

rung vieler von uns, bei Tagungen Choralgesänge gegen den Vorwurf verteidigen zu müssen, sie seien keine wirklichen ‚Kompositionen‘, und Treitlers Analyse des Problems und sein Vorstoß ist ausgesprochen ermutigend für die, die in seinem Windschatten folgen.

Das ist vielleicht das Beste an diesem Buch. Immer und immer wieder weckt Treitler die Hoffnung, dass die Anstrengungen, Musik und Musiker des Mittelalters zu verstehen, nicht vergeblich sein werden. „All the essays that are the originals of the chapters in this book are, in one way or another, efforts at representing a distant reality, the lyric practices of the European early Middle Ages.“ (S. 103) So beginnt das Alleluia-Kapitel mit einem Zitat aus W. G. Sebalds *Austerlitz*: „We try to reproduce the reality, but the harder we try, the more we find the pictures that make up the stock-in-trade of the spectacle of history forcing themselves upon us [...]. Our concern with history [...] is a concern with preformed images already imprinted on our brains, images at which we keep staring while the truth lies elsewhere, away from it all, somewhere as yet undiscovered.“ Dieser traurigen Resignation und auch den abstumpfenden Angriffen der postmodernen Kritik stellt Treitler entgegen: „I do not doubt that in the past real people lived and breathed and acted in intentional and instinctual ways in response to needs, challenges, and impulses that arose in their lives, and that such action included the making of music and musical cultures. And I believe that those lives and intentions and acts – as well as their products – are what we aim to represent in historical writing, no matter how precariously. The worries about our ability to do so lead properly not to the frantic denial that there is anything to represent but to a sensitivity and vigilance about the commitments, interests, obligations, ideologies, and habits – conscious or unconscious, fresh or stale – that influence our representations.“ Diese Ermutigung wird vielen willkommen sein.

Ich habe das Buch in erster Linie als Choralforscher gelesen (d. h. in vielen Teilen wieder gelesen). Aber es sollte nicht den Choralfachleuten allein überlassen werden; zusammen mit dem Harvard-Band bietet es das Beste von einem der großen Musikhistoriker unserer Zeit. (Oktober 2006)

David Hiley
(Übersetzung: Andreas Pfisterer)

MARIANNE RICHERT PFAU / STEFAN JOHANNES MORENT: *Hildegard von Bingen. Der Klang des Himmels. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2005. 401 S., Abb., Nbsp., CD (Europäische Komponistinnen. Band 1.)*

Die Reihe „Europäische Komponistinnen“ wird provokativ mit einem Band eröffnet, der einer der interessantesten Frauen des Mittelalters gewidmet ist, der Benediktinerin Hildegard von Bingen (1098–1179). Ihr sind Schriften unterschiedlichster Art zugeschrieben: u. a. drei große Visionsschriften, naturwissenschaftliche und medizinische Texte und nicht zuletzt eine beachtenswerte Zahl Gesänge.

Auf dem Klappentext des Buches ist zu lesen: „Ohne wissenschaftliche Abhandlung zu sein, werden neueste Forschungsergebnisse in die Darstellung einbezogen, und es eröffnet sich ein neuer Blick auf diese faszinierende Persönlichkeit“. Ergänzend schreiben die Autoren in der Einleitung: „Da das Buch einen breiteren Leserkreis ansprechen wird, wurde bewusst auf einen umfangreichen Anmerkungsapparat und spezialisierte, ins Detail gehende Ausführungen verzichtet“ (S. 12). In diesem Zusammenhang ist auch die Ankündigung der Autoren zu sehen: „Wenn auch dieses Buch keinen Kongressbericht ersetzen kann und will, spiegelt es doch etwas von der damaligen anregenden Aufbruchstimmung wider“ (S. 12). Die Autoren beziehen sich hiermit auf die Internationale Hildegard-Tagung in Bingen (1998), deren Kongressbericht noch nicht erschienen ist. Bedauerlich ist dabei, dass die Ergebnisse dieses Kongresses nur verkürzt aufgenommen bzw. nicht weiter verfolgt werden (so z. B. die Neuinterpretation des Begriffes ‚symphonia‘ bei Hildegard durch Joseph Willmann). Da die Autoren dennoch bestrebt scheinen, eine wissenschaftliche Arbeit vorzulegen, wird das Buch im Folgenden als eine solche besprochen.

Die Darstellung gliedert sich in 13 Kapitel und wird durch zwei Anhänge und eine CD ergänzt. Ein erster, Hildegards Biographie gewidmeter, Teil beschreibt ihre Erfahrungen als Reklusin im Kloster Disibodenberg sowie als Gründerin des Klosters Rupertsberg bei Bingen, dessen ‚magistra‘ sie wurde. Sodann werden die Texte der Gesänge samt ihren Bezügen zu den Visionsschriften diskutiert sowie die Überlieferung der Gesänge und die Frage ihrer Modalität. Besondere Aufmerksamkeit wird dem *Ordo*

virtutum gewidmet, dem einzigen geistlichen Spiel Hildegards, das nach Auffassung der Autoren die neoplatonisch beeinflusste Theologie der Seherin widerspiegelt. Kapitel 12 versucht durch einen Überblick zu musikbezogenen Lehrschriften des 9. bis 11. Jahrhunderts theoretische Hintergründe zu identifizieren, die die von den Autoren postulierte musikalische „Kompetenz“ der ‚magistra‘ (S. 309) untermauern sollen. Das letzte Kapitel beschäftigt sich mit dem Leitmotiv des Buches, der Musikan-schauung Hildegards: Musik als Wiedergabe der „armonia celestis“, der Sphärenharmonie, entsprechend platonischer Tradition.

Um die Gesänge Hildegards in einen liturgi-schen Kontext stellen zu können, wird dem Leser eine allgemeine Einführung in die Liturgie und in den sogenannten ‚gregorianischen Choral‘ geboten. Dieser Versuch scheitert an der Ungenauigkeit der Informationen: Etwa stammen die ältesten Handschriften des Chorals keineswegs aus dem 10. Jahrhundert, wie hier (S. 46) behauptet, sondern aus dem 9. Jahrhun-dert; und die Sequenzen sind keineswegs aus-nahmslos Textierungen von Alleluia-Melis-men. Zudem sind die gebotenen Informationen in diesem Umfang unnötig: so die Erklärung des Ablaufs des Offiziums im Hinblick auf eine Positionierung der Hildegard-Gesänge im Stun-dengebet, die von den Autoren selbst als hypo-thetisch bezeichnet wird (S. 68).

Auch die Untersuchung der musikalischen Notation in den Hildegard-Handschriften lässt Wünsche offen. Interessant ist der Vergleich zwischen unterschiedlichen Schreibern und der Versuch, die Befunde chronologisch zu ord-nen und sie in Verbindung mit unterschiedli-chen Skriptorien zu bringen. Ansonsten be-schränken sich die neuen Aspekte, die in der Einleitung angekündigt sind, auf die Beobach-tung, es handle sich um deutsche Neumen mit den unterschiedlichsten Einflüssen: „So deuten viele Zeichen der Hildegard-Handschriften auf den rheinisch-niederländischen Raum, manche aber wiederum lassen an Einflüsse der Metz-er bzw. lothringischen Notation denken oder fin-den sich in Zisterzienser-Notation wieder“ (S. 140). Wünschenswert wäre eine ausführli-che Präsentation der Vergleichsmaterialien hinsichtlich einer genaueren Lokalisierung des verwendeten Notationstypus gewesen. Über-aus problematisch erscheinen die Übertragun-

gen der Gesänge in moderne Notation, da hier die Präsenz einer Liqueszenz oder eines Quilis-ma in der Originalnotation nicht eindeutig wiedergegeben wird.

Die entscheidende Frage jedoch ist die nach der Legitimation der Begriffe ‚Komposition‘ und ‚Komponistin‘ in Bezug auf Hildegard von Bingen. Der Komplexität dieser Frage werden die Autoren nicht annähernd gerecht bei ihrem Versuch, Hildegard als Komponistin zu erwei-sen. So ist es etwa sehr fraglich, ob das Kompo-nieren im Mittelalter mit der Formel vom „Neu-Zusammensetzen“ existierender Musik adäquat beschrieben werden kann, und ob ne-ben der Originalität und des Umfangs der Hil-degard-Gesänge auch die gleichzeitige Präsenz „neuer“ und „traditioneller“ Aspekte in ihrer Musik ein Argument für die Verwendung des Begriffes ‚Komposition‘ sein kann. Dies umso mehr, als es durchaus wahrscheinlich ist, dass die ‚Autorschaft‘ Hildegards an konkreten Ge-sängen das Resultat eines Legitimationsvers-uchs ihrer musikalischen Betätigung durch ihre Mitarbeiter war. Denn in keinem zeitge-nössischen Zeugnis wird Hildegard als Verfaserin konkreter Gesänge erwähnt, wie es etwa für Odo von Cluny oder Bern von Reichenau bezeugt ist. Und nichts deutet darauf hin, dass Hildegard selbst ein Interesse daran hatte, sich als Komponistin darzustellen. Die Nieder-schrift ihrer Musik und deren Verbindung mit Hildegards Texten werfen daher viele Fragen nach Authentizität und Autorschaft auf.

(August 2006)

Alba Scotti

ANNIE CERDEVEY: *Roland de Lassus, Paris: Librairie Arthème Fayard 2003. 600 S., Nbsp.*

Die deutschsprachige Musikwissenschaft hat seit Adolf Sandberger die Aufarbeitung von Le-ben und Werk des Komponisten Orlando di Lasso als eine ihrer genuinen Aufgaben im Be-reich der Renaissance-Forschung angesehen. Davon zeugen etwa die umfangreichen Studien von Wolfgang Boetticher (*Orlando di Lasso und seine Zeit*, 1958 sowie *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis*, 1963) und die zweibändige Studie zu Lassos Leben und seinen Briefen von Horst Leuchtman (1976). Gerade die Lasso-Biographie Leuchtmanns mochte mit ihrer grundsätzlichen Erfassung der belegbaren Da-ten und Fakten den Eindruck erwecken, als sei