

„...eine Grundausbildung im Sich-Wundern“: Kulturwissenschaft, Gender Studies und Frauenforschung an einer Musikhochschule

Annette Kreuziger-Herr

*Die Venus von Milo hat am Ende nur deshalb
ihre Reputation als schönste der Frauen
durch Jahrhunderte bewahren können,
weil sie schweigt. Würde sie den Mund auf tun,
wäre vielleicht der ganze Charme zum Teufel.*

Rosa Luxemburg

*Überraschung über manche Dinge ist eine
notwendige und hinreichende Bedingung
des Denkens überhaupt.*

Donald Davidson

Im November 1933 setzte sich Rose Arnold Powell ihren besten Hut auf, betrat die Eingangshalle des Willard Hotels in Washington D.C., eilte vorbei an Auslagen mit Uhren und Seidentüchern und erreichte schnurstracks ihr Ziel: Das Zimmer von Gutzon Borglum, jenem Bildhauer, der dabei war, am Mount Rushmore Portraits berühmter Amerikaner in den Felsen zu hauen.

Drei Jahre zuvor war in einer feierlichen Zeremonie der achtzehn Meter hohe Kopf von George Washington enthüllt worden. Jetzt, 1933, war das Monument in Zeiten knapper Kassen gefährdet und ein Politikum, wobei es im Wesentlichen darum ging, welcher Kopf als nächstes an die Reihe kommen, und ob überhaupt weitergebaut werden würde. 1933 steckte

Borglum mitten in den Arbeiten an Kopf Nr. 2, dem Antlitz von Thomas Jefferson, dem ein Steinmetz den Bohrer so tief in die Stirn gezogen hatte, dass er in halbfertigem Zustand aussah, als litte er unter Migräne.¹ Mrs. Powell klopfte an die Tür und kam ohne Umschweife zur Sache: Sie überbrachte eine Botschaft verschiedener Frauenverbände, die vorschlugen, das Antlitz von Susan B. Anthony aufzunehmen, jene überragende amerikanische Feministin, die mit zähem Engagement bis zu ihrem Tod 1906 dafür gekämpft hatte, dass Frauen das Wahlrecht und andere Menschenrechte zugestanden sein mögen.² Der Bildhauer, dem sowohl der Fortschritt der Arbeiten als auch der Mangel an Geld Sorgen bereiteten, hörte sich das Anliegen an und begleitete mit einem gebrummelten "noch einmal darüber nachdenken" Mrs. Powell zur Tür, die dies als Aufforderung empfand, an der Sache dranzubleiben. Das Engagement schwoll zu einer Kampagne an, und im Wahljahr 1936 setzten sogar Senatoren und Kongressabgeordnete ihren Namen unter einen Gesetzesentwurf, in dem Susan B. Anthony einen Platz auf dem Mount Rushmore erhalten sollte. Aber es kam alles anders: Nach der gewonnenen Wahl ging das Frauenthema im Trubel der Ereignisse unter, in einem Verkehrsunfall wurde Mrs. Powell verletzt und fiel als Aktivistin für das Anliegen aus. Und was noch schwerer wog, die treibende, und geldbesorgende Kraft, der Bildhauer selbst, zeigte, dass er von Anfang an kein Verständnis für die Idee gehabt hatte.³ Er schrieb an Eleanor

¹ Schließlich werden Abraham Lincoln und Theodore Roosevelt folgen.

² 1920 wurde durch den 19. Verfassungszusatz in den meisten Staaten der USA Susan B. Anthonys Vision Wirklichkeit.

³ „Bei einem Mann, der das Zurechtschnitzen von Bergen als höchst männlichen Akt der Inbesitznahme betrachtete, war es nicht wahrscheinlich, dass er die Einbeziehung von Amerikas berühmtester Suffragette in seine Felsgalerie von Helden begrüßen würde.“ „...der Entschluß, der [Borglums] frühe Entwicklung als Bildhauer am tiefsten prägte, war der von Auguste Rodin, den er in seinen Jahren in Paris gut gekannt hatte und der selbst weit davon entfernt war, mit dem Feminismus zu sympa-

Roosevelt, dass ihm zwar sein Leben lang "sämtliche Formen von Abhängigkeit oder Zweitrangigkeit zuwider" gewesen seien, die "unseren Müttern, unseren Gattinnen oder unsern Töchtern aufgezwungen wurden", er hatte aber bei diesem Vorschlag einfach "das Gefühl, daß er ein ganz eindeutiger Übergriff" ist, der "dem besonderen Ziel des Denkmals Schaden zufügen wird."⁴

Die Frage, inwiefern die Präsenz der bedeutendsten amerikanischen Frauenrechtlerin für ein Land, das sich als Wiege der Demokratie begreift, "dem Denkmal Schaden zugefügt hätte", drängt sich auf. Konnte deshalb kein Frauenkopf aufgenommen werden, weil durch die Aktivitäten von Susan B. Anthony und anderen Frauen deutlich geworden war, dass Thomas Jefferson's *Declaration of Independence*⁵ keineswegs allen Amerikanern gegolten hatte, sondern nur den männlichen Weißen, auf die erhabene Erzählung vom amerikanischen Traum also ein Schatten geworfen war? Oder liegt es eher daran, dass Frauen prinzipiell immer nur sich selbst repräsentieren können, nicht jedoch eine Nation oder etwas Allgemeines, wie die Menschheit? Wenn ein Mann in den Spiegel blickt, kann er „ein Mensch“ denken, während eine Frau „eine Frau“ sieht, hat Simone Weill einmal bemerkt.

Diese Fragen liegen dann nahe, wenn man beim Anblick der monumentalen Visualisierung amerikanischer Geschichte den Kontext und die Entstehungsgeschichte mitdenkt und die reale Möglichkeit einer ganz anderen Figurenkonstellation zulässt. Und diese Fragen möchte ich mo-

thisieren." Simon Shama, *Ein Traum von Wildnis. Natur als Imagination*, München: Kindler Verlag 1996, S. 422/423.

⁴ Shama, *Ein Traum von Wildnis*, S. 421.

⁵ "We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness. --That to secure these rights, Governments are instituted among Men, deriving their just powers from the consent of the governed...".

difiziert hineinragen in das Nachdenken und Schreiben über Musik, das sich in der Kulturwissenschaft "Musikwissenschaft" ausdrückt. Wenn ich im Folgenden von Musikwissenschaft spreche, meine ich eine Kulturwissenschaft, die das vom Menschen hervorgebrachte kulturelle Produkt "Musik" erforscht und Musikgeschichte als kulturelles Handeln begreift.

Wo sind sie, die Frauen?

Auch in der europäischen Musikgeschichte haben wir quasi in den Felsen gehauene Sinnbilder, Monumente der Genialität, deren Heroen sich einander zuwinken. Und diese Sinnbilder finden sich auf Papier wieder: Gleichsam aktenkundig ist beispielsweise die Abwesenheit von Frauen in dem von uns allen verwendeten *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* in 13 Bänden. Greift man den Band zum 20. Jahrhundert heraus, so begegnet einem keine einzige Frau, weder in den Kapiteln "Spätzeit der musikalischen Moderne", noch in den Teilen über "Pluralistische Musikkultur" oder "Sprach- und Klangkomposition".

Schweift der Blick weiter hinüber zum Regal mit den cremefarbenen Musik-Konzepte-Bänden, die seit vielen Jahren das Selbstverständnis deutscher Musikgeschichtsschreibung in der Adorno-Nachfolge prägen, so ist auch hier seit Begründung der Reihe kein einziger Band erschienen, der einer Komponistin gewidmet wäre – aber nein, das stimmt nicht. Ganz am Ende findet sich ein lilafarbener Band, ein Band zu Fanny Hensel, ausgewiesen als Sonderausgabe.

In den Olymp der Unsterblichkeit rücken Frauen auch hier nicht auf, allein Hildegard von Bingen hat das geschafft. Sie steht singulär und einmalig dar, wobei gleichzeitig die „Unsterblichkeit“ von Hildegard von Bingen ein verwirrendes Faktum der Rezeptionsgeschichte ist. Nur auf den ersten Blick ist sie eine „Quotenfrau des Mittelalters“, auf den zweiten Blick allerdings nimmt man auch hier wahr, dass Hildegard von Bingen

keineswegs auf Augenhöhe mit den Großen der Musikgeschichte gehandelt wird:

Zwar war die „rheinische Sybille“ herausragende Denkerin, Verfasserin von Briefen und Visionen, eine Dichterin und eine der wenigen uns bekannten Frauen des Mittelalters, die komponierten. Auch ist ihre Gedichtsammlung, die heute unter dem Titel *Symphonia harmonie celestium revelationum* bekannt ist, durchaus dem Sequenzenbuch Notkers, den Dichtungen und Traktaten Walters von Châtillon, den Hymnen Abaelards und den Sequenzen Adams de St. Victor an die Seite zu stellen,⁶ und das ihr zugeschriebene musikalische Werk gilt als eines der umfassendsten, das von einer namentlich bekannten Person des 12. Jahrhunderts überliefert ist. Auch wissen wir über kaum einen anderen mittelalterlichen Komponisten mehr, was auf ein besonderes Interesse am musikalischen Aspekt ihrer Biographie schließen lässt. Aber die Aufnahme von Hildegard von Bingen in den Rang der großen Komponisten, die als „quasi mythische Schöpfer eines besonderen, individuellen Werkes“ gelten dürfen,⁷ verfestigt nur die Vorstellung, dass Frauen im Grunde nicht komponieren können, wenn allein eine Benediktinerin, die ausschließlich einstimmige Musik vorgelegt und zudem diese Musik als Gottesdienst im wörtlichen Sinne begriffen hat, den Ritterschlag der Musikgeschichtsschreibung erhalten durfte. Komponieren bedeutet im eu-

⁶ Vgl. Walter Berschin und Heinrich Schipperges (Hg.), *Hildegard von Bingen: Symphonia. Gedichte und Gesänge, Lateinisch und Deutsch (= Sammlung Weltliteratur)*, Gerlingen 1995, S. 4. Vgl. z.B. auch Horst Brunner, *Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters im Überblick*, Stuttgart 1997, S. 93, und Johanna Lanczkowski, *Erhebe Dich, meine Seele. Mystische Texte des Mittelalters*, Stuttgart 1988, S. 52-79.

⁷ Robert Cogan, „Ein Schöpfungsmodell. Hildegard von Bingen's 'O quam mirabilis'“, in: *Tiefe des Gotteswissens - Schönheit der Sprachgestalt bei Hildegard von Bingen*. Internationales Symposium in der Katholischen Akademie Rabanus Maurus Wiesbaden-Naurod vom 9. bis 12. September 1994, herausgegeben von Margot Schmidt (= *Mystik in Geschichte und Gegenwart. Texte und Untersuchungen*, Abteilung I: *Christliche Mystik*, Bd.10), Stuttgart-Bad Canstatt 1995, S. 155 (S. 155-165).

ropäischen Kontext der letzten Jahrhunderte, die heute nur noch das 19. Jahrhundert hindurch zu betrachten zu sein scheinen, das Verfertigen oder wörtlich Zusammensetzen polyphoner Kompositionen und das gleichzeitig ausgeprägte Bewusstsein von der Fortdauer und Bedeutung dieser Kompositionen. Von beidem kann im Falle von Hildegard von Bingen keineswegs die Rede sein.

Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft

Die Frage, warum Frauen nicht als repräsentativ gelten (obgleich sie doch im Allgemeinen so dekorativ sind), und wie man im 21. Jahrhundert eine andere Form des Sprechens über Kultur und über Musik und eine andere Form von Musikmachen – von Repertoireauswahl, Konzertgestaltung, Musikvermittlung – befördern kann, findet eine Antwort in der Kulturwissenschaft "Musikwissenschaft". Ich greife hier die Gender Studies als *einen* methodischen unter mehreren Zugängen zum Thema "Musik" heraus, wenn auch einen zentralen.⁸

⁸ Andere methodische, kulturwissenschaftliche Zugänge zur Musikgeschichte sind zum Beispiel die Mentalitätsgeschichte, die einen Zugang zum Gefühlsleben vergangener Epochen sucht und Mentalität als prägende Ebene der Existenz definiert.

Eine weiterer wichtiger kulturwissenschaftlicher Zugang zur Musik ist die Frage nach dem kollektiven Gedächtnis und den Erinnerungskulturen, das auch den Bereich von "kultureller Selektion" berührt – ein Begriff, der von dem Shakespeareforscher und Kulturwissenschaftler Gary Taylor vorgeschlagen wurde und der einen methodischen Zugriff auf das ermöglicht, was warum und wie erinnert, ausgewählt, behalten, und was vergessen, verlassen wird, was als Strandgut der Geschichte zurückbleibt.

Eine weitere Möglichkeit, Musik als kulturelle Praxis und kulturelles Handeln zu begreifen, ist die an Literaturen erprobte postkoloniale Theorie von Edward Said und anderen, die gezeigt hat, wie sich Gegenstände wandeln, wenn man sie unter dem Blickwinkel von Macht und Ohnmacht, von Imperium und kolonialisierten Völkern betrachtet.

Die Diskursanalyse in der Folge von Michel Foucault, hilft uns, Musik in einem Netzwerk aus Sprache zu entziffern und berührt Positionen des Konstruktivismus, der gut zeigen kann, wie Begriffe, Konzepte, Vorstellungen konstruiert und gemacht werden.

Kulturwissenschaft

"...eine Grundausbildung im Sich-Wundern", diesen Gedanken von Hartmut Böhme, des Professors für Kulturtheorie und Mentalitätsgeschichte an der Humboldt-Universität in Berlin, möchte ich ins Zentrum stellen. Sich-Wundern über etwas zielt auf Abenteuergeist, auf Neugier und Entdeckungslust, Sich-Wundern meint zugleich, etwas Erlebtes oder etwas Erfahrenes unter dem Blickwinkel des Nicht-Selbstverständlichen zu betrachten. Dieses Training führt dazu, eine Wand mit vier markanten Herrenköpfen nicht anzubeten oder auch die willkürliche Auswahl der vier Herrenköpfe für repräsentativ zu halten, sondern zu fragen, was man mit so einem Monument überhaupt vor sich hat, wie es zu diesen vier Köpfen kommen konnte, welche Funktion sie einnehmen, welche Bilder von Nation und Vaterland befördert und welche dadurch unterdrückt werden (z.B. die Erinnerung an die Sklaverei oder die beinahe vollständige Ausrottung der Indianer).

Die Grundausbildung im Sich-Wundern fordert Böhme im Zusammenhang mit einer Diskussion der Kernkompetenzen für die Kulturwissenschaften, und er setzt neben die Grundausbildung im Sich-Wundern Vertrautheit mit wissenschaftlichen Arbeitsformen und Methoden. Die Elementarfragen danach, was man in einem bestimmten Medium (Schrift oder Bild, Film oder Handschrift, Noten, Aufnahmen) überhaupt vor sich

Rezeptionsgeschichte und Rezeptionsästhetik zeigen in einem Prozess, dass musikalische Zeugnisse ihren "Sinn" nur einem Netzwerk aus Zuschreibungen entfalten, die sich permanent wandeln und die Frage nach Sinn und Bedeutung ebenso spannend erscheinen lassen, wie mögliche Antworten.

Zum Schluss möchte ich noch das präzise Bestimmen und Beschreiben von Kulturbegriffen und Kulturtheorien erwähnen, das den Weg vom normativen Kulturbegriff zur Kulturtheorie weist. Weg also von einem monolithischen Block und Sprechen von *einer* Kultur, hin zu einer *Theorie*, die unterschiedlichsten Kulturen gerecht wird.

hat, leitet über zur Aufmerksamkeit auf das "Gemachtsein" von allem, worauf in Natur wie Kultur der analytische Blick fällt.

Mit dieser Aufmerksamkeit kann man nicht nur eine Ahnung davon gewinnen, wie subjektiv, wie individuell und kreativ Musikproduktion ist, wie komplex der Prozess von Selektion und Akzeptanz, mit dieser Aufmerksamkeit vertieft sich die Liebe zu jenen Kompositionen, die als kulturelles Erbe erinnert werden und sehnt sich nach Veränderung und Erweiterung des kollektiven Gedächtnisses. Diese Aufmerksamkeit erfasst Geschichte als kontinuierlichen Wandel.

Genderforschung

Die Genderforschung ist seit einigen Jahren zum Kern der progressiven Kulturwissenschaften geworden, und sie untersucht die Machtverhältnisse in den Geschlechterbeziehungen, die durch kulturelle Strukturen entstehen. Genderforschung zeigt, dass Kulturen Taxonomien sind – ein Begriff, der ein Klassifikationssystem meint oder auch den Vorgang des Klassifizierens selbst und der ans Licht bringt, dass westliche Kulturen durch eine ausschließlich männlich geprägte Taxonomie geformt sind. Gender ist eine soziale Auslesekategorie und weniger ererbt als gemacht, Gender zielt auf das kulturell konstruierte Geschlecht, mit dem sich etwas formt wie eine männliche oder eine weibliche Identität, und Gender Studies fragen danach, inwiefern Geschlechterbeziehungen Repräsentationen sind.

Gender Studies verwerfen von vornherein alle Annahmen einer naturgegebenen Ordnung,⁹ sie unterstützen die These, dass Musik kulturelles

⁹ Eine mögliche Definition von Musikwissenschaft ist: "Musikwissenschaft erforscht das vom Menschen hervorgebrachte kulturelle Produkt ‚Musik‘ und begreift Musikgeschichte als kulturelles Handeln. Sie untersucht medial vermittelte Handlungs- und Konfliktformen, identifiziert deren Werte- und Normenhorizonte und erforscht die Bedeutung, die Geschlechtszuschreibungen für die Musikgeschichte haben. Sie entwi-

Handeln ist und beschäftigen sich mit musikalisch-kulturellen Phänomenen unter dem Blickwinkel der Prozesshaftigkeit.

Drei Beispiele

Lassen Sie mich drei französische Beispiele herausgreifen und anhand dieser Beispiele Fragen formulieren, die an einer Musikhochschule gestellt werden können:

1) Betsy Jolas

Diese Komponistin steht symbolisch für den Umgang mit der Biographik-Forschung und der Frauenbiographik.

An einer Musikhochschule spielt biographisches Argumentieren im Instrumentalunterricht eine große Rolle. Stereotypen, bestimmte Quellen, zugängliche Modelle werden den Studentinnen und Studenten oft selbstverständlich vorgestellt, ohne dass sie Analyseinstrumente in die Hand bekämen, um mit kritischem Blick Biographik als Konstruktion zu enthüllen.

Bei Betsy Jolas, der 1926 geborenen Komponistin, die mit Olivier Messiaen und Nadia Boulanger zu den einflussreichsten Kompositionslehrern Frankreichs gehört (sie erhielt 1978 den renommierten Lehrstuhl für Komposition am Pariser Conservatoire), findet sich in wesentlichen Quellen nur ein Hinweis auf den Vater, der als Herausgeber der wichtigen Zeitschrift *Transitions* genannt, die Mutter aber nicht erwähnt wird. In weiteren Quellen findet sich auch ein Hinweis auf die Mutter mit dem Beruf "Übersetzerin", und erst eine gründliche Recherche fördert zu Tage, dass die Mutter nicht nur die Zeitschrift *Transitions* gemeinsam mit ihrem

ckelt Theorien der Musikkultur(en) und materiale Arbeitsfelder, die historisch wie systematisch untersucht werden."

Mann herausgegeben hat, sondern dass sie professionelle und praktizierende Sängerin war - also die Mutter Musik in die Familie brachte.

Ein solches Beispiel kann Ausgangspunkt sein für folgende Fragen: Welche Prägungen und Einflüsse werden Komponistinnen und Komponisten zugeschrieben? Wie und warum werden zumeist väterliche Einflüsse stärker bewertet als mütterliche? Welchen Zusammenhang gibt es zwischen den Konstruktionen von Biographik und allgemeiner Musikgeschichtsschreibung, zwischen Stereotypen kompositorischer Entwicklung, Heroengeschichtsschreibung und der Meta-Erzählung "Fortschritt"? Wie könnte eine Konzertreihe aussehen, die sich mit den einflussreichsten Kompositionslehrerinnen und Kompositionslehrern des 20. Jahrhunderts befasst? Hat Betsy Jolas irgendetwas komponiert, das es zu entdecken gibt und das es wert ist, auch in Köln aufgeführt zu werden?

2) Alexandra David-Néel

Die Asienforscherin und Orientalistin Alexandra David-Néel, die 1868 geboren wurde, verließ mit 17 ihr Elternhaus, studierte Sanskrit und Chinesisch, unternahm ausladende Studienreisen nach Ceylon und Indien und erhielt eine professionelle Gesangsausbildung. Sie schrieb ein Opernlibretto, folgte einem Engagement als Sopranistin an die Oper in Hanoi, leitete später ein Theater in Tunis und teilte schließlich als einzige weiße Frau den Alltag mit tibetischen Mönchen in einem buddhistischen Kloster, wovon heute ein Gedenkstein in Lhara Zeugnis ablegt. Sie schrieb über 25 Bücher, wurde hundert Jahre alt und ließ noch in ihrem 100. Lebensjahr ihren Reisepass verlängern – man weiß ja nie.

Die Lebensgeschichte von Alexandra David-Néel, ihre musikalische Karriere, ihr Musizieren, Schreiben, Organisieren von Kunst sind von der Musikwissenschaft noch nicht entdeckt worden, noch nicht einmal als

Kuriosität am Rande. Aber von einer Komponistin, Meredith Monk, für deren Oper *Atlas* die Lebensgeschichte als Folie fungiert.

Die Fragen, die ich anhand von Oper und unentdeckter Lebensgeschichte aufwerfen möchte, ranken sich um kulturelle Topoi:

In welchem Zusammenhang ist eine Lebensgeschichte zu sehen, die von Reisen, innerer Suche und Streben geprägt ist? Kann man die Oper von Meredith Monk in einem Seminar betrachten, das sich Vertonungen von Goethes *Faust* widmet? Und zwar im Vergleich mit Geschlechtszuschreibungen und dem Analysieren von dem, was als männlich („...wer immer strebend sich bemüht...“) und weiblich („Gretchen winkt Fausts Unruhe wie eine Insel in einem tosenden Meer“, so Kierkegaard in seiner berühmten Analyse von Goethes *Faust*) gilt.

Ein wichtiger Initiationsritus junger Männer im bürgerlichen Kontext des 19. Jahrhundert war das Reisen – etwas, das bürgerlichen Frauen verwehrt war. Wie legen z.B. Fanny Hensels zahllose Lieder über das Wandern und Meredith Monks Oper über das Reisen Zeugnis ab von Prozessen der Selbstfindung, die so selbstverständlich zu einer männlichen Biographie gehören? Welche Formen von toposorientiertem Unterricht könnten sich um Alexandra David-Néel ranken und wie ordnet sich die Oper *Atlas* in das Schaffen von Meredith Monk ein? In anderem Kontext könnte es um das Verhältnis von Komposition-Performanz-Improvisation gehen, das sowohl in der Oper von Meredith Monk als auch in den Arbeiten von Laurie Anderson und anderen deutlich wird. Hierbei wäre zu prüfen, welche Werte- und Normenhorizonte im Schreiben über amerikanische Opern im europäischen Kontext angedeutet sind. Und schließlich auch dies: Was muss geschehen, damit in der nächsten Auflage des Bandes "20. Jahrhundert" des *Neuen Handbuchs für Musikwissenschaft* Meredith Monk und das Konzept von Klang-, Kompositions- und Improvisationskunst ihren berechtigten Platz finden?

3) Yvette Guilbert

Die 1867 in Paris geborene und 1944 in Aix-en-Provence gestorbene, Sängerin begann 1885 am Théâtre Bouffe du Nord in Paris ihre Entwicklung zur gefeierten Vertreterin im Kleinkunstfach, das sie als Diseuse¹⁰ und Kabarettistin aus der Zweitrangigkeit und Belanglosigkeit herausholen würde. Sie gilt als

"Kassandra der Belle Époque [...], die ihrer Zeit den nahen Untergang prophezeit. Augenfällig ist die Gemeinsamkeit der Diseuse fin de siècle mit dem Maler fin de siècle, mit Henri de Toulouse-Lautrec, der die Guilbert auf vielen Zeichnungen und graphischen Blättern konterfeit hat. Beide betrachten sie die Wirklichkeit ohne Illusion."¹¹

In den Jahren um die Jahrhundertwende vollzieht sich ein tiefgreifender Wandel ihres Repertoires und der Zielrichtung ihrer Kunst. Sie desertiert zum 'anspruchsvollen' historischen Lied¹², löst 1900 alle ihre Verträge und zieht sich von der Öffentlichkeit zurück, um zu recherchieren und einen Zugang zur historischen Musik zu entwickeln.

Das neue Repertoire der Yvette Guilbert ist eine Rezeption Alter Musik besonderer Art, im Mittelpunkt steht die "französische Vokalmusik", und ihre Entdeckungen veröffentlicht sie in mehreren Folgen: Notenausgaben erscheinen ab 1906, schließlich 1926 altfranzösische Chansons aus dem 12. und 14. Jahrhundert: Die *Chanteries du Moyen Age*.

Sie ist die erste Sängerin, die, in Form einer "Comédie humaine" sämtliche Liedformen des Mittelalters zum Leben erweckt und aus der Neu-

¹⁰ Dieser Begriff stammt von Yvette Guilbert selbst. Der übliche Ausdruck war „Chanteuse“. Vgl. auch Max Nordeau, „Chanteuse fin de siècle. Ein Beitrag zur Psychologie der Zeitgenossen“, in: *Nord und Süd*, Januar 1892.

¹¹ Walter Rösler, "Die Belle Époque der Yvette Guilbert", in: Yvette Guilbert, *Die Kunst, ein Chanson zu singen*. Herausgeben und kommentiert von Waler Rösler, S. 29/30.

¹² Heidemarie Sauter, „Das Chanson in der Belle Epoque“, S. 68.

entdeckung Alter Musik durch Musikwissenschaftler in Deutschland und Frankreich künstlerisches Kapital schlägt: Zusätzlich zu ihren Liederausgaben strebt sie eine Art "historisches Gesamtkunstwerk" an, das aus speziellen Bühnenbildern, Kostümen und besonderen Gesten und Vortragsweisen besteht, sie entwickelt hierbei u.a. auch einen gotischen Tanz (die Bildunterschrift dieser Zeichnung, die ich im Theaterarchiv der Universität Hamburg gefunden habe, weist aus, dass Yvette Guilbert eine Estampida aus dem Mittelalter tanzt).

Die renommierte *Gesellschaft für Historische Instrumente* begleitete ihre Konzerte, Anzeigen zu ihren Konzerten erschienen in der *Tribune de St. Gervais* – der Zeitschrift der *Schola Cantorum* und in der ersten Jahrhunderthälfte das zentrale Organ für historische Aufführungspraxis in Frankreich.

Die Fragen, die sich um Yvette Guilbert ranken, könnten folgende sein: Welche ästhetischen Entscheidungen sind bezeichnend für das "mittelalterliche Repertoire" einer Künstlerin der Jahrhundertwende? Welche ästhetischen Präferenzen werden deutlich in der Auseinandersetzung zwischen Publikum und Sängerin, dem Sich-Wieder-Finden in einem bestimmten Repertoire oder auch in dem Ablehnen eines anderen? Ist es von Bedeutung, dass es eine Frau ist, die in der Frühphase historischer Aufführungspraxis ein Konzept von ganzheitlicher Präsentation historischer Gegenstände entwickelt? Welche Frauen gibt es, außer Yvette Guilbert, deren Beitrag zur Rekonstruktion Alter Musik in der Gründungsphase prägend war, später jedoch gänzlich vergessen wurde? Wie sind die Differenzierungen zwischen E- und U-Musik zu bestimmen anhand des ersten und zweiten Repertoires der Yvette Guilbert, und welche Rolle spielt eine solche Differenzierung innerhalb der Rezeption Alter Musik? Welche Bedeutung könnte dem künstlerischen Ansatz von Yvette Guilbert zukommen in der Auseinandersetzung um die Frage, ob

musikwissenschaftliche Quellenforschung zum Sehen oder zum Hören führen soll?

Ausblick

Die Musikgeschichte Europas kann vieles sein, eines ist jedenfalls klar: Sie ist auf jeden Fall auch eine Geschichte, eine *Story*, die interessen-geleitet erzählt und in der die Vergangenheit mit Bedeutung belebt wird. Man könnte dies als musikbezogene „Produktion von historischem Sinn“ beschreiben. Im Nachdenken über historischen Sinn und Geschichtsbilder spielen Frauenforschung und Gender Studies eine große Rolle: Sie offenbaren die Abwesenheit von Frauen in der Musikgeschichte als Verschweigen in dem Schreiben über die Geschichte. Musikgeschichtsschreibung ist eine *Story*, die im Sinne einer Heroengeschichtsschreibung einem männlichen Erinnern huldigt, während künstlerische Leistungen von Frauen offensichtlich irrelevant sind.

Kulturwissenschaft verändert den Blick und lässt uns gesellschaftliche Prägungen und Artefakte unter dem Blickwinkel des Nicht-Selbstverständlichen wahrnehmen. In Stein gehauene und auf Papier oder Leinwände gebannte Bilder sind nur Möglichkeiten und Sichtweisen. Wir dürfen im Zeitalter der Globalisierung die Vielfalt und Farbigkeit musikalischer Kultur anders schätzen lernen und allen beteiligten Akteuren an allen Musikkulturen Respekt und Anerkennung zollen – auch, in dem neue Formen des Erinnerns kultiviert werden. So ist Kulturwissenschaft eine Wissenschaft mit menschlichem Antlitz, die zum Wundern einlädt. Denn es kommt ja immer auf die Sprache an, in der wir unser Denken offenbaren und uns miteinander wundern. Und es ist die Sprache, in der wir uns über die flüchtigste und fließendste aller menschlichen Künste verständigen: Die Musik.