

Der Gesang Hildegards von Bingen auf den Apostel Matthias – eine Widmungsgabe an die Abtei Trier-St. Matthias?

Von Michael EMBACH

Vorbemerkungen

Innerhalb des ausgedehnten Werkes, das unter dem Namen Hildegards von Bingen überliefert wird, nehmen die musikalischen Schöpfungen eine bedeutende Stellung ein. Dies gilt sowohl im Hinblick auf die Texte als auch auf die Melodien der Gesänge. Nach wie vor zutreffend ist eine Bewertung Michael Mcgrades, derzufolge Hildegard „den größten Bestand eindeutig zuschreibbarer Musik des 12. Jh.“ geschaffen und „niemand sonst ... musikalische Komposition und Theologie mit größerem Erfolg“ verbunden hat.¹

Ziel der nachfolgenden Ausführungen ist es, eine einzelne Komposition aus dem Gesamtzyklus von Hildegards musikalischem Werk, der *Symphonia*, näher zu beleuchten: ihren Gesang auf den Apostel Matthias. Im Vordergrund des Beitrags stehen Überlieferungsgeschichtliche und textliche Aspekte. Die musikalischen Gesichtspunkte der Thematik müssen, ebenso wie die sprachlichen, an dieser Stelle ausgeblendet bleiben. Den konkreten Anknüpfungspunkt meiner Erhebungen liefert eine Bemerkung Marianne Richert Pfaus und Stefan Morents. Die beiden Forscher gehen davon aus, dass Hildegards Gesänge für die Trierer Heiligen (zweimal Eucharius, je einmal Matthias und Maximin) „von den Mönchen des Klosters St. Eucharius bei Hildegard bestellt“² worden sein könnten. Sollte diese Annahme zutreffend sein, so hätten wir es bei Hildegards Gesang auf den Apostel Matthias mit einem Auftragswerk zu tun, das die langjährige Verbundenheit Hildegards zur Abtei St. Matthias widerspiegeln würde.³

1 Michael McGRADE: Hildegard von Bingen. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearb. Aufl. Personenteil, Bd. 8. Kassel (u. a.) 2002, Sp. 1534–1542, hier Sp. 1539.

2 Marianne RICHERT PFAU und Stefan J. MORENT: Hildegard von Bingen. Der Klang des Himmels. Köln (u. a.) 2005, S. 97.

3 Vgl. hierzu Michael EMBACH: Die Beziehungen Hildegards von Bingen zu Trier. In: Jahrbuch Kreis Trier Saarburg 31 (2001), S. 229–235.

Allgemeine Informationen zum Liedschaffen Hildegards

Die geistlichen Gesänge Hildegards werden unter dem Titel *Symphonia armoniae celestium revelationum* zusammengefasst, eine Bezeichnung, die auf Hildegard selbst zurückgeht und die sich erstmals in der um 1158 entstandenen Eingangspartie zu Hildegards zweiter Visionsschrift, dem *Liber vitae meritorum*, findet.⁴ Die *Symphonia* umfasst, je nach Zählung, 73 bis 77 geistliche Gesänge, deren Zusammenstellung zu einem in sich geschlossenen Korpus vermutlich das Resultat eines längeren redaktionellen Prozesses gewesen ist.⁵ Ein ganz ähnliches Phänomen nachträglicher Redaktion lässt sich für die Briefe Hildegards belegen, hier in Richtung auf ein reguläres Briefbuch (*Epistolarium*) hin. Welche Rolle Hildegard selbst in diesem Prozess der Komposition und Redaktion gespielt hat, entzieht sich unserer Kenntnis.⁶

Bezüglich der liturgischen Gattungen, denen Hildegards Gesänge zugeordnet werden können, gilt, dass es sich um Antiphonen, Responsorien, Hymnen und Sequenzen handelt. Auch der Begriff *Symphonia* wird zur Bezeichnung von zwei Gesängen verwendet.⁷

4 Zum Namen des Zyklus vgl. Peter DRONKE: Hildegard's Inventions: Aspects of her Language and Imagery. In: Hildegard von Bingen in ihrem historischen Umfeld. Hrsg. von Alfred HAVERKAMP. Mainz 2000, S. 299–320, hier S. 301, Anm. 7. Karlheinz SCHLAGER, Die Sequenz als Lehrstück. Die Melodien der Hildegard von Bingen zwischen Inspiration und Redaktion. In: Hildegard von Bingen. Prophetin durch die Zeiten. Zum 900. Geburtstag. Hrsg. von Äbtissin Edeltraud FORSTER. Freiburg i. Br. (u. a.) 1998, S. 296–312, hier S. 296.

5 Die kritische Edition der *Symphonia* hat Barbara NEWMAN vorgelegt: Barbara NEWMAN: Symphonia armonie celestium revelationum. In: HILDEGARDIS BINGENSIS, Opera omnia. Ed. Peter DRONKE (et al.) (Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis, Vol. 226). Turnhout 2007, S. 335–477. Wichtige Vorarbeiten finden sich bei Barbara NEWMAN: Saint Hildegard of Bingen, Symphonia. A critical edition of The Symphonia armonie celestium revelationum [Symphony of the Harmony of Celestial Revelations]. With Introduction, Translations, and Commentary by Barbara NEWMAN. Ithaca/London 1988 [mit englischer Übersetzung der Lieder Hildegards]. Die aktuelle deutschsprachige Ausgabe stammt von Barbara Stühlmeyer: HILDEGARD VON BINGEN, Lieder – Symphoniae. Neu übersetzt und eingeleitet von Dr. Barbara STÜHLMAYER (Hildegard von Bingen, Werke, Bd. IV). Beuron 2012. Die Ausgabe von Barbara Stühlmeyer ersetzt die zweisprachige Ausgabe von Walter Berschin und Heinrich Schipperges: HILDEGARD VON BINGEN, Symphonia. Gedichte und Gesänge. Lateinisch und Deutsch von Walter BERSCHIN und Heinrich SCHIPPERGES. Gerlingen 1995.

6 Vgl. hierzu Joseph WILLIMANN: „Hildegard cantrix“. Überlegungen zur musikalischen Kunst Hildegards von Bingen (1098–1179). In: Musik denken. Ernst Lichtenhahn zur Emeritierung. 16 Beiträge seiner Schülerinnen und Schüler. Hrsg. von Antonio BALDASSARRE (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Bd. 41). Bern 2000, S. 9–34.

7 Es handelt sich um die Gesänge „O dulcissime amator“ (Nr. 57), in den Handschriften genauer bezeichnet als „symphonia virginum“ und „O pater omnium“ (Nr. 58), in den Handschriften genauer bezeichnet als „symphonia viduarum“. Eine *Symphonia* war gegenüber einer Sequenz sprachlich weniger stark gebunden. Sie weist nicht die für „klassische“ Sequenzen typische Tendenz zu Parallelführung in Doppelversikeln mit Repetition auf. Honey Meconi zufolge besteht das voll-

Der Frage, in welchem Verhältnis Hildegards Kompositionen zur vorherrschenden Gregorianik der Zeit standen, kann an dieser Stelle nicht nachgegangen werden. Die reichhaltige Sekundärliteratur weist aber darauf hin, dass Hildegards Lieder im Vergleich zur zeitgenössischen Vokalmusik einen größeren Tonumfang (*Ambitus*) und einen höheren Grad an Verzierungen (*Melismen*) besitzen. Diese Beobachtung berechtigt jedoch nicht zu der Annahme, Hildegards Lieder seien Produkte einer privaten Frömmigkeitspflege gewesen: „In der Tat spricht ... alles dafür“, so Barbara Stühlmeyer, „dass Hildegard für die Tagzeitenliturgie und die Eucharistiefeyer komponiert hat.“⁸ Eine inhaltliche Analyse der Gesänge lasse erkennen, „dass Hildegard ihre Kompositionen thematisch als *Commune sanctorum* mit situationsspezifischen Akzentsetzungen“ verstanden habe.⁹ Im Übrigen müsse Hildegard, so Barbara Stühlmeyer, bei aller Würdigung eines durchaus vorhandenen Individualstils, zunächst als Teil einer umfassenderen musikalischen Bewegung gesehen werden. Ziel dieser Bewegung sei es gewesen, neue liturgische Kompositionen zu schaffen, um einem bestehenden Mangel Abhilfe zu leisten. Einer drohenden Monumentalisierung von Hildegards Leistung als Liedschöpferin wird jüngst durch Hinweise auf das ebenfalls beachtliche musikalische Schaffen von Vorläufern und Zeitgenossen entgegengewirkt. Immer wieder genannt wird vor allem der Reichenauer Mönch Hermannus Contractus (1013–1054).¹⁰ Karlheinz Schlager äußert zudem Bedenken, Hildegards „Personalstil“ ausschließlich am Kernrepertoire der Gregorianik zu messen. Die jüngere, im 12. Jahrhundert aufbrechende Richtung des lateinischen Chorals weise zum Teil die gleichen Merkmale auf, die für Hildegard als typisch betrachtet werden: weiter Ambitus, zusätzliche Akzidentien, „eine neu E-Tonalität auf der Basis C und Melodien mit dem Zielton a“ sowie „ein vergleichsweise ‚unruhiger‘ oder ‚expressiv‘ erscheinender Melodieverlauf mit größeren Intervallen und der Häufung von Sprüngen“.¹¹

ständige Korpus der Lieder Hildegards aus 43 Antiphonen, 18 Responsorien, sieben Sequenzen, vier Hymnen, einem Kyrie, einem Alleluia sowie einem Stück ohne musikalische Bezeichnung. Vgl. Honey MECONI: *Hildegard of Bingen*. Urbana/Ill. 2018, S. 104.

8 Barbara STÜHLMAYER: Einleitung zu HILDEGARD VON BINGEN, *Lieder* (wie Anm. 5), S. 10.

9 EBD. Die These einer liturgischen Ausrichtung und Verwendung von Hildegards Gesängen wird von der Forschungsmajorität vertreten. Ablehnend hierzu äußert sich John STEVENS: *The Musical Individuality of Hildegard's Songs: A Liturgical Shadowland*. In: *Hildegard of Bingen. The Context of her Thought and Art*. Ed. by Charles BURNETT and Peter DRONKE (Warburg Institute Colloquia, Vol. 4). London 1998, S. 163–188, hier S. 166: „The *Symphonia* must embody, at least in the Dendermonde version, Hildegard's own design, which is empathically not a liturgical one.“ Vgl. auch ebd., S. 175: „I cannot find that Hildegard at any time herself expresses a strict liturgical aim.“

10 Jennifer BAIN: *Hildegard, Hermannus, and Late Chant Style*. In: *Journal of Music Theory* 52 (2008), S. 123–149. Stefan MORENT: „Komponieren“ bei Hermannus Contractus (1013–1054) und Hildegard von Bingen (1098–1179). In: *Unversehrt und unverletzt. Hildegards Menschenbild und Kirchenverständnis heute* (Erudiri sapientia, Bd. XII). Mainz 2015, S. 89–98. Vgl. MORENT/RICHERT PFAU (wie Anm. 2), S. 14 f., 182–184, 296–309.

11 SCHLAGER: *Die Sequenz als Lehrstück* (wie Anm. 4), S. 296–312, hier S. 297.

Es fällt auf, dass die inhaltliche Gliederung von Hildegards Gesängen in den überlieferten Handschriften unterschiedliche Wege geht. Im Kodex Dendermonde 9 sind zwischen die Gesänge an Gottvater und jene an den Heiligen Geist die Lieder an Maria eingefügt. Außerdem folgen die Stücke auf den heiligen Disibod unmittelbar auf jene zu den Aposteln und die Rupertus-Lieder erscheinen im direkten Anschluss an die Gesänge auf die Bekenner der Kirche.¹² Neben theologischen Erwägungen mögen es liturgische Gesichtspunkte gewesen sein, die für Hierarchisierungen dieser Art verantwortlich waren. Letztendlich sollte die „Theologisierung“ der *Symphonia* offenbar dem geplanten Heiligsprechungsprozess Hildegards zugutekommen und als zusätzliches Argument für die auf zahlreichen Feldern hervorleuchtende „Sanctitas“ der Seherin dienen.

Hildegards Lieder waren vermutlich zunächst als thematische Einzelgesänge gedacht. Man wird nicht fehlgehen in der Annahme, dass die Gesänge auf aktuelle liturgische Anlässe hin komponiert wurden. Die Tatsache, dass sowohl in den primären Textzeugen als auch in den späteren Editionen inhaltliche „Cluster“ gebildet wurden, durch die einzelne Lieder zu thematischen Gruppen zusammengefasst wurden, bildet hierzu keinen Widerspruch. Bereits in den frühen Handschriften kam es zur Schaffung mehr oder weniger fester Teilblöcke, die als inhaltlich zusammengehörig betrachtet wurden. Genannt seien die Lieder zu Ursula und den elftausend Jungfrauen, jene zur Gottesmutter Maria oder jene zu den Personen der Trinität, um nur einige zu nennen.¹³ Für die Entstehung der vollständigen Sammlung (*Symphonia*) ist wie angedeutet mit einem längeren Prozess zu rechnen, der vermutlich Jahre, wenn nicht gar Jahrzehnte in Anspruch nahm. Peter van Poucke datiert die Entstehung des gesamten Zyklus in die Zeitspanne 1141 bis in die frühen siebziger Jahre des 12. Jahrhunderts, mit einem Fokus auf die Jahre 1141 bis 1158. Denkbar ist aber auch, dass Hildegard bereits ab 1136 geistliche Gesänge geschaffen hat, jenem Jahr, in dem sie von ihren Mitschwestern zur Leiterin (*Magistra*) des Frauenkonvents der Abtei Disibodenberg gewählt wurde.¹⁴

Auch eine weitere musikalische Schöpfung Hildegards, der *Ordo virtutum*, ist aus einem ganz konkreten Anlass heraus entstanden. Der *Ordo virtutum* gilt als

12 EBD., S. 15 f.

13 Zum Ursula-Zyklus vgl. Kristin HOEFENER: Hildegards von Bingens Antiphonenzzyklus *Studium divinitatis*. Welche Anhaltspunkte gibt es für eine liturgische Performanz? In: *Kurtrierisches Jahrbuch 61* (2021), S. 89–120. DIES.: Kultgeschichte als Musikgeschichte. Untersuchungen zu Ursprung, Entwicklung und Verbreitung von Offizienzyklen zu Ehren der heiligen Kölner Jungfrauen (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik, Bd. 21). Paderborn 2022.

14 „Summing up, we may conclude that the *Symphonia* was composed between 1141 and the early seventies, perhaps to be narrowed down to 1141–1158.“ Peter van Poucke, Introduction. In: HILDEGARD OF BINGEN, *Symphonia harmoniae caelestium revelationum*. Dendermonde St-Pieters & Paulusabdij, Ms. Cod. 9. Introduction Peter VAN POUCKE. Peer 1991, S. 6.

das erste geistliche Spiel Europas.¹⁵ Thema des Stückes ist der Kampf der Tugenden um eine vom Teufel verführte Seele. Auslöser für die Entstehung der Komposition war vermutlich der Umzug von Hildegards Schwesterngemeinschaft vom Disibodenberg in das neu begründete Kloster Rupertsberg (1152/58). Daneben kommt der Wunsch nach einer szenischen Begleitung für die liturgische Zeremonie der Jungfrauenweihe in Betracht. Die aufführenden Kräfte des *Ordo virtutum* stammen offenbar aus dem Kreise von Hildegards Mitschwestern.

Es bliebe darauf hinzuweisen, dass Hildegard bereits zu Lebzeiten auch als Komponistin geschätzt wurde und ein nicht geringes Ansehen genoss. Ein dem Pariser Magister und späteren Kardinal Odo von Soissons († ca. 1171) zugeschriebener Brief an Hildegard teilt mit: „Man sagt, dass du zum Himmel erhoben wirst und vieles schaut und ausführlich schriftlich veröffentlichst, sowie Melodien für einen ungewöhnlichen Gesang schaffst, da du doch nichts davon gelernt hast.“¹⁶ Ähnliche Zeugnisse aus der erweiterten Lebenszeit Hildegards finden sich u. a. in der *Vita Hildegardis*, den *Acta canonisationis* sowie in zwei Schreiben ihrer Sekretäre Volmar und Wibert von Gembloux.¹⁷

Der Befund der Überlieferung

Hildegards Liedkompositionen sind in zwei Hauptquellen aus dem 12. Jahrhundert überliefert, dem Codex 9 der St.-Pieters-en-Paulusabdij Dendermonde (heute Katholieke Universiteit Leuven, ohne Signatur) und dem *Riesenkodex* der Hochschul- und Landesbibliothek RheinMain (Hs 2).¹⁸ Beide Sammlungen ver-

15 So der Befund Michael McGRADES: Hildegard von Bingen (wie Anm. 1), Sp. 1536. Zum *Ordo virtutum* vgl. Michael EMBACH: Der Glaube im geistlichen Tugendspiel. Hildegards von Bingen *Ordo virtutum*. In: Fides Virtus. The Virtue of Faith from the Twelfth to the Early Sixteenth Century. Ed. By Marco FORLIVESI, Riccardo QUINTO, Silvana VECCHIO in ass. with Gionata LIBONI and Caterina TARLAZZI (Archa Verbi. Yearbook for the Study of Medieval Theology. Subsidia, Vol. 12). Münster 2014, S. 371–387.

16 Odo von Soissons (?) an Hildegard von Bingen. In: HILDEGARD VON BINGEN: Briefe. Epistolae. Vollständige Ausgabe. Übersetzt und eingeleitet von Sr. Walburga STORCH OSB (Hildegard von Bingen, Werke. Bd. VIII). Beuron 2012, Brief Nr. 40, S. 79 f.; hier S. 80. Die Datierung des Briefes in die Zeit um 1148/49 ist umstritten. Möglicherweise handelt es sich auch um eine Kompilation aus späterer Zeit.

17 Nachweise bei Barbara STÜHLMAYER: Die Gesänge der Hildegard von Bingen. Eine musikologische, theologische und kulturhistorische Untersuchung (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 30). Hildesheim (u. a.) 2003, S. 32–46.

18 Vgl. Michael EMBACH und Martina WALLNER: Conspectus der Handschriften Hildegards von Bingen. Münster 2013, S. 81 f. (Handschrift Dendermonde) und S. 308 f. (Handschrift Wiesbaden). Die *Symphoniae* aus der Handschrift Dendermonde 9 und aus dem *Riesenkodex* liegen in

zeichnen die Lieder Hildegards mit Text und Melodie, wobei die Melodien in einer deutschen Neumenschrift auf einem vierlinigen System notiert sind. Der Bestand der beiden Sammlungen weicht in Inhalt und Umfang allerdings deutlich voneinander ab. Die Handschrift Dendermonde 9 enthält lediglich 57 Gesänge (fol. 153r–170v), während es im *Riesenkodex* 75 sind (fol. 466r–478v). Diese Diskrepanz erklärt sich durch den Verlust einer kompletten Lage des Kodex Dendermonde 9. Sie soll weitere Lieder Hildegards sowie den *Ordo virtutum* enthalten haben.¹⁹ Andererseits sind zwei Lieder, *O frondens virga* (Nr. 15) und *Laus trinitati* (Nr. 26), ausschließlich in der Dendermonder Handschrift enthalten, während sie im *Riesenkodex* fehlen. Die Sammlung des *Riesenkodex* wiederum deckt mit zwei Ausnahmen sämtliche Melodien der Handschrift aus Dendermonde ab. Darüber hinaus sind im *Riesenkodex* 20 Melodien enthalten, die in der Handschrift Dendermonde 9 nicht erscheinen. Es kommt hinzu, dass einige Gesänge ohne die zugehörigen Melodien im *Riesenkodex* ein zweites Mal auftauchen. Sie finden sich, eingefügt in den Text des *Scivias*, auf fol. 132–133r bzw. als Bestandteil einer Zusammenstellung unterschiedlicher Texte Hildegards, auf fol. 404r–407v.

Für Hildegards Gesang auf den Apostel Matthias gilt, dass der *Riesenkodex* die einzige Quelle der Überlieferung darstellt. Es handelt sich mithin um eine unikate Überlieferung, die in keinem weiteren Textzeugen aus Hildegards Zeit nachgewiesen ist, auch nicht in der Dendermonder Handschrift 9. Ebenfalls keine Rolle für den Gesang auf den Apostel Matthias spielen drei andere Handschriften mit Einzelüberlieferungen aus Hildegards *Symphonia*: die *Zwiefaltener Briefhandschrift* (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. theol. phil. 4° 253, fol. 28r, 40v und 53r–54v),²⁰ die Wiener Handschrift ÖNB Cod. 1016 (fol. 116–121v)²¹ und die Wiener Handschrift ÖNB Cod. 881 (Theol. 747) [fol. 42v–43v].²² Ein dritter Kodex, der Hildegards *Symphonia* und den *Ordo virtutum* enthielt, die Wiener Handschrift ÖNB, Cod. 721, ist seit dem späten 18. oder frühen 19. Jahrhundert verschollen.²³ Er bildete eine Kopie des *Riesenkodex* und entstand vermutlich im 13. Jahrhundert auf dem Rupertsberg. Letztendlich ist darauf hinzuweisen, dass

Faksimile-Ausgaben vor. Vgl. HILDEGARD OF BINGEN: *Symphonia* (wie Anm. 14). HILDEGARD VON BINGEN: *Lieder. Riesenkodex* Hs 2 der Landesbibliothek Wiesbaden f. 466ra–481vb. Hrsg. von Lorenz WELKER mit einem Kommentar von Michael KLAPER. Wiesbaden 1998. Sowohl der *Riesenkodex* (URN: nbu:de:hebis:43-972; benutzt am 28.03.2022) als auch die Dendermonder Handschrift 9 (Integrated Database for Early Music, Ms lable B-DEa-ms9; benutzt am 06.07.2022) stehen als Digitalisate im Netz.

19 So die Vermutung von Peter DRONKE: *The composition of Hildegard of Bingen's Symphonia*. In: *Sacris Erudiri* 19 (1967/68), S. 381–393, hier S. 387.

20 Beschreibung bei EMBACH/WALLNER (wie Anm. 18), S. 249.

21 EBD., S. 290 f.

22 EBD., S. 288.

23 EBD., S. 287 f.

Hildegards Gesang auf den hl. Matthias auch in keinen liturgischen Korpora aus späteren Zeiten begegnet. Dies bedeutet, dass von einer überlieferungsgeschichtlich belegbaren Wirkungsgeschichte des Gesangs nicht gesprochen werden kann. Überhaupt ist von den Gesängen der *Symphonia* nur der Alleluia-Vers *O virga mediatrix* (Nr. 18) in einer späteren Abschrift, hier aus dem frühen 16. Jahrhundert, bezeugt. Sie findet sich in einer Handschrift aus St. Gallen.²⁴

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass der geringe Überlieferungserfolg der *Symphonia* und des Matthias-Liedes auch damit zusammenhängt, dass die beiden überlieferten Sammlungen (Dendermonde 9 und der *Riesenkodex*) keiner liturgischen Gattung zugeordnet werden können. Es handelt sich, wie leicht zu erkennen ist, um eine Art Ausgabe letzter Hand oder sogar *Opus postumum* der Gesänge Hildegards. Dieser Sachverhalt mag sich im Hinblick auf die produktive Fortpflanzung dieser Gesänge nicht eben als förderlich erwiesen haben. Wie oben dargelegt, sind die Liedsammlungen der beiden Handschriften nicht chronologisch nach dem Ablauf des Kirchenjahres geordnet, sondern thematisch nach Sachgebieten. Ein reguläres *Antiphonale* beschreitet diesen Weg der Systematisierung nicht, zumindest nicht mit der gleichen Folgerichtigkeit. Eine solche Sammlung besteht, wie Jennifer Bain darlegt, in der Regel aus drei Teilen: einem *Temporale*, einem *Sanctorale* und einem *Commune sanctorum*.²⁵ Das *Temporale* beinhaltet liturgische Formulare, die nach den Hauptfesten des Kirchenjahres angeordnet sind, das *Sanctorale* bewegt sich chronologisch durch den Heiligenkalender und das *Commune sanctorum* enthält in thematischer und hierarchischer Anordnung Formulare zu Heiligen, die ohne individuellen Bezug auf eine bestimmte Person nach übergreifenden Gruppenzugehörigkeiten eingesetzt werden (z. B. Apostel, Märtyrer, Bekenner etc.). Es wäre daher zu fragen, ob Hildegards Matthias-Gesang und die übrigen Lieder des Zyklus nicht leichter Eingang gefunden hätten in die mittelalterlichen Fassungen des *Sanctorale* bzw. des *Commune sanctorum*, wenn sie chronologisch nach dem Kirchenjahr geordnet gewesen wären. Jennifer Bain spricht in diesem Zusammenhang davon, dass alle Gesänge Hildegards als „substitute chants“ zum Einsatz gelangt seien, entweder in der Messe oder zu einem Festtag aus dem *Sanctorale* oder dem *Commune sanctorum*.²⁶ Das Problem ist: Wir finden keinerlei Spuren hiervon in überlieferten

24 Es handelt sich um ein Sequentiar und Tropar, das zwischen 1507 und 1514 in der Abtei St. Gallen entstanden ist. Heutige Signatur: Stiftsbibliothek St. Gallen, Cod. 546 (fol. 396r). Vgl. *Monumenta Monodica Medii Aevi*. Bd. VIII. Alleluia-Melodien II, ab 1100. Hrsg. von Karlheinz SCHLAGER. Kassel 1987, S. 382.

25 Jennifer BAIN: *Music, Liturgy, and Intertextuality in Hildegard of Bingen's Chant Repertory*. In: *The Cambridge Companion to Hildegard of Bingen*. Ed. by Jennifer BAIN. Cambridge 2021, S. 209–234, hier S. 213. Bezüglich des Matthias-Gesangs werden allerdings keine Belege für eine derartige Verwendung gegeben.

26 EBD., S. 213.

Formularbüchern. Bislang ist eine solche Spurensuche, mit Ausnahme der oben erwähnten St. Galler Handschrift, für das Mittelalter vollkommen ergebnislos verlaufen. Immerhin findet sich für die Neuzeit eine Aufnahme des Liedes (in deutscher Übersetzung) innerhalb der 1981 neu herausgegebenen liturgischen Eigenfeiern des Bistums Trier.²⁷

Eine weitere Beobachtung kommt hinzu: Ordnet man Hildegards Matthias-Gesang in die Gruppe der von Hildegard insgesamt komponierten sieben Sequenzen ein, so zeigt sich, dass mit Ausnahme der Sequenz zum Heiligen Geist (Nr. 28: „O ignis spiritus paracliti“) sämtliche Lieder ausschließlich für Heiligentage, nicht aber für die Haupttage des Kirchenjahres geschaffen wurden. Dies könnte als Hinweis darauf gedeutet werden, dass diese Sequenzen im Schwerpunkt eine lokale, gewissermaßen innermonastische Ausrichtung besaßen, dass sich ihre Relevanz also aus der jeweiligen Eigenliturgie des Empfängerklosters ableitet.

Damit rückt ein weiteres Mal der *Riesenkodex* in den Mittelpunkt der Betrachtung einer Studie, die sich mit der Originalüberlieferung Hildegards von Bingen beschäftigt. Auch wenn dieser Befund auf den ersten Blick nicht ungewöhnlich erscheint, ist er doch keineswegs selbstverständlich. Die Forschung ist bislang von der Annahme ausgegangen, dass die Dendermonder Handschrift 9 den ältesten Überlieferungsträger von Hildegards *Symphonia* darstellt. Barbara Stühlmeyer etwa erblickt in ihr die Kopie einer heute verschollenen Urfassung von Hildegards Liedsammlung, deren Vorlage sowohl dem Dendermonder Codex 9 als auch dem *Riesenkodex* zur Grundlage gedient habe.²⁸ In der Tat wird die Dendermonder Handschrift noch in die Lebzeiten Hildegards datiert. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich um jenen Kodex, den Hildegard oder ihre Mitschwester im Laufe des Jahres 1175 an die Mönche der Abtei Villers sandten. Der Kodex wird daher mitunter auch als „Villarensen Handschrift“ bezeichnet. Demgegenüber wurde der *Riesenkodex* häufig erst in die Zeit nach Hildegards Tod datiert. Barbara Newman etwa rechnet mit einer Herstellung der Wiesbadener Handschrift in den Jahren 1177 bis 1179/80.²⁹ Untersucht man die Genese und Morphologie des *Riesenkodex* unter kodikologischen Gesichtspunkten, so zeigt sich jedoch, dass mit einem mehrstufigen Kompositionsprozess zu rechnen ist, der eine eindeutige Datierung der *Symphonia* schwierig macht. Es lässt sich erkennen, dass die *Symphonia* des *Riesenkodex* als ein zuvor selbstständiger Faszikel nachträglich in eine bereits vorlie-

27 Vgl. Eigenfeiern des Bistums Trier. Authentische Ausgabe für den liturgischen Gebrauch. Hrsg. im Auftrag des Bischofs von Trier. Trier 1981, S. 66 f. (freundliche Mitteilung von Professor Dr. Andreas Heinz, Trier).

28 STÜHLMAYER, Einleitung (wie Anm. 5), S. 7 f. Ähnlich DRONKE, *The Composition* (wie Anm. 19), S. 381.

29 NEWMAN, *Symphonia* (wie Anm. 5), S. 339.

474a

Nam inter flores pulcher flos qui odorem de-
dit omnibus aromatis que arida erant.

Et illa apparuerunt omnia munditate
plena. **V**nde celi dederunt rorem super
gramen quod omnis terra facta est quod in terra
ipsius frumentum prelerunt et quod no-
luerit celi nidos in ipsa habuerunt. **D**e-
inde facta est etiam hominibus et gaudium mag-
num epularum unde osuunt unguo in
terris non deficit ullum gaudium. **H**ec
omnia enim contempserunt. **N**unc autem laus
sit altilissimo. **Y**mnus de sancta **M**ARIA.

Mose generosa gloriosa et intacta
puella tu pupilla castitatis tu materia
sanctitatis que deo placuit. **N**am hec
superna infusio inter fuit que supra uer-
bum inter carne incluit. **I**n candidum lili-

quod est ante omnem creaturam in specie
O pulcherrima et dulcissima quam ualde
deus inter delectabatur cum amplexione ca-
loris sui inter posuit in qua sunt eius de-
re lactatus est. **V**enter enim eius gaudium
causam habuit cum omnibus celestibus sympho-
nia de re sonant quia unguo filii dei por-
tasti ubi castitas tua in deo claruit.

Vitara tua gaudium habere sic gaudium
super quod res cecit cum a munditate infudit.
inter et inter facta est omnia omnia gaudia. **H**ec
omnis ecclesia in gaudio ruerit ac in sym-
phonia sonet pro dulcissima unguo et
laudabilem orationem deo genitricem a matre.

Martha sanctus **Y**mnus de sancta **M**ARIA.
pro electione inter plurimorum pro uictorum an-
te sanguinem aqua electione non habuit

Abb. 1 u. 2 (S. 56): Hildegard von Bingen, Gesang auf den Apostel Matthias. Hochschul- und Landesbibliothek Rhein-Main Wiesbaden, Hs 2, fol. 474vb-475rb.

sed carnis infirmitas fuit quasi homo
 qui perfecte non in gular. **O**mnis dei illi
 exortant unde ipse per gaudium sicut gratia
 in miribus suis surrexit quia deus illi pui
 dit sicut homine que de limo formantur
 cum primis angelis occidit qui deum negantur
Homo qui electione uidetur ut uerit occidit
 bonos et uerit habuit si facie suam ab
 eis retrosum dicit et illos dimisit. **V**nde
 fontem carbonum inuasi et desideria sua
 osculari in strucho suo illa sic olympum
 erexit. **O**mnis orachia per electione diuini
 tant sicut gratia surrexit quia deus illum
 posuit in loci que petrus homo noluit
 omnabile miraculu quod sic in illo resplen
 dunt. **O**mnis enim ipsam puidit i miraculis
 suis cum non dicit haberet meritum operationis

si miserum dei in illo gaudium habuit quod idem
 per infortunione sua non habebat. **O** gaudium
 gaudium quod deus sic operatur cum nescienti hominum
 gratiam suam impendit ut quod paruit nescit
 ubi magnus uolat cum alaf deus paruit tri
 bunt. **O**mnis enim gustu in illo habet qui scriptum
 nescit quia uox eius ad deum clamare sicut
 orachia fecit qui dicit o deus deus meus qui me
 creasti omnia opera tua sunt. **R**ursum ergo gau
 det omnis ecclesia i orachia que deus i forami
 ne columbe sic elegit a men.
Omnis bonifaci lux inuent
 in die te simi lem uro sapienti quod purus
 rumlos ex deo fluentes ad deum remisit
 et cum uiriditate floru rigasti unde et
 amicus dei inuentis et cristallus in eius
 in beniuolentia reclaru uarum in quibus

gende oder im Entstehen begriffene kodikologische Einheit integriert wurde.³⁰ Die manifesten Abgriffspuren auf dem Deckblatt der Sammlung untermauern diesen Befund. Eine ganz ähnliche Beobachtung gilt für die *Vita Hildegardis* des *Riesenkodex*. Sie kann ja mit Sicherheit erst nach Hildegards Tod in die Handschrift gelangt sein. Die These einer zeitlichen Priorisierung der Dendermonder Fassung der *Symphonia* vor jener des *Riesenkodex* ist damit hinfällig. Es deutet nichts darauf hin, dass die Ausgabe der *Symphonia* des *Riesenkodex* jünger ist als jene der Dendermonder Handschrift 9. Auch wenn konkrete Datierungshinweise fehlen, so ist in Rechnung zu ziehen, dass die Fassung des *Riesenkodex* zumindest zeitgleich zur Dendermonder *Symphonia* entstanden sein könnte. Ausgehend von den Ergebnissen der kodikologischen Forschung gewinnt eine Aussage Peter Dronkes an Plausibilität, derzufolge alle Lieder Hildegards, die sich auf „Trierer“ Heilige beziehen (zweimal Eucharius, Maximin und Matthias), in die Zeit um 1160 datiert werden können. Wie bekannt, soll Hildegard in diesem Jahr eine Predigtreise unternommen haben, die sie auch nach Trier führte.³¹

Die Frage der Gattungszugehörigkeit: Sequenz oder Hymnus?

Die beiden Überlieferungsträger der Handschrift Dendermonde 9 und des *Riesenkodex* lassen durch äußere Gestaltungsmerkmale erkennen, dass die ursprüngliche Funktion von Hildegards Gesängen eine primär liturgische gewesen ist. Genannt seien das Einfügen von Rubriken zur Bezeichnung der Heiligenfeste oder von formalisierten Angaben zur Identifizierung der liturgischen Gattung der Lieder (z. B. Antiphon, Responsorium, Hymnus oder Sequenz). Hierbei kommen naturgemäß zwei liturgische Haupteinsatzgebiete in Frage: die Messe und das klösterliche Offizium. Hilfreich für eine genauere Zuordnung der jeweiligen Liedformen zu einem der beiden Bereiche kann eine Systematisierung Karlheinz Schlagers sein, die nach den Einsatzorten der musikalischen Gattungen unterscheidet. Demnach werden die von Hildegard verwendeten Liedgattungen Antiphon, Responsorium und Hymnus dem Bereich des klösterlichen Offizium, die von ihr benutzten Liedgattungen Sequenz, Alleluia-Vers und Kyrie hingegen dem Bereich der Messe zugeordnet.³²

Was bedeutet es aber, dass die Redaktoren des *Riesenkodex* Hildegards Komposition auf den Apostel Matthias in der Handschrift selbst als *Hymnus* bezeichnen,

³⁰ Vgl. hierzu Michael EMBACH: Die Schriften Hildegards von Bingen. Studien zu ihrer Überlieferung und Rezeption im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit (Erudiri Sapientia, Bd. IV). Berlin 2003, S. 36–65.

³¹ DRONKE, *The Composition* (wie Anm. 19), S. 390.

³² SCHLAGER, *Die Sequenz als Lehrstück* (wie Anm. 4), S. 296.

während die moderne Musikwissenschaft sie univok als *Sequenz* betrachtet? Haben wir es hier mit einem „dezenten Gattungswechsel“ zu tun, der auf einer veränderten Bewertung dieser musikalischen Textsorten zwischen Mittelalter und Neuzeit basiert oder lassen sich interne Gründe aus den Lebzeiten Hildegards hierfür namhaft machen?

Stellvertretend für zahlreiche ähnliche Bewertungen sei eine Aussage Barbara Newmans zitiert, derzufolge es sich bei Hildegards Gesang auf den Apostel Matthias nicht um einen Hymnus, sondern um eine Sequenz handle: „... musically a true sequence, despite the misleading title in R“. ³³ Zum gleichen Befund gelangt Barbara Stühlmeier, die sowohl den Gesang auf den hl. Matthias als auch die beiden Gesänge auf den hl. Eucharius und das Lied auf den hl. Maximin als Sequenzen bezeichnet. ³⁴ Nur geringfügig abweichend äußern sich Marianne Richert Pfau und Stefan Johannes Morent, die einen der beiden Gesänge auf den hl. Eucharius als Responsorium (Nr. 52: „O Euchari columba“) betrachten. ³⁵

Sequenzen waren insbesondere im vorgeschrittenen Mittelalter weit verbreitet. ³⁶ Die älteste westfränkische Sammlung von Sequenzen stammt aus der Zeit um 900 (F-CHRM, 47). Ihre Entstehungsregion war vermutlich die Bretagne. Sequenzen wurden im Mittelalter in der Messe zwischen dem Alleluia und dem Evangelium eingesetzt. Ursprünglich auf den letzten Ton des Alleluias aufbauend, fand mit der Zeit eine weitgehende melodische und textliche Emanzipation der Sequenzen vom Alleluiagesang statt. Das „musikalische Idiom“ ³⁷ der Sequenzen unterschied sich vor allem durch zwei Besonderheiten von den übrigen liturgischen Gesängen: durch einen weiten melodischen Ambitus sowie durch die Tatsache, dass Kadenzen nicht nur (wie üblich) die *Finalis*, sondern bisweilen auch die *Quint* betonen konnten. Bei den Texten der Sequenzen handelte es sich um „neugeschaffene und freie Dichtungen in lateinischer Sprache und nicht der Bibel entnommen, wie es bei den meisten anderen liturgischen Gesangsgattungen der Fall ist.“ ³⁸ Nicht selten enthielten die Sequenzen narrative oder hagiographische Ausschmückungen zu den Texten der Bibel oder dem Leben von Gestalten der Heilsgeschichte. Da

33 NEWMANN, Saint Hildegard (wie Anm. 5), S. 299.

34 STÜHLMAYER, Die Gesänge (wie Anm. 17), S. 136–139.

35 RICHERT PFAU/MORENT, Hildegard von Bingen (wie Anm. 2), S. 97: „Die Trierer Heiligen erhielten vier Gesänge, ein Responsorium und eine Sequenz für Eucharius, eine Sequenz für Matthias, in R als *ymnus* bezeichnet, und eine Sequenz für Maximinus.“

36 Zur musikalischen Gattung der Sequenz vgl. Richard L. CROCKER: The Sequence. In: Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade. Hrsg. von Wulf Arlt (u. a.). Bern 1973, S. S. 269–322. Lori KRUCKENBERG: Sequenz. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil Bd. 8. Kassel (u. a.) 1998, Sp. 1224–1286.

37 KRUCKENBERG, Sequenz (wie Anm. 36), Sp. 1265.

38 KRUCKENBERG, Sequenz (wie Anm. 36), Sp. 1255.

ihre Verwendung mit der Zeit ausufernde, wurde ihre Anzahl durch das Tridentische Konzil von ursprünglich etwa 5.000 auf heute fünf reduziert.

Bei den Sequenzen Hildegards handelt es sich um durchkomponierte, strophische Gesänge, die vor der Lesung der Evangelienperikopen in der Messliturgie zum Einsatz kommen sollten.³⁹

In einem Missale aus der Abtei Trier-St. Matthias, das in das späte 15. Jahrhundert datiert wird (StB Trier, Hs 374/1037 8^o, fol. 138 v), findet sich eine weitere, anonym überlieferte Sequenz auf den Apostel Matthias. Der Textbeginn lautet: „Ave mathia celi gemma ...“⁴⁰. Gegenüber dieser von einem unbekanntem Autor stammenden Sequenz konnte sich die Komposition Hildegards im klösterlichen Alltag offenbar nicht durchsetzen. Wir besitzen keinen Beleg für eine liturgische Rezeption der Hildegard-Sequenz auf den Apostel Matthias in der Abtei St. Matthias selbst.

Die Hymnen des Mittelalters wiederum dienten vor allem dem gesungenen Lob Gottes „und seines in den Heiligen erkennbaren Wirkens“.⁴¹ Bevorzugter Einsatzort der Hymnen war das klösterliche Offizium. In der *Regula Benedicti* erscheinen die ambrosianischen Hymnen bereits als fester Bestandteil des Stundengebets.⁴² Die ältesten Sammlungen von Hymnen mit Melodien (*Hymnare*) stammen aus der Zeit um 1000. Eine Auswertung von ca. 500 Handschriften des Mittelalters sowie Drucken aus der Zeit bis ins 18. Jahrhundert konnte mehr als 550 Melodien von Hymnen zutage fördern. Die Hymnen Hildegards von Bingen sind, so Karlheinz Schlager, vor allem dadurch gekennzeichnet, dass sie bisweilen die vorgegebenen Gattungsgrenzen, d. h. die „Form des Strophenliedes“⁴³, überschreiten.

39 „Hildegard wrote eight sequences, which are through-composed, strophic chants to be sung before the intoning of the Gospel in the Mass liturgy.“ Tova LEIGH-CHOATE, William T. FLYNN, Margot FASSLER: Hildegard as musical hagiographer. Engelberg, Stiftsbibliothek Ms 103 and her songs for Saints Disibod and Ursula. In: A Companion to Hildegard of Bingen. Ed. Beverly Mayne KIENZLE, Debra L. STOUTD & George FERZO (Brill's Companions to the Christian Tradition, Vol. 45). Leiden/Boston 2014, S. 193–220, hier S. 209.

40 Allerdings war auch diese Sequenz zu dieser Zeit in St. Matthias nicht allgemein und verpflichtend. Eine andere Missalehandschrift konnte wiederum eine andere Sequenz enthalten oder aber auch auf das *Commune Sanctorum* verweisen.

41 Karlheinz SCHLAGER: Hymnus (Mittelalter). In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearb. Ausgabe. Sachteil. Bd. 4. Kassel (u. a.) 1996, Sp. 479–490, hier Sp. 479.

42 So Joseph BRAUN SJ: Liturgisches Handlexikon. Regensburg 1924, S. 138. Dem römischen Ritus zufolge wurden an folgenden Festtagen keine Hymnen gesungen: in der Matutin von Epiphanie, an den letzten drei Tagen der Karwoche, am Osterfest und in der Osterwoche sowie beim Officium defunctorum.

43 SCHLAGER, Hymnus (wie Anm. 41), Sp. 484.

Ich komme auf die Frage nach der Gattungszugehörigkeit von Hildegards Matthias-Gesang zurück. Nach meinem Dafürhalten hängt der schwankende Gebrauch der Kategorien Hymnus und Sequenz damit zusammen, dass der genuine „Sitz im Leben“ von Hildegards Matthias-Gesang nicht eindeutig festgelegt war, also nicht entweder nur die Messliturgie oder nur das klösterliche Offizium betraf. Ganz in diesem Sinn bezeichnet Honey Meconi Hildegards Matthias-Gesang als ein multifunktionales Werk („multipurpose work“) und eine nicht genauer zu fassende Hybridform („generic hybrid“).⁴⁴ Zur Begründung dieser Anschauung verweist Meconi auf die Tatsache, dass Sequenzen im Mittelalter üblicherweise nicht während der Fastenzeit gesungen wurden. Das Fest des Apostels Matthias (24. Februar) sei jedoch häufig in die Fastenzeit gefallen.⁴⁵ Aus diesem Grund habe Hildegard dem Gesang zwei Elemente hinzugefügt, die ansonsten für einen Hymnus typisch seien: eine doxologische Schlusswendung, einsetzend mit „nunc“ („jetzt aber“) sowie den Liedabschluss mit dem Wort „Amen“. In dieser Mischform habe Hildegards Gesang als Sequenz weiterhin in der Messe eingesetzt werden können, wenn das Apostelfest außerhalb der Fastenzeit fiel, sowie als Hymnus, wenn das Apostelfest innerhalb der Fastenzeit begangen wurde. Eine etwas anders gelagerte Erklärung liefert Margot Fassler. Sie geht davon aus, dass Hildegards Matthias-Sequenz nicht zum Patronatsfest am 24. Februar, sondern zu einem anderen Matthiasfest des liturgischen Jahres geschrieben worden sei.⁴⁶ Die Frage lautet hier allerdings: Hat es in der Abtei St. Matthias überhaupt weitere Matthiasfeste gegeben, die liturgisch begangen wurden? Der älteste erhaltene Domordinarius der Kirche von Trier aus der Zeit um 1300 führt lediglich ein einziges Matthiasfest auf, die Patronatsfeier am 24. Februar.⁴⁷

Nur am Rande sei darauf hingewiesen, dass auch einer der beiden Gesänge auf den hl. Eucharis im *Riesenkodex* auf unzutreffende Weise kategorisiert wird. Die rubrizierte Gattungsbezeichnung auf fol. 475vb lautet hier „De s. Eucharis sequentia“; in Wahrheit handelt es sich jedoch um ein Responsorium.

44 MECONI, Hildegard of Bingen (wie Anm. 7), S. 120.

45 EBD., S. 120: „Sequences though, were not normally sung during Lent, and the feast for St. Matthias is February 24, which frequently falls during Lent.“

46 Margot FASSLER: Volmar, Hildegard, and St. Matthias. In: *Medieval Music on Practice. Studies in Honor of Richard Crocker*. Ed. by Judith A. Peraino. Middleton/Wisconsin 2013, S. 85–109, hier S. 97 f: „As the feast Matthias fell on February 24, in Lent, it is likely that this piece was composed for yet another Matthias feast, a translation or other commemoration, or for a dedication celebration.“ Die Frage, welches Fest es konkret gewesen sein könnte, bleibt unbeantwortet.

47 Vgl. Adalbert KURZEJA: *Der älteste Liber Ordinarius der Trierer Domkirche*. London, Brit. Mus., Harley 2958, Anfang 14. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Liturgiegeschichte der deutschen Ortskirchen (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, Bd. 52). Münster 1970, S. 179 und S. 463. Unter den dort genannten Matthias-Gesängen findet sich kein Bezug auf Hildegard. Vgl. Danette BRINK: *Historiae Trevirensis: The Medieval Office Chants for the Saints of Trier*. Diss. Regensburg 2014, S. 250–258 (URN: NBN:DE:BVB355-EPUB-519863; eingesehen am 12.10.2022).

Ich möchte im Folgenden darlegen, welche Textquellen Hildegard für ihren Gesang auf den hl. Matthias verwendet hat. Dies geschieht unter Rückgriff auf den *Apparatus fontium* der historisch-kritischen Ausgabe der *Symphonia*. Die leitenden Fragen lauten hierbei: Nach welchen theologischen Gesichtspunkten hat Hildegard ihren Gesang zusammengestellt, welche Quellen hat sie benutzt und welches waren die wichtigsten Motive, die sie zur Charakterisierung des Apostels Matthias heranzog?

Der Text des Liedes selbst besteht aus neun ungleichen Strophen von fünf bis acht Versen Umfang. Die Strophenanfänge sind im *Riesenkodex* durch rubrizierte Großinitialen gekennzeichnet. Ein Reimschema lässt sich nicht erkennen. Hier zunächst die deutsche Übersetzung nach der Ausgabe Barbara Stühlmeyers:⁴⁸

Der Text des Matthias-Hymnus

„An den heiligen Matthias

Matthias, heilig durch die Wahl,
Mann, Kämpfer durch den Sieg,
bevor das Lamm sein Blut vergoss, war er noch nicht erwählt,
sondern zögernd in der Erkenntnis,
wie ein Mensch, der noch nicht ganz wach ist.

Die Gabe Gottes hat ihn aufgeweckt,
deshalb sprang er voll Freude auf,
so wie ein Riese sich in seinen Kräften erhebt,
weil Gott ihn voraussah
wie den Menschen,
den er aus Lehm geformt hat,
als der erste Engel fiel,
der Gott verleugnet hat.

Der Mensch, der die Erwählung sah,
oh weh, oh weh, er fiel.
Er hatte Rinder und Widder, aber er wandte sein Gesicht von ihnen ab
und ließ sie im Stich.

Deshalb fiel er in ein schwarzes Loch,
gab sich seinen Begierden hin

48 Der Matthias-Gesang Hildegards liegt in einer vertonten Fassung vor: SEQUENTIA. Ensemble for medieval Music. Barbara Thornton & Benjamin Bagby, directors: Saints. Deutsche harmonia mundi. 2 CDs. 1998. (Matthias-Gesang CD 2, Nr. 5).

und richtete sie in seinem Eifer auf
wie den Olymp.

Dann stand Matthias durch Gottes Wahl
auf wie ein Riese,
den Gott an jenen Platz stellte,
den der gefallene Mensch nicht wollte.
O staunenswertes Wunder,
das so in jenem aufleuchtete.

Gott hat ihn nämlich vorausgesehen
in seinen Wundern,
als er aufgrund seiner Werke noch keine Verdienste vorweisen konnte,
aber das Geheimnis Gottes hatte an ihm Freude,
die er von Natur aus
nicht hatte.

O Freude aller Freuden,
dass Gott so wirkte,
weil er dem unwissenden Menschen seine Gnade schenkte,
so wie ein Kind nicht weiß,
wohin ein Großer fliegt,
dem Gott als Kind schon Flügel gab.

Gott hat nämlich Gefallen an dem,
der sich selbst nicht kennt,
während seine Stimme zu Gott ruft,
so wie es Matthias tat, als er sagte:
„O Gott, mein Gott, der mich geschaffen hat,
alle meine Werke sind dein.“

Nun aber freut sich die ganze Kirche in Matthias,
den Gott im Versteck der Taube
so erwählt hat. Amen.“⁴⁹

⁴⁹ HILDEGARD VON BINGEN, Lieder (wie Anm. 5), S. 203 f. (Nr. 72). Der lateinische Text des Hymnus nach der kritischen Edition Newmans wird im Anhang mitgeteilt.

Quellenkritische Untersuchung des Matthias-Liedes

Der Inhalt von Hildegards Gesang gravitiert um die in der *Apostelgeschichte* (Apg 1, 21–26) geschilderte Berufung des Apostels Matthias zum Nachfolger des Judas. In der Trierer Abtei St. Matthias wird dieses Ereignis wie im gesamten deutschen Sprachraum bis heute am Patronatsfest, dem 24. Februar, gefeiert. Auffällig ist, dass die offiziellen Messformulare, Antiphonare und Breviare der Abtei Hildegards Gesang auf den Apostel Matthias nicht berücksichtigen.⁵⁰ Zur liturgischen Feier des Matthias-Festes griff man vielmehr auf den Hymnus „Dium angelicis solemnem choris“ zurück, dessen Text im Anhang mitgeteilt wird (s. u.).

Hildegards Gesang auf den Apostel Matthias bedient sich einer Reihe unterschiedlicher Motive, die zum Teil biblischen, zum Teil auch legendarischen Ursprungs sind. Apokryphe Quellen zum Apostel Matthias scheint Hildegard nicht, zumindest nicht unmittelbar, benutzt zu haben. Unter den apokryphen Quellen, die Hildegard hätte benutzen können, sind vor allem zwei Texte zu nennen: das vor dem 3. Jahrhundert entstandene *Evangelium des Matthias* (*Traditionen des Matthias*)⁵¹ und die vermutlich aus dem 6. Jahrhundert stammenden *Taten des Andreas und des Matthias bei den Menschenfressern*.⁵² Der letztgenannte Text gilt einer Formulierung Franz Blatts zufolge, „unzweifelhaft [als] einer der beliebtesten und gelesenen Texte der altchristlichen Literatur“⁵³, war ungeachtet dessen Hildegard von Bingen jedoch vermutlich völlig unbekannt.

Weitere Bezugsquellen, aus denen sich Hildegards Gesang auf den Apostel Matthias speist, sind die patristische Literatur, der Gebetsschatz der Liturgie (*Corpus orationum*) sowie Hildegards eigene Schriften.

50 Hierzu passt die Tatsache, dass im Trierer Stundengebetsproprium von 1981 zum 24. Februar noch eine Auswahlesung von Hildegards Matthias-Gesang vorgesehen war (vgl. Anm. 27), diese Lesung aber in der Neuauflage des Propriums von 2022 getilgt wurde. Der Grund für die Tilgung, von der auch der hl. Eucharius und der hl. Maximin betroffen sind, lag in der Überlegung, dass die Gattung „Gesänge“ als Lesungstext in der Lesehore unpassend erschien (freundl. Mitteilung von Professor Dr. Andreas Heinz an den Autor vom 19.07.2022).

51 Edgar HENNECKE und Wilhelm SCHNEEMELCHER: Neutestamentliche Apokryphen. 3., völlig neubearbeitete Auflage. Bd. 1: Evangelien. Tübingen 1959, S. 224–228.

52 EBD., Bd. 2 (1964), S. 408. Inhaltsangabe bei Richard Adelbert LIPSIVS: Die apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden. Bd. 1. Braunschweig 1883, S. 550–553. Text: Franz BLATT: Die lateinischen Bearbeitungen der Acta Andreae et Matthiae apud anthropophagos (Beihefte zur Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der alten Kirche, Beiheft 12). Gießen 1930. Griechischer Originaltext: Acta Apostolorum Apocrypha. Partis alterius Volumen prius. Ed. Maximilianus BONNET. Leipzig 1898 [Nachdruck Darmstadt 1959], S. XIX–XXIV (Einleitung) und 65–116 (Text).

53 BLATT, Die lateinischen Bearbeitungen (wie Anm. 52), S. 1.

Quellen und motivische Bezugnahmen Hildegards

Vers 1: Die Wendung „Matthias, heilig durch die Wahl“⁵⁴ verweist auf die Berufungsgeschichte des Apostels Matthias aus der *Apostelgeschichte* (Apg 1, 23–26). Sie bildete für Hildegard die zentrale und möglicherweise auch die einzige Quelle. Die Perikope thematisiert, wie Alfons Weiser hervorhebt, „eines der wenigen Einzelereignisse, die aus der Urgemeinde zu Jerusalem überliefert sind.“⁵⁵ Die Wahl des Apostels wurde durch einen Losentscheid herbeigeführt, der in der Auffassung der damaligen Zeit als Gottesurteil betrachtet wurde. Der zweite zur Wahl stehende Kandidat war Joseph, genannt Barsabbas mit dem Beinamen Iustus („der Gerechte“). Allerdings handelt es sich bei dieser Wendung Hildegards nicht um ein wörtliches Zitat aus der Bibel. Vielmehr haben wir es mit einer sprachlich bereits gestalteten Formel zu tun. Die gleiche Aussage findet sich im liturgischen Gebetsschatz der Kirche. Hildegard könnte sie also auch von dort aus übernommen haben. Genannt sei ein lateinisches Gebet, das beim Fest des Apostels Matthias verwendet wurde. Es lautet in deutscher Übersetzung: „Gott, du hast den Wegfall des abtrünnigen Verräters durch die Wahl des glückseligen Matthias zum Ausgleich gebracht, damit nicht die geheiligte Anzahl deiner Apostel ihrer Vollkommenheit entbehre. Heilige die gegenwärtigen Ämter und bestärke uns durch sie in der Kraft deiner Gnade“.⁵⁶ In der von Hildegard übernommenen lukanischen Anschauung übten die Apostel eine „auf die Anfangszeit [der Gemeinde] begrenzte Funktion“⁵⁷ aus. Sie „... sind ... Garantien, die durch den Dienst ihres Zeugnisses die Brücke von Jesus zur Kirche bilden, und zwar soweit, bis durch Paulus die Brücke weitergeschlagen wird zur nachapostolischen Kirche.“⁵⁸ Zu den von den Aposteln ausgeübten Ämtern und Diensten gehörten die Lehre und Unterweisung, das Wirken von Wundern, die Erfüllung karitativer Aufgaben, die Vermittlung des Heiligen Geistes, die Aussendung Beauftragter sowie die Gründung neuer Gemeinden.⁵⁹ Zu all dem passt, dass Lukas eine enge Verbindung schafft

54 Lateinische Fassung siehe NEWMAN, *Symphonia* (wie Anm. 5), S. 440, Z. 1: „Mathias, sanctus per electionum“.

55 Alfons WEISER: Die Nachwahl des Mattias (Apg 1,15–26). Zur Rezeption und Deutung urchristlicher Geschichte durch Lukas. In: Zur Geschichte des Urchristentums. Hrsg. von Gerhard DAUTZENBERG (u. a.) (Quaestiones disputatae, Bd. 87). Freiburg i. Br. (u. a.) 1979, S. 97–110, hier S. 97. Arie W. ZWIEP: Judas and the Choise of Matthias. A Study on Context and Concern of Acts 1:15–16 (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament, Bd. 187). Tübingen 2004.

56 Lateinische Fassung: „Deus, qui proditoris apostatae ruinam, ne apostolorum tuorum numerus sacratus perfectione careret, beati Matthiae electione supplesti, praesentia munera sanctifica et per ea nos gratiae tuae virtute confirma.“ Corpus orationum, Nr. 2038a. In: Corpus orationum. T. III. D Pars altera. Orationes 1708–2389. Inchoante Eugenio MOELLER (†) subsequente Ioanne Maria CLEMENT (†) totum opus perfecit Bertrandus Coppieters T^c WALLANT (Corpus Christianorum, Series Latina, T. CLX B). Turnhout 1993, S. 151.

57 WEISER, Nachwahl (wie Anm. 55), S. 109.

58 EBD.

59 EBD., S. 110.

von der Wahl des Apostels Matthias zum anschließenden Pfingstfest und dass seiner Darstellung zufolge die Wahl der Apostel durch den Heiligen Geist geschehen ist. Wobei die beiden letztgenannten Aspekte von Hildegard nicht berücksichtigt werden, ebenso wenig wie die von Lukas aus älterer Tradition übernommene Erzählung vom Tod des Judas. Auch das bei Lukas stark betonte Motiv des Apostelamtes taucht in Hildegards Gesang nicht auf. Gleiches gilt für die Leitung der Wahl durch den Apostelfürsten Petrus. Der Begriff „Apostel“ wird in Hildegards Matthias-Gesang nicht ein einziges Mal verwendet. Der Akzent liegt vielmehr ganz auf dem Motiv des Vorauswissens Gottes und der prädestinierten Stellung des Matthias im Ablauf der Heilsgeschichte. Man könnte auch sagen: die Apostelwahl wird in Hildegards Matthias-Gesang weniger als individuelles Ereignis denn als Etappe auf dem Weg der Kirche durch die Geschichte des Heils gesehen. Letztendlich findet ein für die spätere Verehrung des Apostels Matthias wichtiges, in Hildegards eigene Lebenszeit fallendes Ereignis keine Erwähnung: die Wiederauffindung der Gebeine des Apostels in der Abtei St. Matthias im Jahre 1127. Der Verzicht auf die *Inventio* der Gebeine deutet darauf hin, dass Hildegards Gesang nicht primär im Sinne eines Beitrags zur Propagierung eines „neuen“ Heiligenkultes zu verstehen ist. Diese Aussage behält ihre Gültigkeit, auch wenn Papst Eugen III., der ja 1147/48 in Trier weilte und sich dort zustimmend zur ersten, noch im Entstehen begriffenen Visionsschrift Hildegards, dem *Scivias*, äußerte, als die treibende Kraft der neuen Matthias-Verehrung betrachtet werden kann: „Während eines mehrmonatigen Aufenthaltes in Trier (1147/48)“, so Michael Matheus, „sanktionierte Papst Eugen III. den Kult, den der Trierer Ebf. förderte und von dem er in den Auseinandersetzungen mit der Abtei Maximin sowie im Rangstreit mit den rhein. Ebf. profitierte.“⁶⁰

Vers 2: Die in der nächsten Zeile erscheinende Formulierung „Mann, Kämpfer durch den Sieg“ („vir preliator per victoriam“) ist eine zitatförmige Anspielung auf das *Buch Jesaja* (Jes 42, 13). Dort heißt es: „Der Herr zieht in den Kampf wie ein Held, er entfacht seine Leidenschaft wie ein Krieger. Er erhebt den Schlachtruf und schreit, er zeigt sich als ein Held gegenüber den Feinden.“⁶¹ Den Hintergrund bildet die in Jes 42, 10–44, 23 vermittelte Verheißung des Propheten zum Auszug des israelitischen Volkes aus der babylonischen Gefangenschaft.

Hildegard selbst verwendet die Semantik des kämpfenden, siegreichen Mannes auch in einem Brief an Abt Nikolaus von Heilsbrunn, der in das Jahr 1170 datiert wird. Die entsprechende Passage lautet dort: „Wenn ein Krieger sein Heer

60 Michael MATHEUS: Matthias, Apostel. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 6. München/Zürich 1993, Sp. 401 f.; hier Sp. 401.

61 Lateinische Fassung: „Dominus sicut fortis egredietur sicut vir proliator suscitabit zelum vociferabitur et clamabit super inimicos suos confortabitur.“ Zit. nach: Biblia Sacra iuxta Vulgatam Versionem. Ed. quintum emendatum retractatam Roger GRYSO. Stuttgart 2007, S. 1140.

ausrücken lässt und zulässt, dass sein Banner wegen eines anderen gewöhnlichen Soldaten fällt, soll es ein anderer starker Mann hochheben und eifrig tragen. Deshalb liebt sein Herr ihn sehr und verleiht ihm eine große Auszeichnung. So wird es auch dir gehen, wenn du als Stellvertreter Christi dich eifrig mit ihm mühest.“⁶² In diesem Bild leuchtet, angewandt auf die Wahl des Apostels Matthias, der Gedanke der apostolischen Sukzession auf.

Auch im *Ordo virtutum* greift Hildegard auf das Bild des „vir preliator“ zurück, diesmal in einer christologischen Ausdeutung. Im Epilog des Stückes tritt die Gestalt des „Kämpfers“ auf und wendet sich in einer abschließenden Botschaft an das Publikum. Es ist die Zeit nach dem Sündenfall und die Phase des Wirkens Jesu Christi. Bezogen auf den Apostel Matthias wird dieser durch das Bild des „Kämpfers“ assoziativ in den Ablauf der Heilsgeschichte mit einbezogen. Darüber hinaus gerät Matthias in Verbindung zu jenen Kräften, die im *Ordo virtutum* den Kampf gegen den Teufel führen:

„Am Anfang grünten alle Geschöpfe. In der Mitte (der Zeit) blühten die Blumen, später nahm die Grünkraft ab und das sah der Mann, der Kämpfer (Christi), und sprach: ‚Ich weiß es, aber die goldene Zahl ist noch nicht voll. Du also, väterlicher Spiegel⁶³, schau, ich ertrage Ermüdung an meinem Leib, und auch meine Kleinen werden schwach. Nun erinnere dich, dass die Fülle, die du im Anfang geschaffen, nicht hätte welken sollen. Damals trugst du in dir, dass dein Auge sich immer abwenden wolle, bis du meinen Leib erblicktest, voll von Edelsteinen. Denn es ermüdet mich, dass alle meine Glieder ausgelacht werden. Vater, sieh, meine Wunden zeige ich dir.“⁶⁴

62 HILDEGARD VON BINGEN: Briefe. Epistolae. Vollständige Ausgabe. Übersetzt und eingeleitet von Sr. Walburga STORCH OSB. Hrsg. von der Abtei St. Hildegard, Rudesheim/Eibingen. Beuron 2012, Nr. 115R, S. 214 f., hier S. 214. Lateinische Fassung: „Cum vir preliator exercitum suum educit, si vexillum suum propter alium vilem cadere permittit, alius vir fortissimus illud elevat ac strenue portat, propter quod dominus suus ipsum valde amat et magnum premium ei dat. Sic et tibi fiet, si in vice Christi strenue cum eo laboras.“ Hildegardis ad Nicolaum Abbatem. In: HILDEGARDIS BINGENSIS, Epistolarium. Pars secunda. Ed. L. VAN ACKER (Corpus scriptorum christianorum, Continuatio Mediaevalis, T. XCI A). Turnhout 1993, Nr. CXVR, S. 287.

63 Zur Metapher des Spiegels bei Hildegard von Bingen vgl. Margot SCHMIDT: Hildegard von Bingen als Lehrerin des Glaubens: Speculum als Symbol des Transzendenten. In: Hildegard von Bingen 1179–1979. Festschrift zum 800. Todestag der Heiligen. Hrsg. Anton Ph. BRÜCK (Quellen und Abhandlungen zur mittelhessischen Kirchengeschichte, Bd. 33). Mainz 1979 [Nachdr. Mainz 1996], S. 95–157. Herbert L. KESSLER: Speculum. In: Speculum. A Journal of Medieval Studies 86 (2011), S. 1–41.

64 HILDEGARD VON BINGEN, Lieder (wie Anm. 5), S. 237. Lateinische Fassung: HILDEGARDIS BINGENSIS, Ordo virtutum. In: HILDEGARDIS BINGENSIS, Opera omnia (wie Anm. 5), S. 479–521, hier S. 521.

Die Wahl des Matthias zum Apostel wird durch diese Kontextualisierung in eine kausale Verbindung zum Sündenfall und zum Christusereignis gebracht als den beiden wichtigsten Eckpunkten des göttlichen Gnadenhandelns.

In gleicher Semantik und nahezu identischer Formulierung tritt der „vir proliator“ schließlich in Hildegards dritter Visionsschrift, dem *Liber divinorum operum*, auf. Im letzten Teil des Werkes (Vision 5, Kapitel 8) hält der Gottessohn seine erste Rede zur Heilsgeschichte:

„Daher spricht auch der Sohn zum Vater, indem Er sagt: „Am Anfang grünten alle Geschöpfe, in der mittleren Zeit blühten die Blumen, später ging die Grünkraft zurück. Das sah der streitbare Mann („vir proliator“) und sagte: Diese Zeit kenne ich. Aber die goldene Zahl ist noch nicht voll. Du also blicke auf den Spiegel des Vaters. An Meinem Leib leide ich an Erschöpfung, auch Meine Kleinen werden schwach. Jetzt erinnere Dich daran, dass die Fülle, die am Anfang geschaffen wurde, nicht verdorren durfte. Damals hattest Du in Deinem Sinn, Dein Auge nicht abzuwenden, bis Du meinen Leib voller Edelsteine siehst. Denn es erschöpft mich, dass alle meine Glieder dem Spott anheimfallen. Vater, sieh her, ich zeige Dir Meine Wunden. Also, ihr Menschen, beugt eure Knie vor eurem Vater, damit Er euch seine Hand entgegenstreckt.“⁶⁵

Hildegard selbst liefert im Folgenden die Ausdeutung dieses visionären Bildes. Sie betrifft den Ablauf der Heilsgeschichte von der Zeit vor der Sintflut über das Christusereignis bis in die Zeit der Kirche. Zum Schluss erscheint ein Ausblick auf das Ende der Zeiten. Das Ende wird beschrieben als die eschatologische Erhebung der Gerechtigkeit zur Überwindung einer Epoche „weibischer Schwäche“. In einem großangelegten Panorama von Sündenfall und Rettung wird der Apostel Matthias in eine enge Verbindung gebracht zu jener endzeitlichen Rettergestalt, hinter der sich niemand anderer verbirgt als Jesus Christus selbst.

65 HILDEGARD VON BINGEN: Das Buch vom Wirken Gottes. *Liber divinorum operum*. Neuübersetzung aus dem Lateinischen von Mechtild HEIECK. Einführung von Sr. Caecilia BONN OSB. Hrsg. von der Abtei St. Hildegard, Rüdesheim/Eibingen (Hildegard von Bingen, Werke, Bd. VI). Beuron 2012, S. 348 f. Lateinische Fassung: „In principio omnes creature viruerunt, in medio flores floruerunt, postea viriditas descendit. Et istud vir preliator vidit, et dixit: Hoc tempus scio. Sed aureus numerus nondum est plenus. Tu ergo paternum speculum aspice. In corpore meo fatigationem sustineo; parvuli etiam mei deficient. Nunc memor esto quod plenitudo, que in primo facta est, arescere non debuit. Et tunc in te habuisti quod oculus tuus nunquam cederet, usque dum corpus meum videres plenum gemmarum. Nam me fatigat quod omnia membra mea in irrisionem vadunt. Pater, vide: vulnera mea tibi ostendo. Ergo nunc, omnes homines, genua vestra ad patrem vestrum flectite, ut vobis manum suam porrigat!“ HILDEGARDIS BINGENSIS: *Liber divinorum operum*. Cura et studio A. DEROLEZ et P. DRONKE (Corpus christianorum, Continuatio mediaevalis, T. XCII). Turnhout 1991, S. 417.

Vers 4/6: Die auf den Apostel Matthias bezogene Formulierung, dieser sei „... zögernd in der Erkenntnis [gewesen], wie ein Mensch, der noch nicht ganz wach ist“⁶⁶, erinnert an eine Stelle aus den *Dialogi* Gregors des Großen. In Buch 3, Kapitel 38 der *Dialogi* berichtet Gregor, der mit ihm befreundete Bischof Redemptus von Ferentino († 586/87) habe des Nachts sein Lager am Grabe des Märtyrers Eutychius aufgeschlagen.⁶⁷ Er habe aber weder schlafen noch sich vollständig wachhalten können. Sein Geist sei vielmehr wachend „beschwert“ gewesen.⁶⁸ In dieser Episode leuchtet das Motiv der visionären Hellhörigkeit für das Wort Gottes und der Herausrufung (*evocatio*) aus dem weltlichen Daseinsvollzug in einen Zustand göttlicher Begnadung auf. Der heilige Eutychius, so fährt der Text Gregors fort, sei dem Redemptus leibhaftig erschienen und habe ihn zur vollständigen Wachheit aufgerufen. Nachdem er eine dreimalige Unheilsbotschaft verkündet habe, die Gregor auf das Wüten der Langobarden bezieht, sei Redemptus aktiv geworden und habe begonnen zu klagen und zu beten. Die geistliche Botschaft, die Gregor der Große dieser Erzählung beilegt, wird von ihm selbst wie folgt zusammengefasst: „Um so inständiger also müssen wir nach dem Ewigen trachten, je mehr wir erkennen, wie schnell das Zeitliche dahingeht.“⁶⁹

Schließlich rekurriert das Motiv von der vorübergehenden Kleinheit und Passivität des Apostels, wie Barbara Newman zu Recht betont, auf das Grundthema der Widersprüchlichkeit des Heiligen: „Matthias sanctus illustrates one of Hildegard’s favorite strategies for depicting the paradox of holiness. Sharply contrasted, even incompatible images represent the saint on the one hand as a passive figure yielding to the divine initiative, on the other hand as a powerful actor. Thus Matthias in 1b and 3a is like a giant in his prime ... while in 4a he is a winged infant, a graceful putto.“⁷⁰

Vers 8: Hinter der Charakterisierung des Apostels Matthias als Riese („sicut gygas“) verbirgt sich eine Anspielung auf das *Buch der Psalmen* (Ps 18 ,6 [19, 6]): „Sie [die Herrlichkeit Gottes] tritt aus ihrem Gemach hervor wie ein Bräutigam; sie frohlockt wie ein Held [Riese] und läuft ihre Bahn. Am einen Ende des Himmels geht

66 Lateinische Formulierung: „... sed tardus in scientia fuit quasi homo qui perfecte non vigilat“ (S. 440, Z. 4/6).

67 GREGOR DER GROSSE: Vier Bücher Dialoge. Aus dem Lateinischen übersetzt von Prälat Joseph FUNK (Bibliothek der Kirchenväter. 2. Reihe, Bd. 3, II. Bd.). München 1933, S. 182–184.

68 GRÉGOIRE LE GRAND: Dialogues. T. II. Text Adalbert DE VOGÜÉ, Tradition Paul ANTIN (Sources chrétiennes, T. 260). Paris 1979, S. 428: „... nec dormiebat, nec perfecte vigilare poterat, sed depressus, ut solet, gravabatur ... vigilans.“ Hier die entscheidende Passage: „Es war Mitternacht; er schlief nicht und konnte nicht, wie er sagte, völlig wach bleiben, sondern der Geist wurde, wie es gewöhnlich geschieht, vom Schläfe wie von einem Gewicht beschwert ...“. Zit. nach GREGOR DER GROSSE, Vier Bücher (wie Anm. 67), S. 183.

69 EBD., S. 184.

70 NEWMAN, Symphonia (wie Anm. 5), S. 299.

sie auf und läuft bis ans andere Ende; nichts kann sich vor ihrer Glut verbergen.“⁷¹ Der Apostel erscheint in dieser Konnotation als aktiver, wirkmächtiger Träger und Repräsentant der Gnade („Herrlichkeit“) Gottes, gewissermaßen als Gegenbild zu Hildegards zuvor mitgeteilter Darstellung als eines noch unmündigen Kindes.

Vers 10/13: Die Formulierung „... weil Gott ihn [den Apostel Matthias] voraussah wie den Menschen, den er aus Lehm geformt hat“⁷², nimmt Bezug auf die Schöpfungsgeschichte des *Buches Genesis* (Gen 2, 7): „Da formte Gott, der Herr, den Menschen aus Erde vom Ackerboden ...“. Der Apostel Matthias gerät durch dieses Bild in ein typologisches Verhältnis zum vor-sündlichen Adam. Das Theologumenon vom Vorauswissen Gottes ist ein zentrales Element in der Theologie Hildegards, das an zahlreichen und bedeutenden Stellen ihrer Werke erscheint.

Vers 13/14: Die Wendung „... als der erste Engel fiel, der Gott verleugnet hat“ wird auch in Hildegards dritter Visionsschrift, dem *Liber divinorum operum*, verwendet. Genannt sei die Stelle Pars prima, visio 1, Kapitel 1, Abschnitt 9:

„Denn als Gott sprach: ‚Es werde Licht‘ (Gen 1, 3), entstand das vernunftbegabte Licht, nämlich die Engel, und zwar sowohl jene, die mit ihm in der Wahrheit blieben, als auch jene, die in die äußeren Schatten stürzten, die ohne jedes Licht sind, weil sie leugneten, dass das wahre Licht, das vor der Zeit ohne Anfang in Herrlichkeit war, Gott ist, und weil sie sich, was nicht sein kann, gleich machen wollten.“⁷³

In Reaktion auf den Engelssturz, so führt Hildegard weiter aus, ließ Gott „ein anderes Leben“ entstehen: „Das ist der Mensch, dem Er den Platz und die Ehre des verlorenen Engels gab, damit er zum Lobe Gottes das vollende, was jener nicht tun wollte.“⁷⁴ Die Berufung des hl. Matthias zum Apostel wird hier nochmals mit der im Heilsplan Gottes vorgesehenen Erschaffung des Menschen in Beziehung gesetzt.

Vers 17: „Er [der erste Mensch] hatte Rinder und Widder“⁷⁵ erinnert an eine Stelle aus dem *Buch Numeri* (Num 7, 15). Unter den Gaben, die Mose dargebracht wurden,

71 Lateinische Fassung: Biblia sacra (wie Anm. 61), S. 790: „In sole posuit tabernaculum suum et ipse tamquam sponsus procedens de thalamo suo exultavit ut gigans ad currendum viam suam.“

72 Lateinische Fassung: NEWMAN, Symphonia (wie Anm. 5), S. 440, Z. 10–13: „quia Deus illum previdit sicut hominem quem de limo formavit.“

73 HILDEGARD VON BINGEN: Das Buch vom Wirken Gottes (wie Anm. 65), S. 27. Lateinische Fassung: HILDEGARDIS BINGENSIS: Liber Divinorum Operum (wie Anm. 65), S. 54.

74 HILDEGARD VON BINGEN, Das Buch vom Wirken Gottes (wie Anm. 65), S. 28.

75 Lateinische Fassung: NEWMAN, Symphonia (wie Anm. 5), S. 440, Z. 17: „bovem et arietem et agnum anniculum ...“.

nachdem er eine Wohnstätte errichtet sowie den Altar gesalbt und geweiht hatte, befanden sich, so berichtet es das Buch Numeri, „ein Jungstier, ein Widder und ein einjähriges Lamm für das Brandopfer.“ Rinder und Widder gehörten zu den üblichen Opfertieren des Tempelkults, durch den Gott selbst geehrt wird. Die Opfergaben stammten von Nachschon, dem Sohn Amminadabs. Amminadab, der auch im Figurenprogramm der Sixtinischen Kapelle vertreten ist, war der Schwiegervater des Aaron. In der Genealogie Christi zu Beginn des Matthäus-Evangeliums wird er als einer der Vorfahren Davids und damit Jesu Christi selbst aufgeführt. Nachschon war dem *Buch Numeri* zufolge das Haupt des Stammes Juda während der Wanderung durch die Wüste. Außerdem oblag ihm die Darbringung der Opfergaben Judas bei der Weihe des Altars. Christus selbst wird häufig als der „Löwe aus Juda“ bezeichnet.

Matthias wird durch die Bezugnahme auf Nachschon wiederum eng mit der Heilsgeschichte des Alten Testaments in Verbindung gebracht und prospektiv in die Dynamik des Christusgeschehens einbezogen.

In einem Brief (Nr. 292) verwendet Hildegard das Bild des Widders in einer anders gelagerten, zugleich christologischen wie eucharistischen Verständnisform. Der Widder steht hier für das in den Dornen hängende Tier, das anstelle von Jakob, dem Sohn Abrahams, geopfert wird. „Dieser Widder“, so führt Hildegard in ihrem Brief aus, „bezeichnet Jesus Christus, den Sohn des lebendigen Gottes, der ohne Beimischung jeglicher Unreinheit blendendweiß aus der jungfräulichen Natur geboren wurde.“⁷⁶ Die von Hildegard vermittelte Deutung entspricht einer seit der Väterzeit gängigen Auffassung.

Vers 43: Die Wendung „... so wie ein Kind nicht weiß, wohin ein Großer fliegt“⁷⁷ rekurriert auf das *Matthäus-Evangelium* (Mt 11, 25): „Ich preise dich, Vater, Herr des Himmels und der Erde, weil du all das den Weisen und Klugen verborgen, den Unmündigen aber offenbart hast.“ Darüber hinaus ist das Bild des kleinen, aber durch die Gnade Gottes privilegierten „Unmündigen“ auch Bestandteil des liturgischen Hymnus „Dnem angelicis solemnem choris“. Der im Anhang abgedruckte Hymnus weist in Strophe 5 den Vers auf: „parvi merito vincitur iustus“. Die vollständige Strophe lautet in deutscher Übersetzung: „O wie furchterregend bist Du, Gott, in Deinen Ratschlüssen über die Söhne der Menschen, wenn der Gerechte überwunden wird durch das Verdienst eines Kindes.“ In den Kontext der Berufungsgeschichte des Apostels Matthias aus der *Apostelgeschichte* integriert, ist „Justus“ (= Barsabbas) der erste, der von dem unmündigen „Kind“ Matthias besiegt wurde.

76 HILDEGARD VON BINGEN, Briefe. Epistolae (wie Anm. 16), S. 410–412, hier S. 410.

77 Lateinische Fassung: NEWMAN, Symphonia (wie Anm. 5), S. 441, V. 43 f.: „ita quod parvulus nescit ubi magnus volat.“

Vers 46: Die Formulierung „Gott hat nämlich Gefallen an dem, der sich selbst nicht kennt“⁷⁸ findet sich ganz ähnlich in Hildegards Brief an eine nicht näher bezeichnete Schwesterngemeinschaft (Andernach?). Der Brief (52R) wird in die Jahre 1148 bis 1150 datiert. Dort heißt es: „Er [Gott] liebt aber nicht die Personen, sondern die Werke, die an ihm Geschmack finden.“⁷⁹

Vers 54: „Nun also möge die gesamte Kirche sich freuen in Matthias“ verwendet zu Beginn die für Hildegard typische Texteröffnung mit Hilfe des Temporaladverbs „nunc“.⁸⁰ Sie erscheint u. a. im Hymnus „Cum vox sanguis“ (Nr. 65), hier wiederum ebenfalls im Abschlussvers, der sich in einem Optativ an die gesamte Kirche richtet: „Jetzt mögen sich freuen alle Himmel („Nunc gaudeant omnes celi“). Das „nunc“ tritt alternierend für „hodie“ („heute“) auf, das im Eingangsvers der Antiphon „Hodie apparuit“ (Nr. 11) erscheint. Auch in den Abschlussversen von „O viridissima virga“ (Nr. 19) und „O Euchari in leta via“ (Nr. 53) wird die „nunc“-Formel eingesetzt. Im ersteren Fall lautet der Vers: „Nun aber sei Lob dem Allerhöchsten“ („Nunc autem laus sit Altissimo“), im zweiten „Nun aber bete mit klarer Stimme den Sohn Gottes an für diese Schar“ („Nunc in tua clara voce Filium Dei ora pro hac turba“). Es handelt sich um eine Doxologie, deren Einsatz für die Abschlusspartien von Hildegards Hymnen typisch ist, die aber darüber hinaus für alle Hymnen obligatorisch war.

Der Rückgriff auf das „nunc“ besitzt in diesen Beispielen eine generalisierende und zugleich aktualisierende heilsgeschichtliche Funktion. Die personenbezogenen Erhebungen der Texte, die mit dem Apostel Matthias zu tun haben, weiten sich ins Universelle und werden auf die Gemeinschaft der Kirche insgesamt bezogen.

Vers 57: „... den Gott im Versteck der Taube so erwählt hat“⁸¹ ist eine zitatenförmige Anspielung auf das *Hohelied* (Hld 2, 14): „Meine Taube im Felsennest, versteckt an der Steilwand, dein Gesicht lass mich sehen, deine Stimme hören! Denn süß ist deine Stimme, lieblich dein Gesicht.“⁸² Das Bild der Taube besitzt

78 Lateinische Fassung: NEWMAN, *Symphonia* (wie Anm. 5), S. 441, Z. 46 f.: „Deus enim gustum in illo habet qui seipsum nescit.“

79 HILDEGARD VON BINGEN, *Briefe. Epistolae* (wie Anm. 16), S. 94–96, hier S. 96.

80 Lateinische Fassung: NEWMAN, *Symphonia* (wie Anm. 5), S. 442, Z. 54: „Nunc ergo gaudeat omnis ecclesia in Matthia“. Vgl. hierzu: Honey MECONI, *Hildegard of Bingen* (wie Anm. 7), S. 92.

81 Lateinische Fassung: NEWMAN, *Symphonia* (wie Anm. 5), S. 442, Z. 57: „in foramine columbe sic elegit.“

82 Lateinische Fassung: „Columba mea in foraminibus petrae in cavernae maceriae ostende mihi faciem tuam sonet vox tua in auribus meis“. *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*. Rec. Robertus WEBER OSB. Ed. altera emendata. T. 2. Stuttgart 1975, S. 998. Zu Hildegards Rekurs auf das *Hohelied* vgl. Margot FASSLER, *Music for the Love Feast: Hildegard of Bingen and the Song of Songs*. In: *Women's Voices across Musical Worlds*. Ed. Jane BERNSTEIN. Boston 2003, S. 92–117.

sowohl im Alten wie im Neuen Testament eine reichhaltige Verwendungs- und Auslegungstradition.⁸³ Es bezeichnet die Unschuld, Reinheit, Schönheit und Verwundbarkeit der Kirche, aber auch das gnadenhafte Wirken des Heiligen Geistes. In einer christologischen Deutung ist es Christus selbst, der im Bild der Taube die Kirche aus ihrer Verborgenheit hervorrufft. In Gen 8,8–11 wird die Taube mit dem Ende der Sintflut in Verbindung gebracht und in Jes 38, 14 erscheint ihr Gesang als eine Art Trauerklage. Schon im Buch Levitikus tritt die Taube als das einzige Tier auf, das geopfert werden darf (Lev 12, 6 u. a.). In vielen biblischen Texten fungiert sie als Reinigungs- und Sündopfer und wird in dieser Sichtweise auch noch bei Lukas (Lk 2, 24) und Matthäus (Mt 21, 12) herbeizitiert. Jesus fordert seine Jünger auf, arglos zu sein wie die Tauben (Mt 10, 16), und der Heilige Geist kommt auf Jesus herab in Gestalt einer Taube (Mt 4, 16). In bildlichen Darstellungen wird die Taube zum Symbol für die göttliche Inspiration⁸⁴ oder sie ist die Begleiterin der Tugenden. Eine Vielzahl weiterer Konnotationen ließe sich anfügen.

Hildegard selbst verwendet das Bild der Taube zur Charakterisierung des Apostels Matthias u. a. auch im *Liber divinorum operum*. Die entsprechende Passage findet sich im 9. Kapitel von Teil 3, Vision 5 des Werkes. Es steht unter der Überschrift „Kleidung und Schmuck der Gerechtigkeit durch die Apostel und Paulus“. Dort heißt es:

„Matthias aber war in seinem Wesen sanft und demütig wie die Tauben. Die Wechselhaftigkeit der Lebensweise der Menschen, Neid und Hass mied er. Er war ein Gefäß des Heiligen Geistes, der in denen wohnt, die es nicht zulassen, dass ihr Geist auf den Straßen herum schweift und die verschiedenen Dinge ausforscht. Vor Gläubigen und Ungläubigen tat er in Demut viele Zeichen und Wunder, als wüsste er nichts davon, und ersehnte das Martyrium wie ein Festmahl. Daher bereitete er der Gerechtigkeit einen Königsthron mit Adlerköpfen und Löwenfüßen an seinen vier Säulen. Denn in seiner Demut durcheilte er die vier Erdteile und konnte von keinem Unrecht überwunden werden. Seine Predigt breitete er weit aus und nahm sehr viele Schmähungen geduldig auf sich. So führte er sein Werk mannhaft zur Vollendung. Deshalb hörten die Menschen ihm gerne zu und liebten ihn über alles. Er ließ durch seine Demut die Gerechtigkeit auf ihrem Thron Platz nehmen, den er ihr bereitet hatte.“⁸⁵

83 Vgl. den Artikel Taube in: Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. 9. Freiburg i. Br. (u. a.) 2000, Sp. 1277 f.

84 Verwiesen sei auf Bilddarstellungen des vom Heiligen Geist inspirierten Kirchenvaters Gregor der Große. Ein berühmtes Beispiel für dieses Motiv liefert das „Gregorblatt“ der Wissenschaftlichen Bibliothek der Stadt Trier (Hs 171a/1626a).

85 HILDEGARD VON BINGEN, Das Buch vom Wirken Gottes (wie Anm. 65), S. 351 f.

Nur im Vorübergehen sei darauf hingewiesen, dass Hildegard das Bild der Taube auch in ihren Gesängen auf den h. Eucharius (zweimal) und den hl. Maximin heranzieht.

Abschlussresümee

Als Resultat der vorliegenden Untersuchung bleibt festzuhalten, dass der Gesang Hildegards von Bingen auf den Apostel Matthias vermutlich auf Bitten der Abtei Trier-St. Matthias entstanden ist. Gleiches gilt für die beiden Gesänge auf den hl. Eucharius, möglicherweise auch für jenen auf den hl. Maximin. Mit der Abtei St. Matthias stand Hildegard in guten brieflichen und persönlichen Kontakten, die Beziehungen zur Abtei St. Maximin bedürfen weiterer Erhellung.⁸⁶ Der positive Tenor der Gesänge hebt sich ab von der bisweilen kritischen Haltung, die Hildegard gegenüber der Abtei St. Matthias in ihren Briefen einnahm. Insofern können die Gesänge auf die „Trierer Heiligen“ auch als Ausdruck einer affirmativen Haltung gegenüber der Trierer Abtei St. Matthias und den dort gepflegten Heiligenkulten verstanden werden. In diesem Zusammenhang geht Margot Fassler davon aus, dass Hildegards Gesang auf den Apostel Matthias ein Idealbild des Priesters und der Kirchenreform zeichnet, das gerade im Hinblick auf die Abtei St. Matthias seine Berechtigung gehabt habe. Matthias erscheine hier als Gegenbild des Judas, der seinerseits für die von Hildegard in ihren Briefen an die Abtei St. Matthias kritisierte Haltung der Simonie eines Abtes von St. Matthias stehe.⁸⁷ Es bliebe zu prüfen, ob in der Sicht Hildegards der Fall des Judas nicht in Analogie zum Fall Luzifers gesehen wird, wodurch sich eine weitere heilsgeschichtliche Perspektive der Apostelwahl des Matthias eröffnen würde. In dieser Weise könnte Hildegards Wendung „Homo qui electionem vidit“ („der Mensch, der die Erwählung sah, oh weh, oh weh, er fiel“) auf Judas gedeutet werden. Auch die Wendung „quia Deus eum posuit in locum, quem perditus homo noluit“ („den Gott an jenen

86 Immerhin aber war die Abtei St. Maximin im Besitz der Leithandschrift von Hildegards heilkundlichem Werk *Causae et curae*. Die in der Mitte oder im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts in St. Maximin entstandene Handschrift liegt heute in Kopenhagen (Kongelige Bibliotek, Cod. Ny kgl. 90 b 2°).

87 FASSLER, Volmar, Hildegard (wie Anm. 46), S. 98: „Judas purchased a new office through money, and so he is a representative of the sin of simony, one that Hildegard would have attacked especially at Trier, where an abbot of the monastery of St. Matthias was accused of having purchased his office.“ Hildegard hatte sich in vier Briefen an einen namentlich nicht genannten Abt von St. Matthias kritisch über einen Mönch Gerwich geäußert. Er bekleidete von 1162 bis 1168 das Amt des Abtes von St. Matthias, eine Wahl, die Hildegard kritisiert hatte. Vgl. Petrus BECKER: Die Benediktinerabtei St. Eucharius-St. Matthias vor Trier (*Germania sacra*, N. F. 34, 8). Berlin (u. a.) 1996, S. 592 f.

Platz stellte, den der gefallene Mensch nicht wollte“) könnte Judas als typologische Postfiguration Luzifers meinen.

Die von Hildegard gepflegte Sprache ist im Wesentlichen eine poetische, sakral akzentuierte Kunstsprache. Sie besteht in der verbalen Manifestation und neuartigen Zusammensetzung vorgängig existierender Metaphern, Bilder und sinntragender Vorstellungen, die Hildegard aus der biblischen und legendarischen Tradition, aus den Werken der Väter sowie aus ihren eigenen Schriften assoziativ übernimmt. Direkte Quellenbezüge lassen sich nicht nachweisen. Man könnte zur Bezeichnung dieses Verfahrens auch von einer Art geistlicher Collage sprechen. Ein kreativer Eigenanteil der Autorin ist hierbei kaum zu erkennen; er war, ebenso wie die Vermittlung neuartiger visionärer Erkenntnisse über den Apostel, offenbar auch nicht beabsichtigt. Jennifer Bain verwendet zur Umschreibung eines solchen Verfahrens der additiven Reihung den Begriff der *Intertextualität*.⁸⁸ Dieser Begriff bringt zum Ausdruck, dass Hildegard sich sprachlich und literarisch in einem vorgegebenen Bezugsrahmen bewegt, der in den einzelnen Gesängen des Zyklus auf je individuelle Weise konkretisiert wird. Die von hoher poetischer Qualität getragenen Texte verdichten wie in einer Nusschale grundlegende theologische Anschauungen Hildegards: „Hildegard’s song texts, so much shorter than any of her theological prose, must cut to the essence of her thought with little opportunity for elaboration.“⁸⁹ Genannt seien die Motive des Vorauswissens Gottes, der Erwählung oder der Schwäche des Menschen bei gleichzeitiger Stärke der Gnade Gottes. Auch das von Barbara Stühlmeyer so bezeichnete „Modell der ausgleichenden Stellvertretung“⁹⁰ des Apostels Matthias könnte erwähnt werden.

Das terminologische Changieren der Gattungen von Hymnus und Sequenz zwischen Mittelalter und Neuzeit erlaubt keine endgültige Sicherheit in der Frage, ob Hildegards Gesang auf den Apostel Matthias in der Messliturgie oder im klösterlichen Offizium zum Einsatz gelangte. Möglicherweise war auch beides der Fall. Unabhängig davon gilt, dass eine konkrete Wirkungsgeschichte von Hildegards Komposition nicht zu belegen ist. Es finden sich keinerlei Spuren einer Verwendung des Gesanges, weder in der Abtei St. Matthias noch im Gebetsschatz der Kirche.

Der Gesang Hildegards auf den Apostel Matthias beeindruckt durch seine integrative Stellung in der Feier der Heilsgeschichte. Über den konkreten Entstehungsanlass hinaus bildet er ein eindrucksvolles Zeugnis für die hohe poetische

88 BAIN, *Music* (wie Anm. 25), S. 209.

89 MECONI, *Hildegard of Bingen* (wie Anm. 7), S. 92.

90 BARBARA STÜHLMAYER, *Booklet zur CD SEQUENTIA: Saints* (wie Anm. 48), S. 16.

und musikalische Schaffenskraft der Seherin, die nicht umsonst als Lehrerin der gesamten Kirche gilt.

Anhang:
Hildegard von Bingen, Hymnus [Sequenz]
auf den Apostel Matthias (lateinische Fassung)

„50. *Mathias Sanctus*

1a. Mathias, sanctus per electionem,
vir preliator per victoriam,
ante sanguinem Agni electionem non habuit,
sed tardus in scientia fuit
quasi homo qui perfecte
non vigilat.

1b. Donum Dei illum excitavit,
unde ipse pre gaudio sicut gygas
in viribus suis surrexit,
quia Deus illum previdit
sicut hominem
quem de limo formavit
cum primus angelus cecidit,
qui Deum negavit.

2a. Homo qui electionem vidit –
ve, ve, cecidit!
Boves et arietes habuit,
sed faciem suam ab eis
retrorsum duxit
et illos dimisit.

2b. Unde foveam carbonum invasit,
et desideria sua osculatus
in studio suo,
illa sicut Olimpum
erexit.

3a. Tunc Mathias per electionem divinitatis
sicut gygas surrexit,
quia Deus eum posuit
in locum
quem perditus homo noluit.
O mirabile miraculum
quod sic in illo resplenduit!

3b. Deus enim ipsum previdit
in miraculis suis
cum nondum haberet meritum operationis,
sed misterium Dei
in illo gaudium habuit,
quod idem per institutionem suam
non habebat.

4a. O gaudium gaudiorum
quod Deus sic operatur,
cum nescienti homini gratiam suam impendit,
ita quod parvulus nescit
ubi magnus volat,
cuius alas Deus parvulo tribuit.

4b. Deus enim gustum in illo habet
Qui seipsum nescit,
quia vox eius
ad Deum clamat
sicut Mathias fecit,
qui dixit:
O Deus, deus meus, qui me creasti,
omnia opera mea tua sunt.

5. Nunc ergo gaudeat omnis ecclesia
In Mathia,
quem Deus
in foramine columbe sic elegit.
Amen.⁹¹

91 NEWMAN, *Symphonia* (wie Anm. 5), S. 440–442 (Nr. 50).

Liturgischer Hymnus auf den Apostel Matthias

„Diem angelicis solemnem choris
Hymnis et laudibus solemnizisemus
In tua gloria, sancte Matthia.

En fulges in throno duodecimo,
Duodecim tribus judicaturus
Cum apostolis iudex insignis.

Proditor numerum minuit sacrum
Duodenarium apostolorum,
Quem tu, parve Dei, restituisti.

Sors apostolica duobus data
Super te cecidit teque elegit
Per gratiam Christi, quam meruisti.

O quam terribilis in consiliis
Es super filios hominum, Deus,
Dum parvi merito vincitur justus.

Ergo nos supplices te venerantes
Serenus respice et nos eripe
A morte aeterna, sancte Matthia.

Laus, jubilatio et honor Deo,
Patri atque proli, sancto spiritui.
Trinitati summae sit sine fine.⁹²

92 Zit. nach: Hymni inediti. Liturgische Hymnen des Mittelalters. Hrsg. von Guido Maria DREVES. (Analecta Hymnica, Bd. 12). Leipzig 1892, S. 189. Die Strophen 3–5 werden auch bei NEWMAN, Saint Hildegard (wie Anm. 5), S. 298 f. zitiert (mit englischer Übersetzung). Als Quelle nennen die Analecta Hymnica die Handschrift 433/1928 8° der Stadtbibliothek Trier. Die Niederschrift des aus der Abtei Trier-St. Matthias stammenden Kodex wurde im Jahr 1489 abgeschlossen. Sie stammt vom Schreiber Lodowicus de Ralhingen, wie ein Schreiberkolophon auf fol. 8r mitteilt.

Abbildungsnachweis:

Hildegard von Bingen, Gesang auf den Apostel Matthias. Hochschul- und Landesbibliothek RheinMain Wiesbaden, Hs 2, fol. 474vb–475rb.