

Hildegard von Bingen und die Musik

Thomas Ogger

1. Hildegards Umwelt

Hildegard von Bingen (1098–1179) wuchs in eine Zeit hinein, die von gewaltigen Umbrüchen geprägt war. Der Investiturstreit, die Kreuzzüge, zu denen auch die Eroberung des islamischen Teiles der Iberischen Halbinsel durch die christlichen Kleinkönigreiche im Norden Spaniens gehört, sowie die Albigenserkriege gaben den äußeren Rahmen für wegweisende geistige Umbrüche. Verschiedene Faktoren übten starken Einfluß auf das Abendland aus. Dazu gehören

- das islamische Weltreich, das von Zentralasien und Indien bis zum Atlantischen Ozean reichte. Hier wurde das Erbe der griechischen, persischen und indischen Antike zusammengetragen, ins Arabische übersetzt und weiterentwickelt
- die Wiederbelebung geistiger Werte, die auf die Kirchenväter und ihren Umkreis zurückzuführen ist
- die gleichsam im Untergrund existierenden religiösen Vorstellungen, wie die der auf manichäisch-synkretistische Wurzeln zurückgehenden Sekte der nach der südfranzösischen Stadt Albi »Albigenser« benannten Katharer (griech. *katharoi* = die Reinen), wie auch Überreste arianischer Glaubensvorstellungen aus gotischer Zeit und nicht zuletzt die damit einhergehende, sich in ihrem Anfangsstadium befindende Inquisition.

Ein Großteil der Naturwissenschaften, religiöser Betrachtungen und sonstiger Geistesströmungen, die in lateinischen Übersetzungen aus dem Arabischen zugänglich waren, gaben dem abendländischen Geistesleben einen weitwirkenden Impuls.

Die der Adelsfamilie derer von Bermersheim entstammende Hildegard pflegte sich selbst zwar als unwissend darzustellen, verfügte in Wirklichkeit jedoch infolge ihrer klösterlichen Erziehung über ein weitgespanntes Wissen. Da Klöster zu jener Zeit die einzigen allgemein zugänglichen Bildungseinrichtungen waren, nahm sie, vor allem auch als Äbtissin eines nicht unbedeutenden Klosters, an all diesen Strömungen und Einflüssen teil, wie ihr Lebenswerk beweist.

Aus dieser Komplexität heraus ist auch ihr musikalisches Werk zu verstehen.

2. Grundlagen des musikalischen Weltbildes um 1100

2.1. Das antike Griechenland

Der griechische Philosoph Plato (um 428–347 v. Chr.) bezog sich in seinem berühmten Lehrdialog *Politeia* auf Pythagoras (6. Jahrhundert v. Chr.) und dessen sogenannte »Musik der Sphären«. Danach sind Astronomie und Harmonik aufs engste miteinander verwandt. Die Sphären erklingen in für das menschliche Ohr nicht wahrnehmbarer Harmonie, da sich die Sterne gesetzmäßig in unterschiedlichen Frequenzen bewegen.¹

Zu dieser Sicht gesellte sich bald die Lehre vom musikalischen Ethos. Danach hat die Musik Einfluß auf die Psyche und kann somit auch erzieherisch eingesetzt werden. Zwischen Tonarten (*Modi*)² und Aspekten der Psyche besteht nämlich eine Wechselwirkung.

Plato schreibt in der *Politeia* über die Tonarten: »... Welches sind nun die klagenden Tonarten? (...) Die vermischtydische und die hochlydische und einige ähnliche. (...) Welche Tonarten sind also weichlich und bei Gastmählern üblich? (...) Ionische (...) und lydische werden schlaff genannt ...«³ Das gleiche gilt auch für die Rhythmen (Zeitmaße), indem sie die Seele z.B. zu Sittsamkeit und Tapferkeit anzuleiten vermögen. So entspricht die musikalische Harmonie dem seelischen Wohlklang und der Wohlanständigkeit.

In weiteren Abschnitten geht Plato auf Sinn und Ziel der musikalischen Erziehung ein.⁴

2.2. Ostasien

Es kann angenommen werden, daß die Wurzeln der pythagoräischen Lehre von der *Sphärenmusik* auf weit ältere, weltweit anzutreffende Vorstellungen zurückreichen. So formulierte der chinesische Philosoph Konfuzius, in etwa ein Zeitgenosse des Pythagoras, sein streng hierarchisch geordnetes Weltbild der himmlischen Harmonie, in dem auch der Musik eine wichtige Rolle zukommt. Danach verlieren sich die hohen wie auch die tiefen Frequenzen in der Unendlichkeit des Universums und sind für das menschliche Gehör nicht wahrnehmbar, wohingegen die Frequenzen des Mittelbereichs, welcher der irdischen Daseinsform entspricht, das Ohr des Menschen erreichen. Dieses Prinzip gilt noch heute für traditionelle Musikformen im gesamten ost- und südostasiatischen Raum, wobei durch re-

¹ *Politeia* (=Der Staat), 530c ff.

² Der lat. Begriff *Modus* bed. »Art und Weise« der Zusammensetzung von Tönen u. läßt sich eher auf komplexere tonale Systeme anwenden als der dem griechischen *Tonos* (für *Modus*) entlehnte deutsche Begriff *Tonart* (bzw. Kirchentonart, Kirchenton), der ursprünglich nur f. d. abendländischen Tonarten (gregorianische Musik, Dur-/Moll-System) gilt.

³ *Politeia*, 398d ff.

⁴ *Politeia*, 399e ff. bzw. 400d ff.

ligiöse Einflüsse aus Indien (Hinduismus, Buddhismus) weltanschauliche Überlagerungen stattgefunden haben.

2.3. Indien

In Indien herrscht seit jeher die Auffassung, die Musik in ihrer Mannigfaltigkeit sei ein akustisches Abbild des kosmischen Geschehens. Jedem Modus, dort *Râg* oder *Râga* genannt, wird demgemäß ein atmosphärisch-zeitlicher Aspekt zugesellt. So gibt es einen *Râg* für die Zeitspanne vor dem Sonnenaufgang oder einen für den späten Nachmittag. Darin kommt die indische Anschauung zum Ausdruck, wie die Musik die Harmonie zwischen menschlicher Seele (Mikrokosmos) und dem Universum (Makrokosmos) auslöst.

So besteht ein indischer *Râg* aus einem komplizierten Geflecht melodienartiger Aneinanderreihungen von Einzeltönen und rhythmischer Muster innerhalb bestimmter Tonreihen, die jeweils eine bestimmte Stimmung (Atmosphäre) wiedergeben.

2.4. Vorderasien/Nordafrika

Vergleichbares gilt, wenn auch in leicht abgewandelter Form, für die im Osten (NO-Afrika, West- und Zentralasien) *Maqâm*⁵ (Standort; Ort, auf dem etwas errichtet ist, womit möglicherweise der Ort der Hand auf der Saite der Laute gemeint ist) und im Westen (Nordafrika) *Tabʿ* (Natur, Wesen) genannten Modi der Musik des islamischen Raumes. Hierbei ist es zu einer Synthese antiker vorderasiatischer, indischer, griechischer sowie byzantinischer Vorstellungen gekommen. Eine der Wurzeln geht auf das vorislamische Persien zurück, wo die Vorstellung einer hierarchisch geordneten Modalstruktur herrschte. So gab es besondere Modi für die sieben Tage der Woche, für die 30 Tage des Monats wie auch für die 360 Tage des Jahres. Da jedoch aus dem vorislamischen Persien nur wenige musiktheoretische Überlieferungen vorhanden waren, fiel der entsprechende Einfluß in die spätere islamisch-arabische Musiktheorie verhältnismäßig gering aus. Und so deuten nur noch einige Modusnamen und Musikbegriffe, die in den arabischen Kontext eingefügt wurden, auf diesen persischen Einfluß hin. Demgegenüber setzte sich der maßgebliche Teil von arabischen und nichtarabischen, darunter vor allem persischen Musiktheoretikern im islamischen Reich mit dem reichlich überlieferten musiktheoretischen Schrifttum aus der griechischen sowie griechisch beeinflussten frühchristlichen und römisch-byzantinischen Antike auseinander und entwickelte es weiter.

⁵ *Maqâm* = Ort, auf dem etwas errichtet ist, möglicherweise der Ort der Hand auf der Lautensaite.

Wie schon die Bezeichnung *Maqâm* vermuten läßt, war die Bestimmung der Töne auf der Lautensaite, d.h. das Verhältnis der Töne zueinander, ein wesentlicher Bestandteil der Musiktheorie, so, wie es bereits Pythagoras mit seinen Tonberechnungen und -bestimmungen auf dem Monochord zugeschrieben wird. Aus dieser Tonlehre entwickelte sich die Moduslehre, der wiederum im Laufe der Zeit weitere Komponenten hinzugefügt wurden. Schließlich wurden die auf die Anzahl von zwölf festgelegten Modi mit den zwölf Tierkreiszeichen verknüpft, was weitere Theorien nach sich zog.

Und mit der Verknüpfung anderer vorausgegangener Vorstellungen, wie der Sphärenmusik und des musikalischen Ethos, aber auch aus dem Esoterismus (z. B. Kabbala, Astrologie), erweiterte sich die Anzahl der Zuordnungsmöglichkeiten, wie zum Beispiel: Modus <-> Tierkreiszeichen <-> Element <-> Körpersäfte <-> Geschlecht <-> Tag- und Nachtzeit <-> Wochentag <-> Buchstabenkombination (Zahlenwert).

Insbesondere die Einbeziehung der Körpersäfte (Galle, Blut, Schleim) eines Menschen wie auch seines Geschlechts in das musikalische Geschehen läßt den Zusammenhang mit der menschlichen Gesundheit deutlich erkennen. Und da bereits in der Antike die Ansicht verbreitet war, zwischen den Körpersäften und der Seele bestehe eine Verbindung, wurde aus dem vorhandenen Wissen über das menschliche Wohlbefinden (Gesundheit) eine entsprechende Theorie der Musiktherapie entwickelt. Die überlieferte Lehre über die Bedeutung von Ton und Modus ergab ein theoretisches Gerüst, wonach eine bestimmte Krankheit mit Hilfe eines bestimmten Modus oder auch einer bestimmten Melodie behandelt werden konnte. Aus der folgenden Textpassage, deren Datierung etwa zwischen 1300 und 1600 festzusetzen ist, wird die Ganzheitlichkeit dieser Sichtweise deutlich:

Wisse, daß diese Modi eine erstaunliche Wirkung auf den Körper haben. [Sie bewirken] beispielsweise Bewegung, Rührung (Weinen), Freude, Traurigkeit, Mut oder Schlaf. Niemand zweifelt an ihrem Einfluß außer [Menschen, die] sehr gefühlsfern sind. Diese Wirkung liegt aber nicht im Modus selbst [begründet], weil er etwa an sich trocken und warm wäre, womit er ja an den Eigenschaften von Körpern teilhätte, sondern [lediglich] in seinem Temperament: Warm-trocken ist dessen Zusammensetzung und wird beherrscht vom feurigen [Element], das [seinerseits] im Körper des Menschen Wärme bewirkt. Das Gleiche gilt (?) für die Eigenschaften der zusammengesetzten Körper (Modi?). Die Modi erreichen diese Wirkungen durch ihre Zugehörigkeit zu einem Stern, und zu den Eigenschaften des Sterns gehört der [jeweilige] Einfluß.⁶

2.5. Abendland im Mittelalter

Im Abendland kamen Traditionen aus unterschiedlichen Richtungen zusammen, die, von lokalen Überlieferungen abgesehen, zumeist aus dem spätantiken und frühchristlichen Griechenland wie auch aus Byzanz direkt oder indirekt über die Vermittlung und Weiterentwicklung des isla-

⁶ Neubauer, Arabische Anleitungen zur Musiktherapie. 246.

mischen Orients gespeist wurden. So ist der Einfluß des *Großen Buches der Musik* des Alharabius (Al-Fârâbî, gest. um 950) aus dem 10. Jahrhundert, das im 12. Jahrhundert, also zur Zeit Hildegards von Bingen, ins Lateinische übersetzt wurde, nicht zu unterschätzen. Darin entwickelte er die Berechnungen des Pythagoras weiter und wurde so zu einem wichtigen Ausgangspunkt für die orientalische wie für die abendländische Musikwissenschaft.

Demgegenüber leiten sich die Namen der gregorianischen Kirchentönen direkt aus den Modusnamen der altgriechischen Musik ab. Es sind Namen von Landschaften bzw. deren Bewohnern, denen entweder eine bestimmte musikalisch-kosmische Atmosphäre oder eine bestimmte menschliche Charaktereigenschaft zugeordnet ist.

Die pythagoräisch-platonische Lehre wurde vor allem von dem christlichen, neuplatonisch orientierten Philosophen Boethius (um 480–524) überarbeitet und dem Zeitalter entsprechend aktualisiert. Damit erhielt sie ein christliches Fundament und wirkte so das gesamte Mittelalter hindurch bis weit in die Neuzeit hinein. Er teilte die Musik in drei Kategorien ein: in die *Musica mundana* (Musik des Universums), die *Musica humana* (Musik der menschlichen Seele) sowie die *Musica instrumentalis* (instrumentale Musik), welche die beiden erstgenannten Kategorien widerspiegelt. So kommen hier deutlich die altgriechischen Lehren (nach Pythagoras/Plato) von der unhörbaren, jedoch in errechenbaren Schwingungsverhältnissen der Gestirne sich äußernden Weltenharmonie, die mindestens bis ins 18. Jahrhundert zum Teil akzeptiert wurde, sowie vom musikalischen Einfluß der Musik auf die menschliche Psyche, was u.a. in der heutigen Musiktherapie eine Rolle spielt, zum Ausdruck. Boethius geht allerdings weiter, indem er die Musik als Widerhall der himmlischen Musik der neun Engelschöre betrachtet.

3. Die Musik der Hildegard von Bingen

Und so ist es folgerichtig, wenn Hildegard von Bingen ihre Kompositionen *Symphoniae harmoniae caelestium revelationum* (Zusammenklänge der Harmonie der himmlischen Offenbarungen) wie auch ihr allegorisches Mysterienspiel *Ordo Virtutum* (Der Kreis der Tugendkräfte) nennt, wobei sie zwar subjektiv einen Zusammenhang mit ihren Visionen, die deutlich an die Offenbarung des Johannes erinnern, herstellt, doch benutzt sie eindeutig das bereits vorhandene Wissen und begründet dies theologisch. Dabei bezieht sie sich beispielsweise in ihrem Werk *Scivias* (Wisse die Wege) auf die Psalmen Davids. Danach sei Gott mit Trompeten, Harfen und Psaltern zu lobpreisen. Harfe und Psalter sind Symbole himmlischer Glückseligkeit, und der Klang der Saiteninstrumente entspricht dem irdischen Zustand der Seele, wie sie mit aller Kraft zum göttlichen Licht zurückstrebt. Und dem Musikinstrument entsprechend ist der Mensch das Instrument göttlichen Willens.

Gleich zu Beginn der dreizehnten Schau des dritten Teils von *Scivias*, dem Lobpreis auf die Heiligen, schildert Hildegard eine durchsichtige Atmosphäre, aus der sie den Klang von Harmonien vernahm. Und darunter ertönte es von den neun Ordnungen der himmlischen Geister. Diese Schau erinnert an das Bild des Boethius von den neun Engelschören. Die menschliche Seele ist im Einklang mit dem Körper »symphonisch« und spiegelt so die himmlische Harmonie wider. Und so ist Musik irdisch und himmlisch zugleich. Auch hier wird der Gedanke von der *Musica humana* und der *Musica mundana* des Boethius wieder aufgegriffen.

Ferner ordnet sie einzelnen Kirchentönen (Modi) Eigenschaften zu, die an die Neuplatoniker erinnern: So sei der E-Modus, den sie in der Tat sehr oft benutzt, verborgen, zart und dem weiblichen Prinzip zugeordnet, während der ebenfalls oft in Erscheinung tretende, die männliche Würde versinnbildlichende D-Modus nicht nur edel und ernst, sondern auch die Quelle aller Modi sei.

In den Schriften Hildegards findet sich zwar kein unmittelbarer Hinweis auf die verschiedenen Heilungskräfte der Kirchentonarten, doch muß sie deren Wirkung wie auch deren kosmische Zeitgebundenheit gekannt haben. In ihrem allegorischen Mysterienspiel *Ordo Virtutum* (Kreis der Tugendkräfte) ordnet sie den verschiedenen Tugenden unterschiedliche Tonarten zu, womit sie offensichtlich eine psychische Wirkung dieser Tonarten bewirken will. Und so durchbrach sie mitunter gewisse Regeln des Gregorianischen Chorals – wie Ambitus und den festen modalen Bezug zu einer bestimmten Zeit im Jahreskreis – um ihr Ziel zu erreichen. Diese emanzipatorische Einstellung paßt durchaus in die Zeit des späten Hochmittelalters, in der scheinbar feststehende Denkgebäude ihren Unterbau zu verlieren begannen und am Horizont die ersten Anzeichen eines neuen Zeitalters heraufdämmerten. So wird zwar deutlich, daß für Hildegard die Musik die Seele zu Gott erhebt und damit gesunden läßt, doch geht sie wahrscheinlich auf die therapeutische Wirkung der Musik aus zeitgenössischem musikanschaulichem Selbstverständnis nicht gesondert ein. Sie bezieht sich in spezifisch therapeutischen Fragen auf die bereits blühenden medizinischen Wissenschaften und faßt in dem Werk *Causae et curae* (Ursachen und Heilungen) ihre naturheilkundlichen Erkenntnisse zusammen. Für sie bleibt alles Teil und Manifestation der universalen Macht und Schönheit Gottes. Dabei räumt sie der Musik eine besondere Rangstellung ein: Sie verknüpft sie nicht nur mit dieser Universalität, sondern sieht diese – dem überlieferten platonischen/neuplatonischen Weltbild der »Sphärenharmonie« gemäß – vom Klang der Musik durchdrungen.