

Vertonungsversuche liefern. Die von Barrett untersuchten Handschriften waren teils Bestände bedeutender Institutionen, teils aber auch im Privatbesitz klerikaler sowie höfischer Eliten. Bei Quellen wie dem Psalter Ludwigs des Deutschen (BER58) findet sich ein notiertes Metrum sogar im Kontext eines privaten Gebetsbuchs. Demgegenüber steht die Verwendung von „Bella bis quinis“ im Pseudo-Odo Traktat, welcher dieses Metrum ohne viel Aufsehen zur Erläuterung der Quinte verwendet – ein Indiz dafür, dass solche Lieder (und ihre Melodien) den Nutzern bekannt gewesen sein dürften und möglicherweise in der Erziehung junger Sänger eine Rolle spielten. Pointiert fasst Barrett zusammen: „we need to bear in mind a range of potentially intersecting performance practices when considering the notated melodies added to Boethian metra“ (S. 97).

Mit dieser Vielfalt der Aufführungskontexte verbunden ist ebenfalls die Diversität musikalischer Gestaltungsformen, die sich in den überlieferten Melodien trotz ihrer fast ausnahmslos adiastematischen Aufzeichnungsweise ausmachen lassen. Neben der Anwendung rezitativischer Modelle, welche Hochtöne auf metrisch-skandierten Längen platzieren, verweist Barrett auf die Verwendung des Formelvorrats der Psalmtöne. Doch auch hier unterstreicht der Autor die Hybridität und Vielfalt der Überlieferung: „even in the clearest cases there appears to have been a tendency to record musical renditions in which simple and systematic readings are transformed into complex and varied melodic realisations“ (S. 115).

Besondere Beachtung verdient seine ausführliche Beschäftigung mit den Transformationsprozessen der nicht-strophischen Boethianischen Texte unter dem Einfluss von genuin liedhaften Formen wie dem Hymnus oder diverser Refrain-Schemata. Mit der Entwicklung des „neuen Liedes“ im 12. Jahrhundert schließlich verbindet Barrett auch das allmähliche Ausklingen der vielschichtigen, weitverbreiteten Gesangspraxis der Metra.

Bei der differenzierten Vorgehensweise und reichhaltigen Tiefe der Arbeit wird sich wohl manch ein unbeflissener Leser anstatt des in medias-res-Beginns eine pragmatischere Einführung wünschen, welche Schlüsseldaten wie etwa die Namen der Handschriften, die Incipits der Metra usw. klar herausstellt. Auch im weiteren Verlauf hätten tabellarische Übersichten den Detailstudien ein zusätzliches Maß an Übersichtlichkeit verschafft, denn im Gegensatz zu den zahlreichen Illustrationen und Beispielen finden sich abstrahierende Übersichten kaum. Vor allem aber wäre ein deutlicher, erklärender Hinweis auf die Schätze des Editionsbandes hilfreich gewesen – gleich zu Beginn und auch an vielen Stellen innerhalb der Diskussion. Die wenigen Verweise auf Lied- und Handschriftennummern im Editionsband, die sich im Textband finden, sind eher unglücklich: Seitenzahlen hätten das Auffinden der relevanten Stellen erheblich beschleunigt.

Vor diesen praktischen Hürden sollte jedoch kein Leser zurückschrecken. Die Reichhaltigkeit von Barretts Studie lohnt die intensive Lektüre nicht nur für Spezialisten, die sich mit der Vertonung klassischer Texte im Mittelalter befassen, sondern für jeden, der sich mit adiastematischer Notation, der Verwendung und Überlieferung von Musik in Bildungskontexten oder mit anderen mittelalterlichen Liedrepertoires beschäftigt.

(Juli 2015)

Henry Hope

*ANNETTE ZIEGENMEYER: Yvette Guilbert. Pionierin einer musikalischen Mediävistik zum Hören. Köln: Verlag Dohr 2013. 429 S., Abb. (musicolonia. Band 11.)*

Eindringlich belegt Annette Ziegenmeyer in ihrer Promotionsschrift Yvette Guilberts (1865–1944) Bedeutung für die Etablierung der musikalischen Mediävistik als Forschungsgegenstand im ersten Drittel des vergangenen Jahrhunderts und nutzt dabei

die Ideen Guilberts als Ausgangspunkt für grundsätzliche Überlegungen zu Methode, Wissenschaftsbegriff und Forschungsgegenstand der heutigen Musikwissenschaft.

Auf knapp 300 Seiten beschäftigt sich der Band in drei äußerst kleingliedrig strukturierten Abschnitten mit Guilberts Ästhetik, ihrer Rolle im wissenschaftlichen Umfeld ihrer Zeit sowie mit ihrer Rezeption und Bedeutung. Im Zentrum der Studie steht Guilberts Auseinandersetzung mit altfranzösischem Liedgut, insbesondere mit mittelalterlichen Chansons. Im Jahr 1899 löste sich die Diseuse vom Pariser Café concert und begann damit, dieses neue-alte Repertoire in Konzerten – Concerts-conférences – in Frankreich und den USA (1915–1922) sowie in Noteneditionen zu verbreiten. Ziegenmeyers Studie untersucht unter anderem Guilberts Konzertprogramme und stellt fest, dass der Mediävistin in den USA – insbesondere am New Yorker Neighborhood Playhouse – breiter Spielraum gegeben war, um mittelalterliches Liedgut aufzuführen. Man stand hier neuen Repertoires offener gegenüber als in Frankreich, wo Guilbert in den 1920er Jahren auf Drängen des Publikums (und aufgrund ihrer schwierigen finanziellen Situation) noch einmal auf ihr erstes Repertoire der „Gants noirs“ zurückgriff.

Guilberts ganzheitliches Verständnis mittelalterlicher Chansons ist besonders charakteristisch. So ist für sie, neben dem Text und der Musik der Lieder, vor allem deren gestischer, tänzerischer Ausdruck entscheidend. Konsequenterweise spielt die schauspielerische Ausbildung auch eine wesentliche Rolle in Guilberts Versuchen, eine Theaterschule zu etablieren. Zwischen 1919 und 1922 unterhält sie in New York die School of the Theatre, an welcher neben praktischen Fertigkeiten auch historisches Wissen (unter anderem durch Jean-Baptiste Beck und Charles Sears) vermittelt wird und an der Guilbert Gautier de Coincys Marien-Mirakel *Guibour* zur Aufführung bringt. Guilbert selbst sieht die Lieder als „Miniaturdramen“, und

so ist bei ihr „nicht der Text im Zentrum des Vortrags, sondern das, was er impliziert und ausdrückt“ (S. 97).

Entscheidend ist für sie einerseits die Vorstellung, dass das Mittelalter und die Gegenwart von gemeinsamen, menschlichen Empfindungen geprägt sind – ein Gedanke, den sie im Rückgriff auf Honoré Balzac entwickelt und aus dem heraus sie die thematische Anlage ihrer Programme begründet. Andererseits ist das Konzept der Authentizität für Guilbert zentral. Gemeint ist hier nicht die historisch genaue Rekonstruktion von Instrumenten oder Gesangstechniken, sondern eine atmosphärisch-emotionale Echtheit: „Durch das Zusammenspiel von künstlerisch-emotionaler Einfühlung, schauspielerischer Darstellung, Bühnenbild, Requisiten und Kostümen verleiht Guilbert ihren Vorträgen eine fast suggestive und hypnotische Wirkung. [...] Schließlich versetzt Guilbert nicht nur das Publikum, sondern auch sich selbst in einen fast ekstatischen Zustand, indem sie die darzustellenden Charaktere so stark verinnerlicht, dass sie selbst glaubt, beim Geschehen ‚dabei zu sein‘, wodurch der Vortrag umso überzeugender wirkt“ (S. 108f.).

Der zweite Abschnitt des Bandes illustriert Guilberts Versuche, ihr ökonomisches, symbolisches und soziales Kapital einzusetzen, um das ihr fehlende kulturelle Kapital einer akademischen Ausbildung auszugleichen und Fuß zu fassen in akademischen Kreisen. Bemerkenswert ist hier vor allem die Reihe namhafter Wissenschaftler, mit denen Guilbert in Kontakt steht, etwa Jean-Baptiste Beck, Pierre Aubry, Julien Tiersot oder Gustave Cohen. Sie wird nicht nur als Sängerin geschätzt, sondern spielt auch eine entscheidende Rolle in der Vermittlung und Verbreitung von Quellenmaterial. Am Beispiel von Guilberts zweifacher Edition des Liedes *Pourquoi me bat* wird darüber hinaus deutlich, wie sich die Mediävistin über ihre Kontakte zu Bibliothekaren und Wissenschaftlern diverse Primärquellen beschafft, bevor sie diese

„zusammenfügt und hierbei dem poetischen Textrhythmus und ihrem künstlerischen Instinkt folgend Veränderungen vornimmt“ (S. 228).

Auf Grundlage dieser und anderer Beispiele ordnet Ziegenmeyer Guilbert als Verfächterin der von Annette Kreuziger-Herr umrissenen Kategorie einer „Mediävistik zum Hören“ ein und grenzt sie von der heute dominanten „Mediävistik zum Sehen“ ab (Annette Kreuziger-Herr, *Ein Traum vom Mittelalter*, Köln u. a. 2003, S. 167ff.). Die spätere Anerkennung von Guilberts Leistungen habe unter dieser methodologischen Scheidung gelitten, ebenso wie unter der Professionalisierung und Rationalisierung der Wissenschaft. Ziegenmeyer kritisiert vor allem die „begradigte Musikgeschichtsschreibung“ (Melanie Unseld, „Wider die Begrädigung eines Stromes – Gedanken über Musikgeschichtsschreibung“, in: *Panta Rhei*, hrsg. von Herbert Colla und Werner Faulstich, München u. a. 2008, S. 109–124), in der die eigentlichen, oft weiblichen Pioniere der Wissenschaft in eine „Schattenökonomie“ abgedrängt werden (Monica Mommertz, „Schattenökonomie der Wissenschaft. Geschlechterordnung und Arbeitssysteme in der Astronomie der Berliner Akademie der Wissenschaften im 18. Jahrhundert“, in: *Frauen in Akademie und Wissenschaft*, hrsg. von Theresia Wobbe, Berlin 2002, S. 31–63). Insgesamt ist diese Argumentation schlüssig, doch scheint die Scheidung und die Terminologie einer „Wissenschaft zum Hören“ und einer „Wissenschaft zum Sehen“ zuweilen zu schematisch. Das Schaffen vieler Mediävisten des frühen 20. Jahrhunderts ließe sich wohl am ehesten in einen Graubereich einordnen, und tatsächlich geht es Guilbert nicht ausschließlich um das Hören, sondern um das gesamt-sinnliche „Erleben“ dieser Repertoires.

Abschließend umreißt der Band zahlreiche diskussionswürdige Neuausrichtungen, unter denen die Musikwissenschaft Guilbert und andere, bisher ausgeblendete Pioniere der Mediävistik wiederentdeckt, und skizziert,

auf welche Weise Guilberts Schaffen der heutigen Wissenschaft neue methodische Anregungen für die Erforschung mittelalterlicher Liedrepertoires bieten kann. Verwunderlich ist in diesem Zusammenhang allerdings, dass etwa Christopher Smalls Auffächerung des Wissenschaftsbegriffs hinsichtlich der Ausführung und Wahrnehmung von Musik keine Beachtung findet. So argumentiert Small nachdrücklich, ganz im Sinne Guilberts und Ziegenmeyers, dass „the fundamental nature and meaning of music lie not in objects, not in musical works at all, but in action, in what people do. It is only by understanding what people do as they take part in a musical act that we can hope to understand its nature and the function it fulfils in human life“ (Christopher Small, *Musicking*, Middletown 1998, S. 8).

Ergänzend zu Ziegenmeyers eigenen Überlegungen bietet der etwa 100-seitige Anhang eine Fülle an Materialien zu Guilberts Wirken und Rezeption, welche die Beschäftigung mit der Mediävistin in Zukunft erleichtern wird, auch wenn hier eine tabellarische Übersicht aller bekannten Primärquellen zu Guilbert zusätzlich wünschenswert gewesen wäre. Die Entscheidung, die häufigen Zitate Guilberts fast ausnahmslos in der Originalsprache zu belassen, mag einigen Lesern den Zugang zu diesem Band erschweren, und der Anhang hätte hier eine gute Möglichkeit geboten, die wichtigsten Textpassagen in Übersetzung nachzuliefern.

Nicht nur Mediävisten, sondern allen, die ein Interesse an der Geschichte und Weiterentwicklung der Musikwissenschaft haben, sei Ziegenmeyers Studie dennoch als anregende Diskussionsgrundlage empfohlen.

(April 2015)

Henry Hope