

Alba Scotti (München) / Michael Klaper (Weimar/Jena)

Redaktion und Liturgisierung Zu den Psalntonangaben in der Überlieferung der Gesänge Hildegards von Bingen¹

Dem Gedenken der Väter Italo und Stefan

Die mit dem Namen Hildegards von Bingen verbundenen Gesänge zählen zu den faszinierendsten und zugleich rätselhaftesten Phänomenen im Bereich der einstimmigen lateinischen Musik des Mittelalters. Der quantitative Bestand von 77 für sich stehenden Gesängen sowie einem geistlichen Spiel (dem *Ordo virtutum*) dürfte alles übertreffen, was einem einzelnen mittelalterlichen Autor an Musik zugewiesen werden kann. Zugleich sind grundlegende Aspekte wie die Entstehung, Verschriftlichung und Kodifizierung von Hildegards musikalischem Œuvre immer noch wenig erforscht. Die folgenden Ausführungen widmen sich einem zunächst peripher erscheinenden, bei näherem Zusehen aber höchst aufschlussreichen Teilbereich der schriftlichen Überlieferung von Hildegards Musik, nämlich dem der Angabe von Psalmtönen, wie sie manche Gesänge der Visionäerin in den beiden Hauptquellen für ihre musikalische Produktion begleiten.

Es wird heute im Allgemeinen angenommen, dass die beiden Handschriften, die das Gesangskorpus Hildegards von Bingen tradieren, im Skriptorium des Rupertsberger Klosters angefertigt wurden, das Hildegard um 1150 wiederbegründet hatte und seitdem als Magistra leitete.² Der heute in der St. Pieters & Paulusabdiij Dendermonde aufbewahrte Kodex 9 (fortan abgekürzt zitiert als D) wurde wohl um 1175 für die Zisterzienserabtei Villers in Brabant geschrieben.³ Die in der Hochschul- und Landesbibliothek RheinMain (ehemals Hessische Landesbibliothek Wiesbaden) liegende Handschrift 2, der sog. „Riesenkodex“ (fortan abgekürzt zitiert als R), wurde offensichtlich während der letzten Lebensjahre Hildegards (†1179) als repräsentative Hauskopie angefertigt, die nach dem Tode Hildegards mit Ergänzungen versehen wurde.⁴

-
- 1 Der vorliegende Beitrag geht zurück auf ein Referat, das 1998 auf dem Bingerer internationalen wissenschaftlichen Kongress „Hildegard von Bingen in ihrem historischen Umfeld“ gehalten wurde. Für vielfältige Anregungen, Kommentare und Hinweise danken wir insbesondere Wulf Arlt, Andreas Haug, Thomas Schmidt und Joseph Willmann.
 - 2 Grundlegend hierzu Marianna Schrader und Adelgundis Führkötter, *Die Echtheit des Schrifttums der heiligen Hildegard von Bingen. Quellenkritische Untersuchungen* (= Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 6), Köln 1956, hier insbes. S. 49f. (zu D) und 154–179 (zu R); neuerdings auch *Hildegardis Bingenensis Opera minora*, hrsg. von Peter Dronke u. a. (= Corpus christianorum. Continuatio medievalis 226), Turnhout 2007, S. 337f. (zu D) und Michael Embach, *Die Schriften Hildegards von Bingen. Studien zu ihrer Überlieferung und Rezeption im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit* (= Erudiri Sapientia 4), Berlin 2003, S. 36–65 (zu R). Vgl. aber auch unten.
 - 3 Farbfaksimile des Gesangsteils in: *Hildegard of Bingen: Symphonia harmoniae caelestium revelationum. Dendermonde St.-Pieters & Paulusabdiij Ms. Cod. 9*, hrsg. von Peter van Poucke, Peer 1991; hier auch ein Inventar der Gesänge.
 - 4 Farbfaksimile des Gesangsteils in: *Hildegard von Bingen: Lieder. Faksimile Riesencodex (Hs. 2) der Hessischen Landesbibliothek Wiesbaden, fol. 466–481v*, hrsg. von Lorenz Welker (= Elementa musicae 1),

Diese Handschriften enthalten die Gesangssammlung Hildegards in unterschiedlichen Redaktionen: Bestand und Anordnung der Gesänge sind jeweils verschieden, wohingegen die textlich-musikalische Überlieferung der Stücke selbst vergleichsweise stabil ist.⁵ In beiden Kodizes sind die Gesänge in aller Regel mit einer Gattungsbezeichnung versehen, wobei die Bezeichnungen „Antiphona“, „Responsorium“, „Hymnus“ und „Sequentia“ auf auch anderweitig geläufige Gesangsformen rekurrieren. Demgegenüber scheint die Bezeichnung von Gesängen als „Symphonia“ für die Hildegard-Überlieferung singulär zu sein.⁶ Nur in R sowie in der Streuüberlieferung kommen eine Kyrie-Melodie und ein Alleluia-Gesang hinzu.⁷

Es ist nicht immer deutlich, welche Merkmale für die gattungsmäßige Einordnung der betreffenden Gesänge ausschlaggebend waren – eine Einordnung, die ja zugleich die Frage nach der (möglichen) liturgischen Verwendung der Gesänge berührt.⁸ So weisen etwa sämtliche als „Responsorium“ bezeichneten Gesänge Hildegards einen für diese Gattung typischen „Versus“ auf, und manche ihrer Responsorien sind überdies mit der (ebenfalls gattungstypischen) Kleinen Doxologie versehen.⁹ Doch begegnet daneben im Kodex R (f. 466vb–467ra) ein als „Antiphona“ rubrizierter Gesang (*O tu illustrata*), welcher ebenfalls von einem „Versus“ gefolgt wird.¹⁰ Die als „Hymnus“ bzw. „Sequentia“ bezeichneten Gesänge Hildegards haben formal nur wenig mit dem zu tun, was man für die jeweilige Gattung erwarten könnte. Selbst eine mehr oder weniger deutlich ausgeprägte Doppelversikelstruktur, wie sie prinzipiell für Sequenzen kennzeichnend ist, kommt auch unter Hildegards Hymnen vor. Als äußerliches Unterscheidungsmerkmal ist somit lediglich das „Amen“ erkennbar, das die mit „Hymnus“ bezeichneten Stücke Hildegards beschließt.¹¹ Einige Gesänge sind

Wiesbaden 1998; hier auch ein Inventar der Gesänge und weitere tabellarische Übersichten. Zur Datierung des Grundstocks von R noch in die Lebenszeit der Autorin – und nicht, wie früher angenommen, in das Jahrzehnt nach ihrem Tod – vgl. zusammenfassend Michael Klaper, „Kommentar“, in: ebd., S. 3f.; Embach, *Die Schriften Hildegards von Bingen*, S. 62–65.

- 5 Gerade die wenigen textlichen und melodischen Variantenbildungen sind von Interesse, wenn nach dem Verhältnis der beiden Abschriften der Gesangssammlung zueinander gefragt wird; vgl. dazu jetzt die synoptische Ausgabe *Hildegard of Bingen, „Symphonia“. A Comparative Edition*, hrsg. von Vincent Corrigan (= Gesamtausgaben/Collected Works 30), Lions Bay 2016. Doch wurden diese Varianten noch nicht im Zusammenhang untersucht.
- 6 Vgl. Klaus-Jürgen Sachs, Art. „Symphonia. II. Lateinische Tradition aus Altertum und Spätantike sowie Entwicklungen im Mittelalter“, in: *MGG2*, Sachteil 9, Kassel 1998, Sp. 13–15.
- 7 Die Streuüberlieferung ist dokumentiert in Klaper, „Kommentar“, S. 5 und 11f.
- 8 Dazu allgemein Wulf Arlt, „Funktion, Gattung und Form im liturgischen Gesang des frühen und hohen Mittelalters. Eine Einführung“, in: *Sjbmw* 2 (1982), S. 13–26.
- 9 In D und R die Responsorien *Ave Maria, O clarissima mater, O tu suavissima virga* (Maria), *Rex noster* (Unschuldige Kinder) und *Favus distillans* (Ursula); in R überdies die Responsorien *O vis eternitatis* (Gottheit), *O viriditas digiti dei, O felix anima* (Disibodus) und *Spiritui sancto honor* (Ursula). Von den letztgenannten Responsorien sind auch in D – und zwar ohne Doxologie – überliefert *O viriditas digiti dei* und *Spiritui sancto honor*.
- 10 In der einzigen Quelle R ist eine Textmarke für eine nach dem Vers zu singende Repetenda nicht verzeichnet (eine solche Textmarke fehlt in R mehrfach auch bei als Responsorium klassifizierten Stücken); indes schließt der Vers von *O tu illustrata* auf *h*, der Rahmenteil demgegenüber auf *E*, so dass eine Teilwiederkehr des Rahmenstücks zu erwarten wäre.
- 11 Zur Diskussion um die Abgrenzung von Sequenz und Hymnus (sowie weiteren Großformen) bei Hildegard von Bingen vgl. etwa Barbara Stühlmeyer, *Die Gesänge der Hildegard von Bingen. Eine musikologische, theologische und kulturhistorische Untersuchung* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 30), Hildesheim 2003, S. 118–160.

in einem der beiden Kodizes ohne Rubrik überliefert,¹² doch lässt sich hinsichtlich der Gattungszuweisungen zumindest kein direkter Widerspruch zwischen den Überlieferungen bemerken. Auch ist das Schluss-„Amen“ bei den Hymnen Hildegards – soweit überprüfbar – stets vorhanden.¹³ Was derlei äußere Charakteristika betrifft, stellt sich freilich der Befund im Falle der als Antiphon klassifizierten Gesänge wesentlich komplexer dar:

- 1) Zwei der in R enthaltenen Antiphonen, *O beatissime Ruperte* (f. 471ra) und *Nunc gaudeant materna viscera* (f. 472va), schließen in diesem Kodex mit einem Alleluia-Ruf. In D hat lediglich letztgenannte Antiphon (f. 170r) einen – melodisch mit R identischen – Alleluia-Ruf am Schluss, während erstere hier (f. 164v) allein mit dem Satzglied „pro famulantibus tibi in deo“ schließt.
- 2) Nur in D wurde bei der großen Mehrzahl der Antiphonen eine Psalmtonkadenz angegeben. In R finden sich derartige Angaben lediglich innerhalb jenes Abschnitts des Gesangskorpus, der von den Gesängen für den hl. Disibodus bis zu denen für die hl. Ursula reicht (f. 470v–472r).

Generell dienen Angaben über die Psalmtonkadenz („differentia“)¹⁴ in den mittelalterlichen Gesangshandschriften als Hinweise auf den von einer Antiphon gerahmten Psalmvortrag, für den – je nach tonartlicher Einordnung der Antiphon – unterschiedliche melodische Modelle zur Verfügung stehen. Variabel ist deren Ende, das in den Handschriften meist allein festgehalten ist (notiert als „euouae“ = „seculorum amen“), und bei dem einer möglichst engen Verbindung von Psalmvortrag und (wiederholtem) Antiphonbeginn Rechnung getragen werden soll.¹⁵ Somit läge es nahe, das Auftreten von Psalmtonangaben im Zusammenhang mit bestimmten Antiphonen Hildegards als Indiz für eine Verwendung dieser Stücke im Stundengebet zusammen mit einem Psalm zu deuten. Die übrigen Antiphonen wären dann als freie Votiv- oder Prozessionsgesänge anzusehen. Indes kann, worauf Felix Heinzer aufmerksam gemacht hat, auch für den Fall, dass eine Antiphon mit einer Psalmtonangabe versehen ist, nicht ausgeschlossen werden, dass man diese Antiphon bei Prozessionen verwendete.¹⁶ Bei der Diskussion dieser Frage wurde allerdings zumeist vernachlässigt, dass die beiden erhaltenen Gesangssammlungen D und R in dieser Hinsicht eben kein einheitliches

12 Für das nur in R (innerhalb des Abschnitts mit den Großformen Sequenz, Hymnus und Symphonia) enthaltene *O viridissima virga* liegt keine Gattungsbezeichnung vor.

13 Der Hymnus *Ave generosa* ist in D am Schluss unvollständig erhalten.

14 Die mittelalterliche Terminologie ist nicht einheitlich: Neben dem Terminus „differentia“ (für dessen Verwendung beispielsweise Bern von Reichenau eingetreten ist) begegnen noch einige weitere (wie z. B. „diffinitio“), doch hat sich die Benennung als „differentia“ in der Forschung etabliert. Im Folgenden wird wahlweise von „Psalmdifferenz“, „Psalmtonkadenz“, „euouae-Formel“ oder auch nur von „Kadenz“ bzw. „Differenz“ die Rede sein, ohne dass damit eine sachliche Unterscheidung beabsichtigt wäre.

15 Vgl. Bruno Stäblein, Art. „Psalm. B.“, in: *MGG* 10, Kassel 1962, Sp. 1676–1690, insbes. „2. Antiphonische Psalmodie des Offiziums“ (Sp. 1680–1683) und die tabellarische Übersicht nach Sp. 1680; Hugo Berger, *Untersuchungen zu den Psalmdifferenzen* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 37), Regensburg 1966; Joseph Dyer, Art. „Psalm. B. Lateinisch, einstimmig“, in: *MGG* 2, Sachteil 7, Kassel 1997, Sp. 1862–1876.

16 Siehe Felix Heinzer, „Unequal Twins: Visionary Attitude and Monastic Culture in Elisabeth of Schönau and Hildegard of Bingen“, in: *A Companion to Hildegard of Bingen*, hrsg. von Beverly Mayne Kienzle u. a. (= Brill's Companions to the Christian Tradition 45), Leiden 2014, S. 85–108, hier S. 99–101.

Bild vermitteln.¹⁷ Zu untersuchen bleibt, inwieweit die skizzierten Unterschiede zwischen den beiden Handschriften Aufschluss gewähren über die ihnen zugrundeliegenden Redaktionsprozesse. Dies soll in vier Schritten erfolgen:

Erstens ist der Überlieferungsbefund detailliert aufzunehmen, und zwar unter Berücksichtigung paläographischer, liturgischer und musikalischer Gesichtspunkte. Zweitens wird zu diskutieren sein, welche Funktion der Angabe von „differentiae“ in den Hildegard-Handschriften zukommen könnte; wie darzulegen ist, dürfte es sich bei diesen Angaben weniger um Hinweise auf eine gefestigte liturgische Praxis als vielmehr um das Ergebnis einer nachträglichen Liturgisierung handeln. In einem dritten Schritt sollen die Probleme behandelt werden, die sich einer Interpretation der „differentiae“ in den Hildegard-Handschriften stellen. Viertens schließlich soll der Blick auf andere Überlieferungen des 12. Jahrhunderts gerichtet werden, um die Gesänge Hildegards präziser im Kontext ihrer Zeit lokalisieren zu können.

1. Befund

In beiden erhaltenen Abschriften des Hildegard'schen Gesangskorpus wurden zu bestimmten Antiphonen Psalmtonkadenzen eingetragen, doch ergibt sich bei einem Vergleich kein einstimmiges Bild: D und R variieren sowohl in der Zahl der jeweils vorhandenen Psalm-differenzen wie auch in deren Aufzeichnungsweise beträchtlich. Daher soll im Folgenden zunächst allein die Situation in D betrachtet werden, um sie anschließend mit jener in R zu konfrontieren. Hierzu sind in Tabelle 1, in der die Psalm-differenzen tonartlich klassifiziert und ihren Antiphonen mit Angabe von deren Finalis zugeordnet wurden, beide Kodizes getrennt verzeichnet. Zusätzlich ist die Position der jeweiligen Psalmtonkadenz in der Handschrift angegeben, da dies für die weitere Diskussion von Belang sein wird.

Tabelle 1

Übersicht zu den Psalmtonangaben in den Hildegard-Handschriften¹⁸

Folio	Gesangs-Incipit	Finalis	Psalmton	Position
Hs. D				
153r	O magne pater	a	2. Ton	in margine
153r	O eterne deus	E	4. Ton	vorangestellt
154r	O splendidissima	E	4. Ton	vorangestellt
154v	Hodie aperuit nobis	c	6. Ton (transponiert 5↑)	in margine
154v	Quia ergo femina	E	4. Ton	vorangestellt
154v	Cum processit factura	E	4. Ton	vorangestellt
155r	Cum erubuerint	E	4. Ton	in margine
155r	O frondens virga	D	1. Ton	vorangestellt
155r	O quam magnum	E	4. Ton	vorangestellt

17 So hält etwa Stühlmeyer, *Die Gesänge der Hildegard von Bingen*, S. 68ff. fest: „Die meisten *Differentiae* überliefert der Villarensener Kodex [= D]“, was sie aber nicht daran hindert, die Psalm-differenzen in D und R zusammenfassend zu behandeln (ebd.). Ohne jegliche Unterscheidung zwischen den beiden Überlieferungen: Marianne Richert Pfau und Stefan Johannes Morent, *Hildegard von Bingen. Der Klang des Himmels* (= Europäische Komponistinnen 1), Köln 2005, S. 68–72.

18 Gesänge, die in beiden Handschriften eine Psalmtonangabe erhalten haben, sind kursiviert.

Folio	Gesangs-Incipit	Finalis	Psalmton	Position
157r	Spiritus sanctus	a	1. Ton (transponiert 5↑)	nachgestellt
157r	Karitas habundat	E	1. Ton	nachgestellt ¹⁹
160v	O cohors milicie	G	8. Ton (transponiert 5↓)	vorangestellt
161v	O speculum columbe	E	4. Ton	vorangestellt
163r	O victoriosissimi	E	4. Ton	in margine
164r	O successores fortissimi	D	1. Ton	vorangestellt
164v	<i>O felix apparicio</i>	F	nicht notiert	in margine
164v	<i>O beatissime Ruperte</i>	D	nicht notiert	in margine
165r	<i>O pulcre facies</i>	E	4. Ton	vorangestellt
167v	Studium divinitatis	E	4. Ton	nachgestellt
167v	<i>Unde quocumque</i>	a	1. Ton	nachgestellt
168r	<i>De patria etiam</i>	D	2. Ton	vorangestellt
168r	<i>Deus enim in prima</i>	E	4. Ton	vorangestellt
168r	<i>Aer enim volat</i>	E	4. Ton	vorangestellt
168r	<i>Et ideo puella</i>	a	1. Ton	vorangestellt
168r	<i>Deus enim rorem</i>	E	4. Ton	vorangestellt
168r	<i>Sed diabolus</i>	D	2. Ton	vorangestellt

Hs. R

470va	O mirum admirandum	E	4. Ton	nachgestellt
471ra	<i>O felix apparicio</i>	D	4. Ton	vorangestellt ²⁰
471ra	<i>O beatissime Ruperte</i>	D	1. Ton	nachgestellt
471ra	Quia felix puericia	E	4. Ton	nachgestellt
471rb	<i>O pulcre facies</i>	E	4. Ton	nachgestellt
472ra	<i>Unde quocumque</i>	a	1. Ton	vorangestellt
472ra	<i>De patria etiam</i>	D	2. Ton	vorangestellt
472ra	<i>Deus enim in prima</i>	E	nicht notiert	
472ra	<i>Aer enim volat</i>	E	nicht notiert	
472ra	<i>Et ideo puella</i>	a	nicht notiert	
472rb	<i>Deus enim rorem</i>	E	nicht notiert	
472rb	<i>Sed diabolus</i>	D	nicht notiert	

Für D lässt sich festhalten, dass die Mehrzahl der Antiphonen (26 von 33) eine Psalmkadenz aufweist, die in den meisten Fällen innerhalb des Liniensystems notiert ist. Der Eintrag zumindest einiger dieser Kadenzen muss von vornherein eingeplant worden sein. Auf f. 153r etwa (siehe Abb. 1) ist der Schluss der Antiphon *O magne pater* zusammen mit einer Psalmkadenz am Ende von Zeile 6 eingetragen, auf welcher (linksbündig) auch die nachfolgende Antiphon *O eterne deus* beginnt. Ein derartig planvolles Vorgehen setzt die Existenz entsprechender schriftlicher Vorlagen voraus. Dagegen wurde in vier Fällen eine Psalmtonangabe nachträglich in margine ergänzt (für ein Bsp. siehe Abb. 1, Z. 1)²¹, und auf f. 164v (siehe Abb. 2) sind die am Rand neben den Rupertus-Antiphonen *O felix apparicio* und *O*

19 Zu diesem problematischen Fall vgl. die näheren Ausführungen unten.

20 Hierzu vgl. die Ausführungen unten.

21 Auf f. 153r (*O magne pater*), f. 154v (*Hodie aperuit nobis*), f. 155r (*Cum erubuerint*) und f. 163r (*O victoriosissimi*).

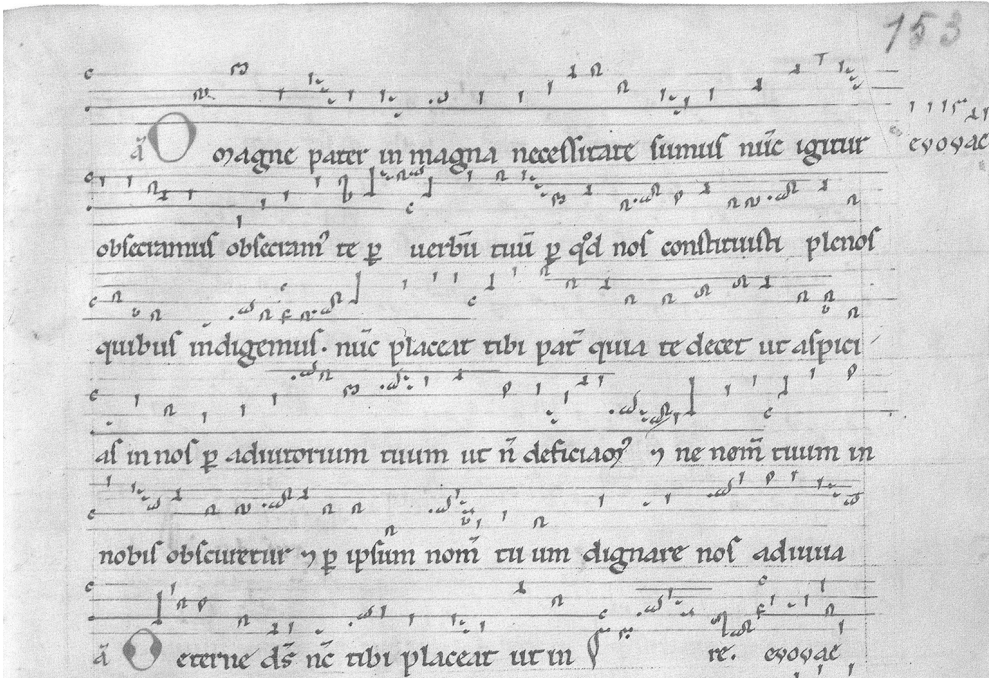


Abb. 1: Dendermonde, St. Pieters & Paulusabdij, Ms. Cod. 9 (D), f. 153r, Z. 1–6

beatissime Ruperte eingetragenen Vokale „euouae“ ohne Notation verblieben. Die Angaben in D beziehen sich teils auf die voranstehende, teils auf die nachfolgende Antiphon, so dass das Aufzeichnungsverfahren unsystematisch wirkt. Hinzu kommt, dass zwar eine Tendenz feststellbar ist, die in der Handschrift ausdrücklich als Antiphon rubrizierten Gesänge mit einer Psalmtonangabe zu versehen, während eine solche bei unbezeichneten Stücken zumeist fehlt.²² Doch gibt es auch Ausnahmen zu dieser Regel.²³ Die Aufzeichnungssituation in D lässt somit auf einen nur wenig gefestigten Status der Psalmtonangaben schließen, zumal sie offenbar verschiedenen Arbeitsstadien angehören: Duktus und – soweit das anhand der Faksimile-Ausgabe zu beurteilen ist – auch Farbe der „euouae“-Einträge in D variieren, ohne dass sich unter textpaläographischen Gesichtspunkten mehrere Hände unterscheiden ließen (eher wäre an einen Wechsel der Feder zu denken). Das dürfte dafür sprechen, dass

22 Eine Kadenzformel fehlt bei *O gloriosissimi* („De angelis“, f. 159r), *O spectabiles viri* („De patriarchis“, f. 159v–160r), *O mirum admirandum* („De Sancto Dysibodo“, f. 162r), *O virgo ecclesia* und *Nunc gaudeant materna viscera* („In dedicatione ecclesiae“, f. 170r–v), die allesamt keine Gattungsbezeichnung tragen, aufgrund des Fehlens eines Verses indes als Antiphonen einzustufen wären.

23 *Spiritus sanctus vivificans*, *Karitas habundat* (f. 157r) und *O pulcre facies* (f. 165r) sind gattungsmäßig nicht klassifiziert und haben dessen ungeachtet eine Psalmtonkadenz erhalten; eine solche findet sich auch bei *Studium divinitatis* (f. 167v), das mit „In matutinis laudibus“ rubriziert ist. Umgekehrt fehlt eine Psalmtonangabe bei der „Antiphona“ *Laus trinitati* (f. 157r) und bei der Evangeliums-Antiphon *O rubor sanguinis* (f. 167r). Hierzu ist des Weiteren zu bemerken, dass der in R (f. 469r) als „Responsorium“ eingestufte Gesang *O vos felices radices* in D (f. 160r–v) als „antiphona De patriarchis“ rubriziert ist.

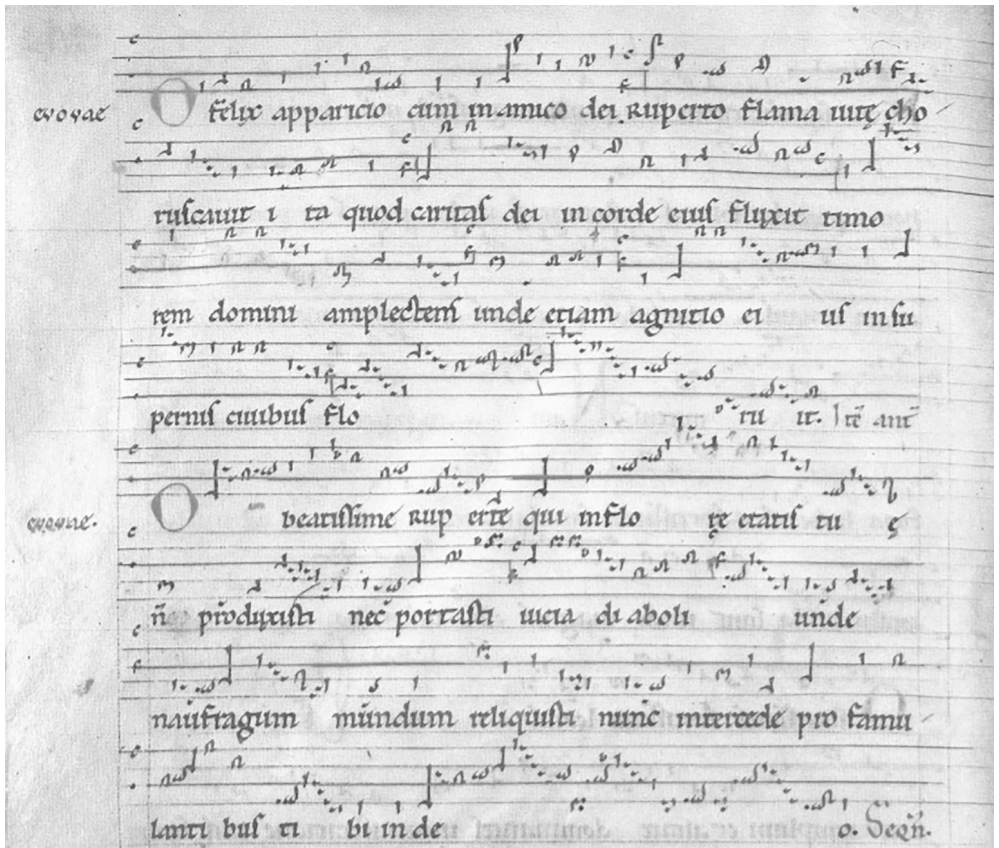


Abb. 2: Dendermonde, St. Pieters & Paulusabdij, Ms. Cod. 9 (D), f. 164v, Z. 1–8

ein und derselbe Schreiber zu unterschiedlichen Zeiten auf seine Aufzeichnung zurückgekommen ist.²⁴

Im Kodex R begegnen Psalmtonkadenzen zu Antiphonen nur in einem einzigen Abschnitt des musikalischen Teils, und zwar von den Disibodus-Gesängen (f. 470va) bis zu den Ursula-Gesängen (f. 472rb). Betroffen sind Antiphonen auf die Lokalheiligen Disibodus (*O mirum admirandum*; f. 470va) und Rupertus (*O felix apparicio*, *O beatissime Ruperte*, *Quia felix*; f. 471ra–b) sowie die Gesänge auf die hl. Ursula (f. 471va–472rb) und die – am

24 Anders Marianne Richert Pfau, *Hildegard von Bingen's „Symphonia Armonie Celestium Revelationum“*. *An Analysis of Musical Process, Modality, and Text-Music Relations*, Ph. D. Diss. State University of New York at Stony Brook 1990, S. 21: „[...] the exact origins [...] of the psalm *differentiae* found in both manuscripts [...] have not been established. One has to reckon with the possibility that they might be later additions, for they often appear to be squeezed in an unsystematic fashion and are probably by a different hand“ sowie Anm. 28 (Verweis auf einen unveröffentlichten Vortrag von D. Martin Jenni aus dem Jahr 1988); ähnlich Pfau und Morent, *Hildegard von Bingen*, S. 69: „Sowohl die Rubriken als auch die *differentiae* mögen nachgetragen sein“. Es liegt allerdings kein Hinweis darauf vor, dass die Psalm-differenzen in R spätere Ergänzungen darstellen, und mit Sicherheit sind nicht alle Differenzen in D nachgetragen (siehe oben).

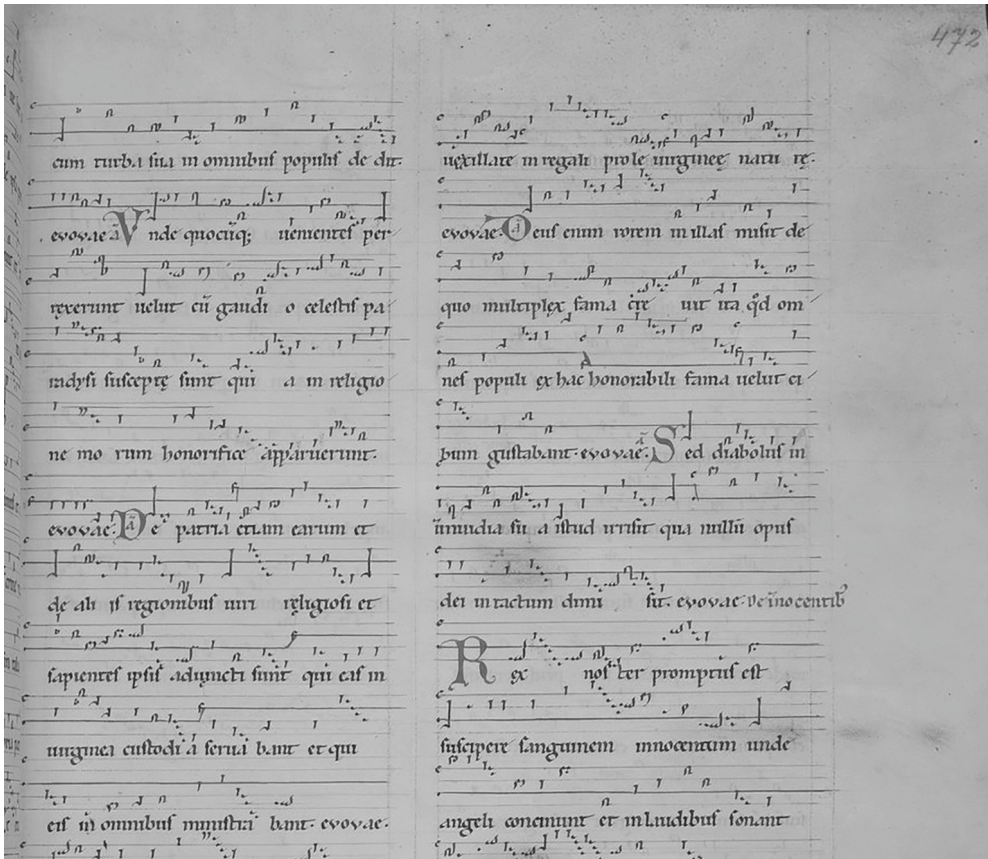


Abb. 3: Hochschul- und Landesbibliothek RheinMain, Hs. 2 (R), f. 472r, Z. 1–10

gleichen Fest verwendbare – Antiphon auf Jungfrauen (*O pulcre facies*; f. 471rb). Die Ursula-Gesänge schließen sich annähernd zu einem Ursula-Offizium zusammen.²⁵

Es könnte daher naheliegen, die Psalmtonangaben in R im Sinne einer bestehenden liturgischen Praxis zu interpretieren. Unterdessen sind die auf die Rubrik „Laudes“ (f. 471vb) folgenden Ursula-Antiphonen (siehe Abb. 3) bei der Textaufzeichnung zwar mit den nachgestellten Vokalen „euouae“ versehen worden, doch bricht der Eintrag der Notation nach zwei Psalmindifferenzen ab. Dies dürfte gleichfalls auf den unklaren Status dieser Einträge bzw. auf Probleme beim Aufzeichnungsvorgang verweisen.²⁶ Nur bei der Abschrift der Ge-

25 Eingehend dazu Pfau und Morent, *Hildegard von Bingen*, S. 253–284. Vgl. auch Walter Berschin, „Eine Offiziendichtung in der *Symphonia* Hildegards von Bingen: Ursula und die Elftausend Jungfrauen (carm. 44)“, in: *Hildegard of Bingen: The Context of her Thought and Art*, hrsg. von Charles Burnett und Peter Dronke (= Warburg Institute Colloquia 4), London 1998, S. 157–162; Tova Leigh-Choate, William T. Flynn und Margot E. Fassler, „Hildegard as Musical Hagiographer: Engelberg, Stiftsbibliothek Ms. 103 and Her Songs for Saints Disibod and Ursula“, in: *A Companion to Hildegard of Bingen*, hrsg. von Beverly Mayne Kienzle u. a. (= Brill's Companions to the Christian Tradition 45), Leiden 2014, S. 193–220, hier S. 215–219.

26 Zu einer möglichen Erklärung für das Abbrechen der Notationseinträge in R vgl. Klaper, „Kommentar“, S. 8f.

sänge in D, die wohl für ein auswärtiges Kloster angefertigt wurde, hat man sich um eine umfassende Ausstattung mit Psalmtonkadenzern bemüht, nicht hingegen bei jener in R, die als Hauskopie anzusehen ist.

Die Zusammenstellung der in beiden Kodizes auftretenden Psalmkadenztypen zeigt folgendes Bild (siehe Tabelle 1):²⁷ Es begegnen lediglich Kadenzformeln des 1., 2., 4., 6. und 8. Tons. Der 6. und 8. Ton sind überhaupt nur einmal belegt (D, f. 154v resp. f. 160v), der 2. Ton viermal, der 1. sechsmal; auffallend überwiegt der 4. Ton mit insgesamt 18 Belegen. Nicht ungewöhnlich ist, dass für den 2. Ton nur von einer einzigen Kadenzformel Gebrauch gemacht wurde: Wie man aus anderen Traditionen weiß, ist die Zahl der Psalmdifferenzen für diesen Ton nie sehr groß gewesen.²⁸ Auch in einem wohl aus Hildegards erstem Heimatkloster Disibodenberg stammenden Antiphonar (CH-EN 103) aus der Zeit um 1200 (künftig zitiert als Engelberg 103), das sich aufgrund der räumlichen und zeitlichen Nähe zur Hildegard-Überlieferung für Vergleichszwecke anbietet, kommt nur eine einzige Differenz für den 2. Ton vor.²⁹ Bemerkenswert ist hingegen, dass im Zusammenhang mit den Hildegard'schen Gesängen für den 1. Ton nur zwei verschiedene Differenzen verwendet wurden und für den 4. Ton nur eine einzige (wobei freilich Unterschiede im Detail – Präsenz bzw. Absenz von Liqueszenz und Oriscus, einfaches Berühren oder Verdoppelung einer Tonstufe – auftreten³⁰). Denn hier stellt man bei einem Vergleich mit Engelberg 103 Folgendes fest: Sämtliche in der Hildegard-Überlieferung verwendete Kadenzformen lassen sich in dieser Handschrift eindeutig wiederfinden – sie kann daher in Zweifelsfällen, etwa bei nicht eindeutig diastematisch zu lesender Randneumierung in D, zur Klärung dienen.³¹

27 Vgl. dazu auch „Table 6“ in Corrigan, *Hildegard of Bingen*, „Symphonia“ (S. xvii).

28 Vgl. hierzu etwa die Ausführungen Berns von Reichenau, „Prologus in tonarium“, GS 2, 79–91; Neuedition durch Alexander Rausch, *Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau. Edition und Interpretation* (= Musica mediaevalis Europae occidentalis 5), Tutzing 1999, S. 75–115 (zitiert). Den sechs Differenzen des 1. Tons („autenticus protus“) steht hier die „una differentia“ des 2. Tons („plagis protus“) gegenüber (ebd., S. 75–82).

29 Die Zuweisung von Engelberg 103 an das Kloster Disibodenberg geht offenbar zurück auf Ephrem Omlin, „Das ältere Engelberger Osterspiel und der Cod. 103 der Stiftsbibliothek Engelberg“, in: *Corolla heremitana: Neue Beiträge zur Kunst und Geschichte Einsiedelns und der Innerschweiz*, hrsg. von Albert Knoepfli u. a., Olten 1964, S. 101–126. Als Disibodenberger Handschrift hat Engelberg 103 Eingang in die Forschungsliteratur zu Hildegard von Bingen gefunden (vgl. etwa Pfau und Morent, *Hildegard von Bingen*; Heinzer, „Unequal Twins“). Neuerdings haben Leigh-Choate, Flynn und Fassler, „Hildegard as Musical Hagiographer“, S. 195–199 eine Herkunft der Handschrift aus dem Kloster Sponheim (unweit des Disibodenbergs) wahrscheinlich zu machen versucht – was aber nichts daran ändern würde, dass „the liturgy preserved in Engelberg 103 certainly reflects the surrounding area and may be viewed as representative of the liturgies celebrated in regional Benedictine monasteries at the end of the 12th century“ (ebd., S. 199). Im Folgenden wird daher weiterhin von Engelberg 103 als einer Disibodenberger Handschrift die Rede sein.

30 Diese Unterschiede sind bei Corrigan, *Hildegard of Bingen*, „Symphonia“, S. xvii nicht vollständig berücksichtigt.

31 Es verhält sich also keineswegs so, dass manche Psalmdifferenzen in den Hildegard-Handschriften „von den traditionellen Formeln ab[weichen]“ (so Pfau und Morent, *Hildegard von Bingen*, S. 72). Damit werden dann auch gänzlich hypothetische Transkriptionen hinfällig, wie sie etwa in die erste vollständige Ausgabe der Gesänge Hildegards Eingang gefunden haben: *Hildegard von Bingen: Lieder*, hrsg. von Pudentiana Barth, M. Immaculata Ritscher und Joseph Schmidt-Görg, Salzburg 1992, hier beispielsweise S. 22, Z. 5; wörtlich wiederholt in der rezenten Neuauflage dieser Ausgabe: *Hildegard von Bingen: Lieder – Symphoniae*, hrsg. von der Abtei St. Hildegard, Rudesheim/Eibingen (= Hildegard von Bingen: Werke 4), Beuron 2012, S. 23, letzte Zeile.

Zugleich aber ist der Bestand an Psalmtonkadenzen in Engelberg 103 gegenüber D und R wesentlich vielfältiger.

2. Mögliche Funktionen

In der neueren Forschung geht man weithin davon aus, die Gesänge Hildegards seien in der liturgischen Praxis zumindest ihrer Heimatklöster Disibodenberg und Rupertsberg verwendet worden.³² Die Psalmtonangaben wären dann als Hinweis darauf zu werten, dass die betreffenden Antiphonen in Verbindung mit einem Psalm im Chorgebet vorgetragen wurden. In Barbara Newmans Textedition geht mit dieser Annahme eine Gruppierung in Antiphonen für das Stundengebet einerseits und in freie Votivantiphonen andererseits einher.³³ Eine derartige Gruppierung lässt sich jedoch schwerlich durch die Handschriften stützen: Lediglich im Falle der Jungfrauen- und der Ursula-Gesänge (D, f. 165r und 167v–168v; R, f. 471rb–472rb) decken sich D und R in ihren Psalmkadenzzuweisungen – mithin bei Gesängen, deren Rubriken mehr als sonst von einer intendierten liturgischen Verwendung aufscheinen lassen. Hinzu kommt, dass eine Unterscheidung zwischen Psalmantiphon und Votivantiphon für den Eintrag von Psalmkadenzen in D offenkundig keine Rolle gespielt hat. Es hat vielmehr den Anschein, als sei in dieser Handschrift eine Initiative zu erkennen, die Antiphonen Hildegards umfassend mit Psalmtonkadenzen auszustatten. Die ohne Notation verbliebenen Einträge in D wie R lassen überdies vermuten, dass manchmal Unsicherheit über die konkrete Zuordnung bestand, was es unwahrscheinlich macht, dass dabei eine gefestigte Praxis im Hintergrund stand. Wenn der Schreiber der Gesangssammlung in D mehrfach zu seiner Aufzeichnung zurückgekehrt ist, um sie mit weiteren Psalmdifferenzen zu ergänzen, dann lässt sich dies am ehesten im Sinne einer nachträglichen Liturgisierung deuten: Die Antiphonen Hildegards, deren Gattungscharakter (wie gesagt) nicht eindeutig ist, wären dann in D durch die Beigabe von Differenzen gewöhnlichen Offiziums-Antiphonen angenähert worden.

Trifft dies zu, so ist a) nach den Motiven für eine solche Liturgisierung zu fragen sowie nach der Bedeutung dieses Vorgangs für das Verständnis der Hildegard'schen Gesangssammlung. Da freilich nicht feststeht, dass die „euouae“-Formeln in den Hildegard-Handschriften tatsächlich als Hinweis auf den Psalmvortrag dienen, ist b) der Rahmen der Interpretation

32 Vgl. etwa Marianne Richert Pfau, „Hildegard von Bingen (1098–1179). Echo aus dem zwölften Jahrhundert: Die geistliche Musik der Hildegard von Bingen“, in: *Annäherung VII – an sieben Komponistinnen*, hrsg. von Clara Mayer, Kassel 1996, S. 6–22, hier S. 12: „Es ist anzunehmen, dass diese Choräle [i. e. die Gesänge der Hildegard] die normale gregorianische Liturgie im Konvent erweiterten und vielleicht an Festtagen von besonderer Bedeutung gesungen wurden“; Tova Leigh-Choate, William T. Flynn und Margot E. Fassler, „Hearing the Heavenly Symphony: An Overview of Hildegard's Musical Oeuvre with Case Studies“, in: *A Companion to Hildegard of Bingen*, hrsg. von Beverly Mayne Kienzle u. a. (= Brill's Companions to the Christian Tradition 45), Leiden 2014, S. 163–192, hier S. 192: „Hildegard's music arose from and contributed to the liturgical life of her monastery“.

33 Newman nimmt eine Einteilung vor in die Gruppen „psalm antiphon“, „votive antiphon“ und „gospel antiphon“; vgl. Barbara Newman, *Saint Hildegard of Bingen: Symphonia. A Critical Edition of the 'Symphonia armonie celestium revelationum' with introduction, translations and commentary*, Ithaca 1988, hier „Commentary“ (S. 267–319) und „Introduction“ (insbes. S. 12–14). Die Unterscheidung zwischen den ersten beiden Gruppen beruht wesentlich auf dem Vorhandensein oder Nichtvorhandensein von Psalmtonkadenzen in der Überlieferung.

versuchsweise etwas weiter zu spannen, indem Fälle von Psalmtonangaben in nicht-liturgischem Kontext einbezogen werden.

a) Es ist nicht ausgeschlossen, dass man dem Hildegard'schen Gesangskorpus – vor allem was D betrifft – mit Hilfe der Psalmdifferenzen zusätzliche Legitimation verschaffen wollte. So spricht neueren Untersuchungen zufolge einiges dafür, dass ein nennenswerter Teil der Hildegard'schen Gesänge entstanden ist, indem man nachträglich bestimmte Textpassagen aus anderen Werken Hildegards als Gesangstexte adaptierte.³⁴ Die einzelnen Stadien dieses Umwandlungsprozesses dürften sich kaum noch detailliert nachzeichnen lassen, da die erhaltenen Abschriften der Gesangssammlung eine späte Redaktionsstufe spiegeln. Doch kann aufgrund der früher angestellten Beobachtungen vermutet werden, dass die Psalmtonangaben teilweise erst im Zuge der Zusammenstellung der Sammlung hinzugefügt wurden.³⁵ Die Beigabe von Psalmtonkadenzen wäre dann einer der letzten Schritte innerhalb eines Vorgangs, der sich folgendermaßen umreißen ließe: Formulierung der Gesänge durch die Zusammenfügung von separat entstandenen Melodien und Texten – Anlage zunächst kleiner Gesangs-Hefte („libelli“), dann umfänglicher Sammlungen – Versuch einer Statussicherung durch die Beigabe von Gattungsrubriken, Alleluia- und Amen-Floskeln, Doxologien, Repetendae sowie „differentiae“. Womöglich darf man sich dies entfernt verwandt zur Vertextung der großen Visionsschriften Hildegards vorstellen, bei der eine „Großgliederung“ von vornherein festgelegt gewesen sein dürfte, die dann im Zuge der Reinschrift um eine „Feingliederung“ mittels Kapiteleinteilungen und Capitulationes ergänzt wurde.³⁶

b) Möglicherweise dienen die Psalmdifferenzen zudem als Tonartangaben, zumal für eine Tonart jeweils nur ganz wenige Kadenztypen vorkommen. Dann wären sie Ausdruck eines Versuchs, das Hildegard'sche Gesangskorpus – dessen musikalischer Stil sich bekanntermaßen von dem anderer Gesänge des 12. Jahrhunderts unterscheidet – mit Hilfe überkommener musikalischer Kategorien zu deuten. In diesem Zusammenhang ist an Beispiele zu erinnern, bei denen sich „euouae“-Formeln offenbar auf Tonartvorstellungen beziehen, ihre aufführungspraktische Relevanz aber unklar bleibt: In der sog. „Wiener Leichhandschrift“ aus der Mitte des 14. Jahrhunderts etwa (A-Wn 2701)³⁷ stehen bei drei Leichs Frauenlobs derartige (nur partiell notierte) Formeln mehr oder weniger regelmäßig an Versikelenden.³⁸ Dabei unterliegt es im Falle des Marienleichs (f. 2r–8r; unvollständig mit dem Schluss von

34 Siehe künftig Michael Klaper, „Musik einer Visionärin: Wie Hildegard von Bingen zu ihren Gesängen kam“ [Druck in Vorbereitung].

35 Gleiches könnte zutreffen auf die in der Einleitung bereits kurz angesprochenen Alleluia-Anhänge bei Antiphonen: Im Falle der Kirchweih-Antiphon *Nunc gaudeant materna viscera* stehen beide Abschriften der Gesangssammlung mit dem angehängten Alleluia gegen die reine Textüberlieferung, während bei der Rupertus-Antiphon *O beatissime Ruperte* ein Alleluia-Ruf am Schluss sich ausschließlich in R findet, nicht aber in D und den reinen Textzeugen.

36 Dazu siehe Christel Meier, „Von der Inspirationserfahrung zum Codex. Formen und Stufen der Vertextung und Kodifizierung“, in: *Codex im Diskurs*, hrsg. von Thomas Haye und Johannes Helmrath (= Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 25), Wiesbaden 2014, S. 87–118, hier S. 103.

37 Vgl. das Faksimile in: *Gesänge von Frauenlob, Reinmar v. Zweter und Alexander nebst einem anonymen Bruchstück nach der Handschrift 2701 der Wiener Hofbibliothek*, hrsg. von Heinrich Rietsch (= DTÖ 41), Wien 1913; zur Handschrift Christoph März, Art. „Wiener Leichhandschrift“, in: *Verf.-Lex.* 2 10, Berlin 1999, Sp. 1024–1026.

38 Es handelt sich dabei um den Marienleich (f. 2r–8r; in der „Wiener Leichhandschrift“ nur unvollständig erhalten), den Kreuzleich (f. 22v–34r; „euouae“-Formeln nur sporadisch mit Notation versehen) und den Minneleich (f. 34r–44v; „euouae“-Formeln nur sporadisch mit Notation versehen). Vgl. die Text- und Melodienedition: *Frauenlob (Heinrich von Meissen): Leichs, Sangsprüche, Lieder*, hrsg. von

13, 40: „[...] mait bin ich“ beginnend) keinem Zweifel, dass sich die „euouae“-Formeln auf den tonartlichen Bauplan des Stücks beziehen: Mit jedem neuen Doppelversikel wird ein anderer tonartlicher Bereich durchmessen, in mehreren Durchgängen vom D-Modus aufsteigend und zu ihm zurückkehrend (der Leich schließt freilich auf E^{39}), so dass an das Vorbild tonartlich geordneter Offiziums-Kompositionen zu denken ist.⁴⁰ Ob hiermit mehr als „gelehrte Hinweise auf den Tonartenplan“ vorliegen⁴¹ und etwa auf eine Aufführungstradition rekurriert wird, kann kaum entschieden werden.

3. Interpretationsprobleme

Die vorliegenden Editionen und – in Ansätzen – Diskussionen der Psalmtonkadenzen in Hildegards Gesängen kommen im Einzelnen zu voneinander abweichenden Ergebnissen, was Bestand und Verwendungsart dieser Kadenzen betrifft, ohne dass bislang eingehend nach den Gründen für diese Situation gefragt worden wäre.⁴² Wie bereits angedeutet, lassen sich die Psalmdifferenzen eindeutig identifizieren, doch bleibt in Fällen, bei denen eine Psalmtonkadenz zwischen zwei Antiphonen platziert ist, die Zugehörigkeit zweifelhaft: Für D wie für R ist damit zu rechnen, dass sich eine Differenz entweder zurück oder nach vorne bezieht (vgl. oben, Tabelle 1). Um in diesen Fällen zu einer Entscheidung zu gelangen, wäre ein Vorverständnis des modalen Gepräges der Gesänge erforderlich, deren modaler Charakter seinerseits aber erst noch der Klärung bedarf. Die Gefahr des Zirkelschlusses liegt auf der Hand. Vermutlich spiegeln die Schwierigkeiten des heutigen Interpretieren ein Stück weit jene der zeitgenössischen Redaktoren.

Als mögliche Kriterien einer modalen Zuordnung sind zu berücksichtigen: a) Finalis, b) Ambitus, c) charakteristische modale Wendungen.

- a) In den als gesichert zu betrachtenden Fällen (eine „euouae“-Formel steht zwischen einem Responsorium und einer Antiphon oder ist per Randeintrag eindeutig zugeordnet) stimmen Finalis der Antiphon und zugewiesener Psalmton – bisweilen in Quinttrans-

Karl Stackmann und Karl Bertau, Göttingen 1981, Bd. 1, Nr. I (S. 236–283), Nr. II (S. 292–329) und Nr. III (S. 330–379).

39 Die Übertragung ebd., S. 283 ist für das Schluss-„Amen“ nach der „Wiener Leichhandschrift“ zu korrigieren: Die letzten fünf Noten müssen lauten *E-F-E-D-E*.

40 So auch Christoph März, *Frauenlobs Marienleich. Untersuchungen zur spätmittelalterlichen Monodie* (= Erlanger Studien 69), Erlangen 1987, hier insbes. S. 37–46. Zur tonartlichen Ordnung von Offizien seit dem 9. Jahrhundert zusammenfassend Andrew Hughes, Art. „Rhymed Offices“, in: *Dictionary of the Middle Ages* 10, New York 1988, S. 366–377.

41 Stackmann und Bertau, *Frauenlob*, S. 225. Zum gesamten hiermit angeschnittenen Fragenkomplex grundlegend März, *Frauenlobs Marienleich*.

42 Es kann hier nicht darum gehen, die vorhandenen Editionen einem detaillierten Vergleich zu unterziehen. Nur drei Beispiele seien angeführt: Barth, Ritscher und Schmidt-Görg, *Hildegard von Bingen: Lieder*, S. 22 bieten von einer in D enthaltenen (in margine notierten) Psalmdifferenz eine diastematische Lesart, die offensichtlich anderweitig nicht vorkommt; van Poucke, *Hildegard of Bingen*, S. 12 bezieht die erste Differenz in D – sie ist in margine eingetragen – auf eine „otherwise completely lost antiphon“, ohne dies näher zu begründen oder zu erläutern, obwohl die Bezugnahme eines Randeintrags auf die voranstehende Antiphon in dieser Quelle sonst nicht nachweisbar ist; Corrigan, *Hildegard of Bingen, 'Symphonia'*, vermerkt zur Gruppe der Ursula-Antiphonen, dass davon *Sed diabolus* „stands apart [...] in that it has no clear liturgical placement“ und dass dieses Stück „the only antiphon in the group not given a *differentia*“ sei (S. xv) – was insofern nicht zutrifft, als D eine solche für *Sed diabolus* durchaus enthält und in R ein entsprechender Eintrag vorgesehen war.

- position – miteinander überein. Wenn die Finalis ein wichtiges Zuordnungskriterium war, bereiten aber diejenigen Fälle Schwierigkeiten, bei denen eine derartige Übereinstimmung nicht besteht (dazu mehr unter c).
- b) Mit Ausnahme der beiden Psalmkadenzformen des 1. Tons treten in den Hildegard-Handschriften nur plagale Kadenztypen auf. Diese werden herkömmlicherweise Gesängen mit einem vergleichsweise tief liegenden Ambitus zugeordnet. Viele Gesänge Hildegards nutzen allerdings einen Tonraum von eineinhalb Oktaven oder mehr,⁴³ so dass eine Unterscheidung zwischen authentischen und plagalen Stücken allein aufgrund des Gesamtambitus schwerfallen dürfte. Es fragt sich daher, was hinsichtlich der D-modalen Stücke ausschlaggebend für die Wahl einer authentischen respektive plagalen Kadenzform war. Nach ersten Beobachtungen könnte der jeweilige Gesamtambitus – eher hoch- oder eher tiefliegend – durchaus eine Rolle gespielt haben.⁴⁴ Weiter könnte unterschieden worden sein zwischen einer Gruppe von Stücken, die sich zu Beginn um die Finalis bewegen (plagal) und einer anderen, die von der Finalis aus rasch nach oben streben (authentisch).⁴⁵ Andererseits erscheint diese Differenzierung zwischen authentisch und plagal bei den D-modalen Gesängen aufgrund ihres Fehlens bei den E-modalen Gesängen wie Stückwerk oder ein abgebrochenes Projekt.
- c) In D ist auf f. 157r (siehe Abb. 4) eine Psalmkadenz des 1. Tons zwischen zwei Antiphonen eingetragen, die beide auf *E* enden: *Karitas habundat* und *Laus trinitati*. Während *Laus trinitati* mit einem Quintsprung *E-h* beginnt, ist *Karitas* zu Beginn durch Wendungen geprägt, die man D-modalen Verläufen zurechnen könnte. Offenbar wurde diesem Umstand Rechnung getragen: Ordnet man die Psalmtonkadenz der Antiphon *Karitas* zu, ergibt sich eine schlüssige Verbindung zwischen Psalmtonende und Antiphonbeginn. Die fragliche Antiphon wird in R (f. 466va–b) mit einer anderen Kadenzwendung als im Textzeugen D zur Finalis *D* geführt. Ob es sich hierbei um einen Fehler in D handelt, oder ob eine „lectio difficilior“ in R eingegeben wurde, ist unklar.⁴⁶ Dies

43 Vgl. Pfau und Morent, *Hildegard von Bingen*, S. 177.

44 Zwar weisen die mit einer Psalmkadenz des 1. Tons verbundenen Antiphonen *O frondens virga* und *Et ideo* (letztere um eine Quint aufwärts nach *a* transponiert) den gleichen von *A* bis *d* reichenden Ambitus auf wie die mit einer Psalmkadenz des 2. Tons verbundenen Antiphonen *Sed diabolus* und *O magne pater* (letztere ebenfalls in die Oberquint transponiert). Doch wurden die in der Höhe bis *f* (*O successores*, *O beatissime*) und in der Tiefe nur bis *C* (*Unde quocumque*, *Spiritus sanctus* [beide in Transposition auf *a*]) sich erstreckenden D-modalen Stücke – also in einem vergleichsweise hochliegenden Tonraum angesiedelte Antiphonen – stets dem 1. Ton zugerechnet.

45 Die dem 2. Ton zugerechneten Antiphonen *De patria etiam*, *Sed diabolus* und *O magne pater* (letztere transponiert auf *a*) umkreisen den Terzraum über der Finalis, um dann in die Unterquart hinabzusteigen; für die ersten beiden Antiphonen trifft dies trotz des anfänglichen Quintsprungs (auf- wie abwärts) zu. Bei den dem 1. Ton zugewiesenen Stücken demgegenüber wird entweder die zu Beginn aufgespannte Quint über der Finalis nicht sogleich wieder verlassen (*O frondens virga*) oder sogar als zentrale Stufe im Folgenden umspielt (*O beatissime*); ein Abstieg zur Unterquart findet sich hier im Anfangsbereich nur in *O frondens virga*, das aber zuvor anders verläuft als die plagal klassifizierten Stücke; nur den Terzraum über der Finalis nutzt anfangs *O successores* (1. Ton), doch wird hier im weiteren Verlauf immerhin *f* erreicht.

46 Die älteren Ausgaben der Gesänge Hildegards bevorzugen hier die Lesart von R, obwohl sie sich sonst auf D als Leithandschrift stützen: Barth, Ritscher und Schmidt-Görg, *Hildegard von Bingen: Lieder*, S. 47; *Hildegard von Bingen: Symphonia armonie celestium revelationum*, hrsg. von Marianne Richert Pfau, Bd. 3, Bryn Mawr, PA 1997, S. 4. Corrigan, *Hildegard of Bingen, 'Symphonia'* (der nach R ediert) emendiert in diesem Fall die Lesart von D gemäß R, da die Modalität von *Karitas habundat* klar sei „because of the *differentia* that follows the antiphon“ (S. 18f.).

nicht zuletzt deswegen, weil für manche Gesänge Hildegards ein Wechsel des Modus im Verlauf des Stücks erwogen wurde.⁴⁷

ca rita habundat in omni a de inus excellentissi
ma sup si dea ar q; amantissima in omnia quia sum
mo regi osculum pacis de dit. eosae.

Laus trinitati que sonus & uita ac creatrix omnium inu
ta ipsoꝝ e que laus angelice turbe & mirus splendor archa
norum que hominib' ignota sunt e & que in omnibus ui
ta est.

De spiritu sancto y o n y s'

Abb. 4: Dendermonde, St. Pieters & Paulusabdij, Ms. Cod. 9 (D), f. 157r, Z. 5–12

Ein etwas anders gelagerter Fall ist *O felix apparicio* (siehe Tabelle 1): In R steht dieses Stück (f. 471r) im Anschluss an die auf f. 470v beginnende Antiphon *O beata infancia*, deren Ende auf f. 471r von einer Psalmkadenz des 4. Tons gefolgt wird. Von der Finalis aus betrachtet, passt dies weder zu *O beata infancia* (Finalis *a*) noch zu *O felix apparicio*, deren Finalis in R *D* ist. Im Textzeugen D lautet die Finalis des letztgenannten Stücks *F*, was ebenfalls nicht weiterhilft. Indessen erweckt *O felix apparicio* über weite Strecken den Eindruck einer E-Modalität, weshalb es plausibel erscheint, die Psalmkadenz dieser Antiphon zuzuordnen.⁴⁸

47 Hierzu vgl. etwa Pfau, *Hildegard of Bingen's „Symphonia“*, insbes. S. 175–187.

48 Siehe dazu auch die Diskussion bei Corrigan, *Hildegard of Bingen, „Symphonia“*, S. 125f.

Schließlich sollte bei einer Interpretation der Psalmdifferenzen in den Hildegard-Handschriften über den Aspekt der tonartlichen Einordnung hinaus noch ein weiterer – eher technischer – Aspekt bedacht werden: jener der Aufzeichnungsverfahren.

Allgemeiner Ansicht nach sind D wie R im Rupertsberger Skriptorium entstanden. Andere Handschriften musikalischen Inhalts, die dieser Schreibstube zugewiesen werden können, haben sich offenbar nicht erhalten, und so bleibt für Vergleichszwecke aus dem engeren Umfeld Hildegards nur die bereits genannte Disibodenberger Handschrift (Engelberg 103), die um 1200 datiert wird. Diese Handschrift zeigt, dass auch noch einige Zeit nach Hildegards Tod (1179) in ihrer unmittelbaren Umgebung in linienlosen Neumen notiert wurde und offensichtlich eine Konvention bestand, Psalmtonkadenzen in margine den Antiphonen zuzuordnen (siehe Abb. 5). Man kann also mit einiger Sicherheit annehmen, dass die Disibodenberger Aufzeichnungspraxis nicht das Modell für die Fixierung der Gesänge war, wie auch die dabei verwendete Liniennotation nicht als Weiterentwicklung der Disibodenberger Neumenschrift gedeutet werden kann. Wenn Hildegards Gesänge tatsächlich auf dem Rupertsberg aufgezeichnet worden sind, wird man also mit einer Anregung außerhalb der Disibodenberger Tradition zu rechnen haben. Ob dies bedeuten könnte, die musikalische Notation der Hildegard-Handschriften sei unter Mitwirkung nicht vom Rupertsberg stammender Kräfte und womöglich gar (wie bei den Miniaturen der illuminierten Hildegard-Kodizes zu vermuten) in Werkstätten andernorts, kann hier nicht abschließend beantwortet werden.⁴⁹ Jedenfalls hieße das, dass Liniennotation für den Rupertsberger Konvent in dieser Zeit eine Neuheit war. Dann könnten die offenkundigen Unsicherheiten bei der Positionierung der „differentiae“ auch damit zu tun haben, dass sich ein Usus für dieses neue Medium erst noch herausbilden musste.⁵⁰

4. Kontext

Die Tatsache, dass in der Disibodenberger Handschrift Engelberg 103 zumeist von einer Vielzahl „differentiae“ für ein und denselben Modus Gebrauch gemacht ist, könnte Ähnliches für die Hildegard-Handschriften erwarten lassen. Indes wurde hier in aller Regel nur eine einzige Kadenzform pro Modus verwendet. Es ist daher fraglich, ob man mit der Disibodenberger Situation als Hintergrund für das Hildegard'sche Gesangskorpus überhaupt rechnen darf. Aus diesem Grund soll im Folgenden der Blick auf andere Überlieferungen des 12. Jahrhunderts gerichtet werden.

49 Die rezente Diskussion um die Herkunft der Miniaturen in den Handschriften mit Werken Hildegards ist durch die Kunsthistorikerin Lieselotte E. Saurma-Jeltsch angestoßen worden in ihrem Beitrag „Die Rupertsberger ‚Scivias‘-Handschrift. Überlegungen zu ihrer Entstehung“, in: *Hildegard von Bingen. Prophetin durch die Zeiten. Zum 900. Geburtstag*, hrsg. von Edeltraud Forster u. a., Freiburg 1997, S. 340–358. Saurma-Jeltsch gelangte hierin zu dem Schluss, dass der für die verschollene illuminierte *Scivias*-Handschrift (ehemals Hessische Landesbibliothek Wiesbaden, Hs. 1) rekonstruierbare Herstellungsprozess nur einer professionell arbeitenden Werkstatt zuzutrauen sein dürfte, die Existenz einer solchen Werkstatt auf dem Rupertsberg aber nicht stillschweigend vorausgesetzt werden könne. Vgl. zusammenfassend dazu Meier, „Von der Inspirationserfahrung zum Codex“, S. 114.

50 Vgl. zur Frage der verschiedenen Aufzeichnungsverfahren auch die Arbeit von JoAnn Udovich, *Modality, Office Antiphons, and Psalmody. The Musical Authority of the Twelfth Century Antiphonal from St. Denis*, Ph. D. Diss. University of North Carolina at Chapel Hill 1985. Udovich erörtert die Aufzeichnungsverfahren für die „differentiae“ in einem Antiphonar aus St. Denis (F-Pn lat. 17296), das aus verschiedenen Teilen besteht: Dort, wo französisch notiert wurde, stehen die „differentiae“ am Rand der Seite, dort, wo lothringisch notiert wurde, am Ende der jeweiligen Antiphonen.

100.

uideret. Vereliquo reposita est michi corona iusticie. **A.** Michi in
 uere. vpe est i mou lucrum gloriari me oportet in cruce domi
 ni mei ihu xpi. **V.** quem michi mund crucifixus est i ego mundo.

A. Tu es uas electionis sancte pauli apostole predicator ueritatis in uniu
 uerso mundo. **V.** quem omnes gentes cognouerunt gratiam dei. **A.** Grat
 ius sanctas paulus uas electionis uere digne est glaucificandus qui er
 meruit thronum duodecimum possidere. **V.** In regeneratione cum
 sederit filius hominis in sede maiestatis sue. **A.** Bonum certamen
 certam cursum consummaui fidem seruauit. **V.** De cetero reposita
 ui operatus est pe tro ina **R.** Est michi corona iusticie.
 postola tu operatus est i michi in ter gentes i cognoue
 runt gratiam de que data est michi. **A.** Gratia dei in me
 uacua non fu it sed gracia eius semper in me ma uer. **V.** cognou
 it. **S.** Cui credidi a cer tus sum quia potens est depositum
 meum seruare in illum di em. **V.** Deposita est michi coro
 na iusticie e quam reddet mi chi domi nus in illi **R.** Bonum
 certamen cer ta in cursum consummaui fi dem ser uas in idco
 q. reposita est mi chi coro na iusticie. **V.** Sei o cui credidi
 i certus sum quia potens est depositum meum seruare in illum
 di em. **I.** Ido q. **V.** Tu es uas electi o nis sancte pauli apos
 to le predicator ueritatis in uniuerso mun do p quem omnes gen
 tes cognouerunt gratiam de **V.** Intercede p nobis ad
 deum qui te e le git quem. **In u. H.** Saulus qui i paul
 magnus predicator adeo confuatus conualecebat i confundebat in
 deos. **V.** Ostendens quia hic est xpc filius dei uniu. **A.** He magnitudo
 reuelationu exollar me datus est michi stimulus angelus sathane ut
 me colatizet ppter quod ter dominum roqam ut auferretur ame
 i diru michi domui sufficit tibi saule gratia mea. **V.** Nam uirrus
 in infirmitate pficit. **A.** Deposita est michi corona iusticie quam res
 det michi dominus in illum dian iustus uider. **V.** Cooperante gracia
 spirtu sancti. **A.** Ter uirgus cesus sum semel lapidatus sum ter nauitia
 gium p xpi nomine. **V.** Hocte ad die in pfundo maris fui. **A.**
 os qui reliquistis omnia i securi estis me cenatulum accipietis i un
 ram eternam possidebitis. **V.** sum sedere fili hominis in sede maesta
 tis sue. **A.** Vos qui securi estis me sedebitis super sedes iudicantes

Abb. 5: Engelberg, Stiftsbibliothek, Cod. 103 (Engelberg 103), f. 100r

Im 12. Jahrhundert lassen sich allgemein Tendenzen zu einer Reduktion der jeweils für einen bestimmten Psalmtön verwendeten „differentiae“ erkennen. In diese Richtung gehen etwa die Äußerungen des anonymen Autors der *Regule de arte musica*, die Claire Maître 1995 herausgegeben hat.⁵¹ Es handelt sich hierbei um einen nur in einer einzigen Handschrift (F-Psg 2284) überlieferten Traktat, der laut Maître im Zusammenhang mit der zweiten Zisterzienserreform verfasst wurde und der versucht, die Gesangspraxis des Ordens auf neue Weise einheitlich zu regeln. In dem der Psalmodie gewidmeten Abschnitt bespricht der Autor die Handhabung der „differentiae“.⁵² Hier findet sich folgende Aussage: „Arbitror autem immo plane affirmo unicuique modo una tantum sed propriam scilicet differentiam posse sufficere. Nullam enim aut parvam confert commoditatem, immo magnum intonandi generat impedimentum, in eodem modo tanta differentiarum multiplicitas.“⁵³

Diese Äußerung ist in folgenden Argumentationszusammenhang eingebettet: Der Autor bemängelt, dass die zahlreich vorhandenen Psalmtönkadenz „incompetenter“ erfunden seien, da er häufig beobachten müsse, dass für einen bestimmten Modus gedachte „differentiae“ mit einer Antiphon verbunden werden, die modal anders zu klassifizieren sei. Ihm ist daran gelegen, derartige Verwechslungen künftig zu verhindern. Er vertritt daher nicht nur die Meinung, eine einzige „differentia“ pro Modus sei ausreichend, sondern fordert zugleich, dass diese „differentia“ Charakteristika des Modus hervortreten lassen solle. Aus diesem Grund werden im Folgenden reformierte Versionen der vom Autor vorgefundenen und als besonders geeignet erachteten „differentiae“ unterbreitet. Wie Maître bereits 1992 betont hat, wurden diese reformierten Kadenz weder im Zisterziensertonar noch in den praktischen Quellen aufgegriffen.⁵⁴ Es ist aber von Interesse, dass der ebenfalls als modellbildend gedachte Tonar eine reduzierte Anzahl „differentiae“ bereitstellt, von denen die jeweils ersten mit nur geringfügigen Unterschieden mit denjenigen der Hildegard-Handschriften übereinstimmen.⁵⁵ Wie einige Stichproben ergeben haben, verwenden die Zisterzienser-

51 Claire Maître, *La réforme cistercienne du plain-chant. Étude d'un traité théorique*, Brecht 1995.

52 Ebd., §624–647 (S. 206–210); hier auch die im Folgenden referierten Passagen.

53 Ebd., §630f. (S. 206): „Ich denke und behaupte sogar geradeheraus, dass für jeden Modus eine einzige, doch ihm allein zugehörige ‚differentia‘ genügen kann. Denn jene Vielzahl von ‚differentiae‘ innerhalb ein und desselben Modus bringt keinen oder nur einen sehr geringen Vorteil, sondern ruft vielmehr große Intonationsprobleme hervor“.

54 Claire Maître, „La psalmodie dans les textes de la réforme cistercienne“, in: *International Musicological Society. Study Group Cantus Planus. Papers Read at the Forth Meeting (Pécs, Hungary, 3–8 September 1990)*, hrsg. von László Dobszay u. a., Budapest 1992, S. 87–97.

55 Vgl. die Übersicht bei Maître, *La réforme cistercienne du plain-chant*, S. 306. Die Unterschiede betreffen stets nur Einzelheiten wie die Vorwegnahme oder die stufenweise Verbindung von Tönen in Form einer Ligatur, nie den Kadenztypus: Beim 6. Ton ist in der Hildegard-Überlieferung für die Pänultima eine Liqueszenz notiert, die sich im Zisterziensertonar nach dem Abdruck bei Maître nicht findet; beim 8. Ton ist in der Hildegard-Überlieferung gegenüber dem zisterziensischen Modell nicht allein eine Liqueszenz für die Pänultima zusätzlich vorhanden, sondern es steht auch über der Antepänultima eine Zweitongruppe *c-h* (in D transponiert auf *F-E*) statt lediglich einem *c* (transponiert *f*); umgekehrt ist beim 4. Ton im Zisterziensertonar eine absteigende Zweitongruppe über der Antepänultima vorfindlich, wo in der Hildegard-Überlieferung durchgängig nur ein Einzelton (auch mit Oriscus) bzw. eine aufsteigende Zweitongruppe (dies nur in R) notiert ist. Ein Unterschied im Tonhöhenverlauf ist für die Kadenzformel des 2. Tons zu beobachten, insofern dem Schritt zur subsemitonalen Stufe *E* über der Pänultima (Zisterziensertonar) in den Hildegard-Handschriften stets eine Wiederholung des *F* mit Oriscus gegenübersteht. Es verdient betont zu werden, dass es just die ersten beiden „differentiae“ für den 1. Ton im Zisterziensertonar sind, die (gleichfalls mit leichten Abwandlungen, was den Einschub von Zweitongruppen betrifft) in der Hildegard-Überlieferung für diesen Ton Verwendung finden.

Quellen nur sehr wenige Kadenzformeln (häufig tatsächlich nur eine einzige pro Tonart), wobei Unterschiede im Detail zwischen den einzelnen Quellen zu verzeichnen sind.⁵⁶

Nun stünde die These, die Hildegard-Handschriften seien mit Zisterzienser-Kadenz ausgestattet worden, auf schwankendem Grund, da die in der Hildegard-Überlieferung (wie auch bei den Zisterziensern) verwendeten „differentiae“ zu den allgemein gebräuchlichen zählen. Andererseits verlangen Phänomene wie die radikale Beschränkung dieser „differentiae“ und der Einsatz von Liniennotation in den Hildegard-Handschriften nach einer Erklärung. Und immerhin waren die Voraussetzungen für eine zisterziensische ‚Färbung‘ bei der Aufzeichnung von Hildegards Gesängen wohl gegeben: Die ältere der erhaltenen Kopien ihrer Gesangssammlung (D) – die, wie gezeigt, fast durchweg mit Psalmtonangaben versehen ist – war im Besitz der Zisterzienserabtei Villers in Brabant und dürfte auf Anregung Guiberts von Gembloux, des engsten Mitarbeiters Hildegards in ihrer letzten Lebensphase, dorthin gekommen sein. Sollte die Gesangssammlung in D (gemeinsam mit einer Kopie von Hildegards zweiter Visionsschrift, des *Liber vite meritorum*) tatsächlich 1176 nach Villers gelangt sein, so wäre es möglich, dass Guibert – der enge Kontakte mit den Mönchen in Villers unterhielt – Einfluss auf die Anlage dieser Sammlung genommen hat, denn Guibert weilte wohl bereits im Herbst 1175 auf dem Rupertsberg.⁵⁷ Dann würde der musikalische Abschnitt von D den Usus von Villers spiegeln.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach vergleichbaren Überlieferungsphänomenen bei Offiziums-Kompositionen, die sicher oder wahrscheinlich dem 12. Jahrhundert angehören. Wenigstens auf zwei Beispiele sei kurz hingewiesen.

- 1) Das Konrads-Offizium des Benediktiners Uodalscalc von Augsburg, das dieser wohl im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts verfasste, ist u. a. in einem Kodex des Zisterzienserklosters Salem (D-HEu Sal. XI. 11) von ca. 1300 tradiert. In dieser Fassung sind die Zisterzienser-Kadenz verwendet.⁵⁸
- 2) Offenbar wurden neuere Antiphonen für das Stundengebet bisweilen auch dann ohne Angabe über Psalm und „differentia“ festgehalten, wenn innerhalb derselben Handschrift für das Standard-Repertoire eine derartige Zuordnung vorgenommen ist. Ein

56 Bequem im Faksimile zugänglich ist ein norditalienisches Zisterzienser-Antiphonar des dritten Viertels des 12. Jahrhunderts in zwei Bänden: Paris, *Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions latines 1411: Un antiphonaire cistercien pour le temporel. XIIIe siècle*, hrsg. von Claire Maître (= Manuscrits notés 1), Poitiers 1998; *Un antiphonaire cistercien pour le sanctoral, XIIIe siècle: Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions latines 1412*, hrsg. von ders. (= Manuscrits notés 2), Paris 1999. Hier kann man sich leicht Einblick verschaffen sowohl in die systematische Zusammenstellung der „differentiae“ im Tonarteil (F-Pn n. a. lat. 1411, f. 145r–146v; n. a. lat. 1412, f. 186r–188v) als auch in deren praktische Verwendung.

57 Zur Person Guiberts vgl. die Einleitung in: *Guiberti Gemblacensis Epistolae*, hrsg. von Albert Derolez (= Corpus christianorum. Continuatio medievalis 66/66A), Turnhout 1988/1989, Bd. 1, S. VI–XI. Hildegard von Bingen stand, wie ihr Briefwechsel zeigt, mit Zisterziensern in Kontakt. Sie sah „in mehreren Zisterzienseräbten Mitstreiter und Gesinnungsfreunde. Noch ehe sie selbst an den Bau ihres Klosters auf dem Rupertsberg, das dann 1150/1151 bezogen wurde, oder das in Eibingen (1165) denken kann, haben Mönche aus Clairvaux wenige Kilometer von Eibingen entfernt Kloster Eberbach (1131) besiedelt“: Hermann Josef Pretsch, „Das Ende der Hirsauer Reformbewegung, Hildegard von Bingen und die Zisterzienser. Fallbeispiel: Zwiefalten“, in: *900 Jahre Benediktinerabtei Zwiefalten*, hrsg. von dems., Ulm 21990, S. 61–72, hier S. 63.

58 Siehe Walter Berschin, „Vodalscalc-Studien I–II“, in: *Freiburger Diözesan-Archiv* 95, 3. Folge 27 (1975), S. 82–128, hier Tafel 7–16.

Beispiel hierfür bietet das „Zwiefaltener Antiphonar“ (D-KA Aug. LX).⁵⁹ Diese Handschrift ist zwar Palimpsest, doch zeichnet sich deutlich ab, dass für den traditionellen Bestand wie auch für einige jüngere Offizien eine Psalmzuweisung getroffen wurde: Das Textincipit des Psalmverses und die melodische Schlussformel des Psalmtons sind dann miteinander kombiniert („synthetische Notation“). Hingegen sind Offizien wie das für die hl. Maria Magdalena (f. 166v–170r) und die hl. Ursula (f. 192v–195v) ursprünglich ohne Psalmangaben fixiert worden. Für diese Offizien hat eine wesentlich spätere Hand Hinweise auf den Modus bzw. Psalmton (etwa „Octavi“ für den 8. Ton) interlinear ergänzt.

Diese Beobachtungen sprechen dafür, dass bei der Rezeption neuer Kompositionen hinsichtlich der „differentiae“ mit einer gewissen Flexibilität zu rechnen ist. Zugleich macht das letztgenannte Beispiel nachdrücklich aufmerksam auf einen in der bisherigen Diskussion vernachlässigten Gesichtspunkt: Die Hildegard'schen Gesänge sind fast ausschließlich innerhalb umfangreicher Autorenkorpora greifbar, niemals jedoch in liturgischen Gesangshandschriften.⁶⁰ Schon unter diesem Gesichtspunkt ist die weitverbreitete Annahme, die Gesänge Hildegards hätten ihren festen Platz in der Liturgie gehabt, in Zweifel zu ziehen.

Zusammenfassung und Ausblick

Mit den vorangegangenen Ausführungen wurde gezeigt, dass Unterschiede zwischen den beiden Abschriften des Hildegard'schen Gesangskorpus (abgesehen von einzelnen textlich-musikalischen Varianten, die im Hinblick auf die Genese des Korpus noch nicht erschöpfend untersucht sind) vor allem in einem Bereich vorliegen, der mit dem Stichwort „Gattungsmomente“ angedeutet werden kann; bei der Kleinen Doxologie der Responsorien, beim Alleluia-Schluss und bei den „differentiae“ der Antiphonen. Die detaillierte Bestandsaufnahme dieser „differentiae“ führt zu der Vermutung, dass sie keineswegs Indiz für eine gefestigte liturgische Praxis sind, sondern eher Ausdruck eines Bemühens um ein möglichst liturgienahes Erscheinungsbild von Hildegards Gesängen in den Aufzeichnungen. Das schließt zwar nicht aus, dass diese Gesänge liturgisch verwendet werden konnten, und vielleicht waren die Psalmtonkadenzen in D sogar als Angebot zu einem liturgischen Gebrauch durch die Zisterziensermönche in Villers gedacht; dass der Stil der Gesänge dem zisterziensischen Ideal von

59 Zu dieser berühmten, früher als Reichenauer Antiphonar gebuchten Handschrift vgl. *Antiphonarium Karlsruhe*, Badische Landesbibliothek, Aug. perg. 60: *Farbmikrofiche-Edition*, hrsg. von Hartmut Möller, München 1995 sowie *The Zwiefalten Antiphoner Karlsruhe*, Badische Landesbibliothek, Aug. perg. LX. *Printouts from an Index in Machine-Readable Form*, hrsg. von dems. (= Musicological Studies 65/5), Ottawa 1996.

60 Eine nützliche Übersicht zu den Überlieferungszeugen (sowohl für die Texte allein als auch für die textlich-melodischen Fassungen) bietet die Ausgabe *Hildegard von Bingen: Symphonia. Gedichte und Gesänge*, hrsg. von Walter Berschin und Heinrich Schipperges, Gerlingen 1995, S. 241f. Es sollte zu dieser Übersicht allerdings bemerkt werden, dass es sich bei den Handschriften (Berschins Sigla) B, F, H, K, O, R, T2 und †W1 um Überlieferungszeugen für die Visionschrift *Scivias* handelt, die keine notierten Gesänge, sondern nur Texte enthält, die auch mit Melodien bekannt sind; die Verbreitung der Gesänge als Gesänge war also kaum so groß, wie ein nur flüchtiger Blick auf dieses Verzeichnis suggerieren könnte. Zu ergänzen ist für den Alleluia-Gesang Hildegards die Handschrift CH-SGs 546 (sog. „Codex Cuontz“).

Einfachheit und Beschränkung zuwiderlief, steht auf einem anderen Blatt⁶¹. Doch ist das Auftreten von „differentiae“ in den Hildegard-Handschriften eben auch kein zweifelsfreier Beleg für den Einsatz ihrer Gesänge in liturgischem Rahmen – so wie es tatsächlich überhaupt keine zeitgenössische Evidenz für deren liturgische Verwendung gibt.⁶² Hildegards Gesänge wären demnach in der Regel nicht direkt für die Liturgie komponiert, sondern erst nachträglich einem liturgischen Kontext angenähert worden, dies allerdings ohne erkennbare praktische Konsequenzen. Das berührt sich mit neueren Überlegungen aus liturgiehistorischer Sicht, die an einem Einsatz dieser Gesänge im Offizium bzw. in der Messfeier – sei es auch nur auf dem Rupertsberg – begründete Zweifel hegen.⁶³ Tatsächlich war bereits das Urteil der älteren Forschung hinsichtlich einer möglichen liturgischen Bestimmung von Hildegards Gesängen sehr viel zurückhaltender bzw. geradeheraus ablehnend gewesen.⁶⁴

Hat es einiges für sich, im Zusammenhang mit der schriftlichen Fixierung und Kodifizierung der Gesänge Hildegards an einen Liturgisierungsvorgang zu denken, so muss das die Frage nach den Gründen provozieren – anders gesagt: nach den Prämissen, die der Redaktion dieses Korpus zugrunde liegen. Und hier zeigt sich sehr rasch, dass offene Fragen überwiegen: Im Gegensatz zu den meist tonartlich geordneten neuen Offizien des 12. Jahrhunderts, die ein bestimmtes Modusverständnis implizieren, ist bei Hildegards Gesängen weithin unklar, aus welchen Tonartvorstellungen heraus sie formuliert und wohl auch redigiert wurden.⁶⁵ Nicht umsonst wurde immer wieder die prinzipielle Unvergleichbarkeit des Stils der Hildegard'schen Gesänge mit anderer Musik des 12. Jahrhunderts betont. Somit bieten die Psalm differenzen in Hildegards Gesängen eine hochinteressante Perspektive auf die zeitgenössische Interpretation von deren Modalität – was aber nicht bedeutet, dass sie von Anfang an aus klaren Modusvorstellungen heraus konzipiert worden sein müssen. Insofern ließe sich die Beigabe von Psalm differenzen in D tatsächlich als ‚Hilfestellung‘ für ein auswärtiges Kloster interpretieren. R böte demnach eine dem vorgelagerte Perspektive, die mit einer Begutachtung von außen nicht rechnete. Ob das implizieren könnte, die Abschrift der Gesangssammlung in R – die diesem Kodex ursprünglich nicht angehörte, sondern zu einem unbekanntem Zeitpunkt beigegeben wurde⁶⁶ – sei älter als jene von D, ist eine Frage für zukünftige Forschungen. Dagegen dürfte u. a. sprechen, dass D ein- und R zweispaltig angelegt ist, denn das zweispaltige Layout für die Fixierung von Hildegards Œuvre scheint

61 Zu den Idealen der zisterziensischen Gesangsreform siehe David Hiley, *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford 1993, S. 609ff.

62 Das hat bereits Joseph Willmann im Anschluss an die Binger Tagung von 1998 betont: „Hildegard cantrix. Überlegungen zur musikalischen Kunst Hildegards von Bingen“, in: *Musik denken. Ernst Lichtenhahn zur Emeritierung*, hrsg. von Antonio Baldassarre, Susanne Kübler und Patrick Müller (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II/41), Bern 2000, S. 9–34, hier S. 12.

63 Vgl. Heinzer, „Unequal Twins“, S. 97f., 104ff.

64 Dazu etwa Willmann, „Hildegard cantrix“, S. 12; Jennifer Bain, *Hildegard of Bingen and Musical Reception. The Modern Revival of a Medieval Composer*, Cambridge 2015, S. 155f. u. ö.

65 Ausgehend von seiner Analyse der Sequenz *O virga ac diadema* kommt Karlheinz Schlager zu dem Schluss, dass „man [...] eine durchdachte Redaktion der Melodien im Zuge der schriftlichen Darstellung [wird] annehmen müssen“: Karlheinz Schlager, „Die Sequenz als Lehrstück. Die Melodien der Hildegard von Bingen zwischen Inspiration und Redaktion“, in: Forster, *Hildegard von Bingen*, S. 296–312, hier S. 310.

66 Wie Klaper, „Kommentar“, gezeigt hat. Neuerdings dazu auch, den Ansatz Klapers fortführend und ergänzend: Bain, *Hildegard of Bingen and Musical Reception*, S. 67f.

das überlieferungsgeschichtlich jüngere zu sein.⁶⁷ Jedenfalls existierten noch weitere Handschriften mit Hildegards Gesängen – wofür etwa der verschollene Wiener „Riesenkodex“ Indiz ist⁶⁸ –, und das „planmäßige Abschreiben von Hildegards Werken [...] nach bestimmtem Muster“ begann offenkundig in den 70er Jahren des 12. Jahrhunderts;⁶⁹ weiter lässt sich auch die Hildegard'sche Gesangssammlung quellenmäßig nicht zurückverfolgen.

Die offenen Fragen betreffen weiter den (eben nicht allein technischen) Aspekt der Aufzeichnungsmodalität: Der Einsatz von Liniennotation mag schlicht damit erklärt werden, dass es bei den Gesängen Hildegards um die Aufzeichnung eines neuverfassten Korpus ging, und dass dieses Korpus autoritativ fixiert werden sollte. Damit blieben jedoch weitere Fragen ausgeblendet: Ob man denn voraussetzen kann, auf dem Rupertsberg seien die technischen Möglichkeiten zum Einsatz dieses hochaktuellen Mediums vorhanden gewesen (oder innerhalb nur weniger Jahre bereitgestellt worden), und wenn ja, an welchen Mustern man sich orientieren konnte.

Somit ist vorerst ein möglichst breiter Interpretationsrahmen angezeigt. Der Hinweis auf Tendenzen der Gesangsüberlieferung bei den Zisterziensern – Tendenzen, die mit der Hildegard-Überlieferung wenigstens vergleichbar erscheinen – ist als Beitrag zu einem besseren Verständnis der Gesänge Hildegards im Kontext ihrer Zeit anzusehen.⁷⁰

67 Vgl. Meier, „Von der Inspirationserfahrung zum Codex“, S. 105.

68 Erhalten ist von diesem Kodex (ehemals A-Wn 721) nur die Beschreibung durch Michael Denis, *Codices a Caroli VI temporibus bibliothecae illatos complexum* (= Codices Manuscripti Theologici Bibliothecae Palatinae Vindobonensis Latini Aliarumque Occidentis Linguarum II/2), Wien 1800, Sp. 1723–1731. Leider lässt diese Beschreibung nicht erkennen, ob Hildegards „Antiphonae“ hier mit Psalm differenzen versehen waren.

69 Meier, „Von der Inspirationserfahrung zum Codex“, S. 105.

70 Eine Institutionen und Regionen übergreifende Zisterzienser-Notation – vergleichbar etwa der Verwendung von Quadratnotation durch die Franziskaner – scheint nicht ausgebildet worden zu sein, doch bedienen sich die Zisterzienser von Anfang an der Liniennotation. Vgl. dazu – insbes. im Hinblick auf das Ideal der Einheitlichkeit und die Möglichkeiten liturgischer Kodifizierung – Felix Heinzer, „Kodifizierung und Vereinheitlichung liturgischer Traditionen. Historisches Phänomen und Interpretationsschlüssel handschriftlicher Überlieferung“, in: *Musik in Mecklenburg. Beiträge eines Kolloquiums zur Mecklenburgischen Musikgeschichte* (Rostock, 24.–27. September 1997), hrsg. von Karl Heller u. a. (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 21), Hildesheim 2000, S. 85–106. Es mangelt im Übrigen nach wie vor an Vergleichsbeispielen für den in den Hildegard-Handschriften eingesetzten Notationstypus. Zumindest recht nahe kommt diesem die notierte Doxologie am unteren Rand einer Illustration im Kodex D-WII 3 (*Visiones Elisabethae Schonauensis*), abgebildet bei Saurmajtsch, „Die Rupertsberger ‚Scivias‘-Handschrift“, Abb. 9.