Weymann, S. 64-66
- König, Hans-Dieter** (2010): Tiefenhermeneutik, in: Flick / Kardorff / Steinke, S. 556-569
- Kowal, Sabine / O'Connell, Daniel** (2010): Zur Transkription von Gesprächen, in: Flick / Kardorff / Steinke, S. 437-447
- Kreutziger-Herr, Annette** (1998): Der nachhallende „Posaunenton Gottes“. Musikalische Annäherungen an Hildegard von Bingen, in: Neue Zürcher Zeitung v. 14.11.1998, S. 69
- Kümmel, Friedrich** (1977): Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800, Freiburg / München
- Lautenschläger, Gabriele** (1998): ‚Viriditas‘. Ein Begriff und seine Bedeutung, in: Forster, S. 224-237
- Loos, Gertrud Katja** (2009): Art. Spielraum, in: Decker-Voigt / Weymann, S. 469-470
- Magill, Lucanne** (2007): Coming Home: Musiktherapie und Spiritualität im letzten Lebensabschnitt, in: MU 28, 3, S. 238-249
- Meier, Christel** (1972): Die Bedeutung der Farben im Werk Hildegards von Bingen, in: Frühmittelalterliche Studien 6, S. 245-355
- Oehlmann, Johannes** (2009): Art. Archaische Musikinstrumente, in: Decker-Voigt / Weymann, S. 46-52
- Reister, Gerhard** (1995): Musikerleben. Ein Beitrag zur Psychoanalyse der Musik, in: Tress, S. 172-192
- Renz, Monika** (2007): Erfahrungen an der Grenze des Erfahrbaren – Spiritualität und das Medium Musik, in: MU 28, 3, S.205-216
- Richert Pfau, Marianne / Morent, Stefan Johannes** (2005): Hildegard von Bingen. Der Klang des Himmels, Europäische Komponistinnen 1, Köln / Weimar / Wien
- Riedel, Ingrid** (2005): Hildegard von Bingen. Prophetin der kosmischen Weisheit, überarb. Ausgabe, Stuttgart
- Ritscher, Immaculata** (1967): Zur Musik der heiligen Hildegard, in: Colloquium amicorum. Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag, Bonn, S. 309-326
- Salber, Wilhelm** (2006): Psychologische Psychästhetik, in: Tüpker / Schulte, S. 113-133

Schipperges, Heinrich (2007): Die Welt der Hildegard von Bingen. Leben, Wirken, Botschaft, Erfstadt

Schipperges, Heinrich (1998): Heil und Heilkunst. Hildegards Entwurf einer ganzheitlichen Lebensordnung, in: Forster, S. 458-465

Schipperges, Heinrich (1967): Melancholia als ein mittelalterlicher Sammelbegriff für Wahnvorstellungen, in: Studium generale 20, S. 723-736

Schipperges, Heinrich (1951): Krankheitsursache, Krankheitswesen und Heilung in der Klostermedizin dargestellt am Welt-Bild Hildegards von Bingen, Diss. Bonn

Seel, Martin (2011): 111 Tugenden, 111 Laster. Eine philosophische Revue, Frankfurt am Main

Soeffner, Hans-Georg (2010): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik, in: Flick / Kardorff / Steinke, S. 164-175

Strehlow, Wighard (1996): Heilen mit der Kraft der Seele. Die Psychotherapie der heiligen Hildegard, 3. Aufl., Freiburg

Stühlmeyer, Barbara (2003): Die Gesänge der Hildegard von Bingen. Eine musikologische, theologische und kulturhistorische Untersuchung, Hildesheim

Theis, Gisela (1995): Vom Nomadentum im Grenzbereich von Musiktherapie und Seelsorge, Abschlussarbeit im Studiengang Musiktherapie an der FH in Frankfurt am Main

Thornton, Barbara (1998): Zur Metaphysik der Musik. Der Ausdrucksgehalt der Modi und die musikalischen Werke Hildegards von Bingen, in: Forster, S. 313-333

Timmermann, Tonius (2004): Tiefenpsychologisch orientierte Musiktherapie. Bausteine für eine Lehre, Wiesbaden

Timmermann, Tonius (2003): Musiktherapeutische Selbsterfahrung. Plädoyer für eine moderne Form von Seelsorge in der säkularen Gesellschaft, in: MU 24, 1, S. 44-52

Tress, Wolfgang (Hrsg.) (1995): Subjektivität in der Psychoanalyse, Göttingen

Tucek, Gerhard (2001): Altorientalische Musiktherapie (AM) in Praxis, Forschung und Lehre, in: Schulen der Musiktherapie, hrsg. v. Hans-Helmut Decker-Voigt, München / Basel, S. 312-356

Tüpker, Rosemarie (2009): Art. Selbstpsychologie, in: Decker-Voigt / Weymann, S. 453-456.

Tüpker, Rosemarie (1996): Ich singe, was ich nicht sagen kann. Zu einer morphologischen Grundlegung der Musiktherapie, 2. überarb. u. erw. Aufl., Münster

Tüpker, Rosemarie / Schulte, Armin (Hrsg.) (2006): Tonwelten: Musik zwischen Kunst und Alltag. Zur Psycho-Logik musikalischer Ereignisse, Gießen

Weymann, Eckhard (2004): Zwischentöne. Psychologische Untersuchungen zur musikalischen Improvisation, Gießen

Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Frankfurt am Main, 2.4.2013