

führliche Einleitung, die Barrauds Erinnerungen historisch kontextualisiert. Erinnerung und (tatsächliches) Handeln Barrauds werden mit weiteren Archivmaterialien, z. B. aus seinem Nachlass in der Bibliothèque nationale, kontrastiert und seine Darstellung so zum Teil auch korrigiert.

Einzig bei der Beschreibung der von den Herausgeberinnen vorgenommenen Kürzungen des äußerst umfangreichen Manuskripts hätte man sich gelegentlich eine genauere Begründung gewünscht: Warum fehlt etwa die ca. 80seitige Episode über die französische Besetzung des Ruhrgebiets 1923, an der Henry Barraud während seines Militärdienstes teilnahm? Selbst wenn darin vermutlich weniger musikalische Aspekte zum Tragen kommen, wäre sie doch, besonders für einen deutschen Leserkreis, vom alltagsgeschichtlichen Standpunkt her möglicherweise interessant gewesen.

Barrauds Memoiren eröffnen faszinierende Einblicke in das französische Kulturleben des 20. Jahrhunderts, vor allem was seine Funktionsprinzipien und kulturpolitischen Verflechtungen hinter den Kulissen angeht. Sie lassen sich aus ganz verschiedenen Blickwinkeln mit Gewinn lesen, wobei natürlich ihre Subjektivität als Erinnerungsdokument immer zu berücksichtigen ist: als Aufriss des Pariser Musiklebens, als Interpretation französischer Kulturgeschichte, als rundfunk- und kompositionsgeschichtliches Dokument, als persönliche Lebensbilanz Henry Barrauds.

(Februar 2012) *Anna Langenbruch*

*ANDREAS LINSENMANN: Musik als politischer Faktor. Konzepte, Intentionen und Praxis französischer Umerziehungs- und Kulturpolitik in Deutschland 1945–1949/50. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2010. 286 S., Abb. (Edition l'endemain. Band 19.)*

Der Autor nähert sich seinem Gegenstand auf einem Umweg. So scheint es! Als Ausgangspunkt wählt er die romantische, spezifisch ‚deutsche‘ Musikästhetik, um von hier

aus das im 19./20. Jahrhundert weit (wenn auch nicht allumfassend) verbreitete bürgerlich-liberale Verständnis von Musik als Kunstreligion zu skizzieren, das in Deutschland als verspäteter Nation ein über sich hinausweisendes Gewicht erlangte, indem es der nationalen Identitätsstiftung („Land der Musik“) diene. Damit waren Voraussetzungen gegeben, die die Götter der Tonkunst nicht nur in den Rang von Nationalhelden erhoben, sondern ihnen – die Namenskette von Bach an aufwärts ist bekannt – den Rang von nirgends sonst in der Welt erreichter Größe attestierten. Nationalstolz, Hochmut und hegemoniales Denken gingen damit einher.

Einzeluntersuchungen zur Rolle von Musik in der französischen Umerziehungspolitik sind rar. Der Autor verspricht einen „systematischen und strukturiert analytischen Zugriff“ (S. 40) auf die Materie und verfolgt das Ziel, „zu klären, in welcher Weise die französischen Besatzungsbehörden auf musikalischem Terrain agierten und welche Politik sie dabei verfolgten“ (S. 23). Die Konsultation französischer und deutscher Archive verrät eine fundierte empirische Ausgangsbasis. Schon die Vielzahl entlegener Quellen aus den Beständen des vormaligen Colmarer Besatzungsarchivs verleiht der Arbeit die Kontur von Grundlagenforschung. Der Schwerpunkt der Arbeit ruht auf dem Terrain der französischen Zone. Von der Viermächtestadt Berlin wird am Rande Notiz genommen.

Im Verlauf der Analyse administrativer Ebenen (S. 45–84) schält sich die für die gesamte Zone maßgebende Bedeutung des im Baden-Badener Kurhaus ansässigen „Bureau des Spectacles et de la Musique“ (BSM) heraus, selbst wenn weitere Instanzen der Militärregierung oder Pariser Ministerien und Dienststellen in Entscheidungs- und Koordinierungsprozesse involviert waren. Am 20. Juli 1945 nahm das BSM seine Tätigkeit unter René Thimonnier – dem ein Exkurs gewidmet ist – auf. Es verfügte neben dem ortsansässigen Stab über Dienststellen oder Mitarbeiter in den Zentralverwaltungen der Provinzen sowie in Stadt- und Landkreisen. Indes war die personelle Ausstattung weit davon entfernt, der ge-

planten Beschäftigung von 30 Mitarbeitern zu genügen. Bis zur Aufgabe des Baden-Badener Amtssitzes im Herbst 1949 hatte Thimonnier die Leitung inne. Mittlerweile waren Kontrollfunktionen überflüssig geworden oder in deutsche Hände gelangt; zeitgleich verschob sich die Haupttätigkeit auf die Organisation französischer Gastspiele. Die Autorität, die Thimonnier zukam, bezeugt die Selbstaussage, „er habe für seine Arbeit ‚keine anderen Direktiven‘ zugrunde legen können, als jene, die er ‚selber gegeben‘ habe“ (S. 87).

Es kommt der Darstellung von Grundlagen französischer Musikpolitik (S. 85–114) zugute, dass Thimonniers Strategiepapiere greifbar sind, darunter das 15seitige Schriftstück „Principes d’une propagande musicale française en Allemagne“ (3. Juli 1945) sowie die „Instructions provisoires concernant la reprise des activités artistiques“ (2. Dezember 1945). Anhand der Basisdokumente, deren Inhalt die Zustimmung beteiligter Dienststellen fand (S. 89 f.), gelingt es dem Autor, die Intentionen der Umerziehungspolitik zu eruieren und deren Prämissen offen zu legen. Angesichts der ‚doctrine de propagande‘ begreift der Leser nun, dass der Rekurs auf das Bündnis von Kunstreligion und Nationalbewusstsein nicht unnütz war (s. o.). Denn Thimonnier ging es, so wörtlich, um „nichts weniger“ als darum, „die ästhetischen Konzeptionen eines ganzen Volkes zu verändern“ (S. 103). Sein Argwohn wandte sich begrifflicherweise gegen das bürgerlich-liberale, vom NS-Staat adaptierte Verständnis von Genie, Kunst und Nation im Bündnis mit der Liste vorerwähnter negativer Begleiterscheinungen, die er mit Hinweisen auf Chauvinismus und Rassismus ergänzte. „Wenn man“ – so wird aus den „Principes d’une propagande musicale“ zitiert – „die Deutschen zur Einsicht bringe, dass Musik kein ‚Monopol Deutschlands‘ sei, würde dadurch ‚eine der grundlegenden Schichten der rassistischen und pangermanistischen Philosophie in sich zusammenstürzen‘. Musik dränge sich daher geradezu auf, um die Deutschen ‚umzuerziehen‘ – um auf Ansichten, Werthaltungen und Fundamentalüberzeugungen der Deutschen einzuwirken“ (S. 252). Kritisch werden die Texte im

Blick auf Geschichte, Politik, Psychologie, Propaganda und Rhetorik abgewogen und an traditionellen Zielen auswärtiger Kulturpolitik (prestige, rayonnement française, influence) gemessen. Thimonniers Konzept, das dem begriffslosen Medium Musik eine Heilbringende Wirkung zuschreibt, setzt Hoffnungen auf die positiven Folgen einer von außen kommenden musikkulturellen Horizonterweiterung, in deren Macht es läge, einen umfassenden Wandel von Mentalität herbeizuführen. Den anvisierten Effekt, laut Quellenterminologie das bestmögliche Resultat von „propagande musicale“, diskutiert der Autor unter dem Rubrum von „Cultural Engineering“ (S. 112–114). Was de facto Horizonterweiterung bedeutete, begegnet anders als erwartet: kaum zu übersehen sind die erklärten Ziele, „das französische Repertoire bei den Deutschen ‚beliebt zu machen‘“ (S. 100) und „‚die französische Qualität‘ in Deutschland ‚triumphieren zu lassen‘“ (S. 157). Diskret konstatiert der Autor ein Kuriosum: „Überdies sind auch handfeste Interessen nicht zu verkennen, etwa das nach verstärkter Anerkennung des französischen Repertoires in Deutschland oder wirtschaftlichem Nutzen. Auch liegt [...] in der Verengung des Ansatzes der ästhetischen Horizonterweiterung vor allem auf französische Musik ein Kuriosum, das für sich selbst spricht“ (S. 256).

Vor dem Hintergrund des Selbstverständnisses der französischen Kulturadministration, die von der Polarität negativer und positiver Aufgaben ausging (S. 53, 115), sind die Kapitel „Negativ-repressive Musikpolitik“ (S. 115–148) und „Positiv-konstruktive Musikpolitik“ (S. 149–208) zu lesen. Unter negativ-repressiver Musikpolitik, die mangels Quellen „teils nur ausschnitthaft“ nachvollziehbar sei (S. 149), werden Maßnahmen wie Kontrolle, Aufsicht, Lenkung, Säuberung und Zensur verstanden. Im Rahmen des Möglichen werden sie beschrieben in Bezug auf die Kontrolle und Lizenzierung deutscher Musiker und Ensembles, die Wiederaufnahme der Geschäftstätigkeit von Musikverlagen und Institutionen musikalischer Bildung, wobei statistische Befunde die Aussagekraft erhöhen. Ins Zentrum

von positiv-konstruktiver Musikpolitik rücken auf der Gegenseite die bis 1949/50 vom BSM dirigistisch konzipierten französischen Gastspiele oder Tourneen (Theater und Musik), die „als das dominante Charakteristikum französischer Musikpolitik im besetzten Deutschland“ (S. 253) apostrophiert werden. Eingehend setzt sich der Autor mit ihnen auseinander und beschreibt die Konzerttätigkeit – die Zahl der Konzerte wird bis 1949/50 auf maximal rund 2.500 geschätzt (S. 249 f.) – im Hinblick auf die engagierten künstlerischen Kräfte (184–201, 253 f.) und Programme. Beim Konzertangebot fällt auf, dass Unterhaltungsmusik (Chanson, Jazz usw.) seit Februar 1947 auswich (S. 159); aus Kostengründen entfielen ab Juni 1948 Oper und Operette sowie Gastspiele von Orchestern und Vokalensembles, wodurch Kammerensembles und Solisten das Feld beherrschten (S. 163 f.); hierüber nahm man in Kauf, dass „Eliten“ die Adressaten waren (S. 244 f.). Die lückenhaft überlieferten Konzertprogramme verweisen auf eine „Doppelstrategie“ (S. 202), der zufolge Werke des deutsch-österreichischen und französischen Repertoires die Schwerpunkte bildeten (S. 201–208).

Um das Spektrum musikpolitischer Handlungsfelder abzurunden, finden flankierende Maßnahmen Erwähnung (S. 209–222), so der Einfluss des BSM auf den Baden-Badener Südwestfunk, publizistische Aktivitäten und die Beteiligung am Aufbau der Berliner „Interalliierten Musikbibliothek“. Abschließend interessieren regionale oder lokale Aspekte hinsichtlich der konkreten Umsetzung musikpolitischer Belange (S. 223–237).

Auf die Frage nach der Effizienz von französischer Umerziehungspolitik antwortet der Autor notgedrungen, sie sei empirisch schwer zu belegen. Doch solle man gewiss sein, dass die Musikpropaganda einen essenziellen und eminent politischen Faktor darstellte (S. 257). Davon ist man nach der spannenden Lektüre der Dissertation überzeugt.

(März 2012)

Martin Thrun

IRENE KLETSCHKE: *Klangbilder. Walt Disneys „Fantasia“ (1940)*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2011. 205 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 67.)

„We just try to make a good picture. And then the professors come along and tell us what we do“, sagte Walt Disney 1937 in einem Interview mit dem *Time Magazine*. Eine besonders gelungene wissenschaftliche Behandlung eines Disney-Films hat Irene Kletschke mit ihrer Studie zu *Fantasia* (1940) vorgelegt. Erfreulich konzis und anschaulich führt sie zunächst in den filmhistorischen Kontext ein, indem sie den Produktionsprozess im Hause Disney „vom Toncartoon zum ersten abendfüllenden Zeichentrickfilm“ (S. 17–23) vorstellt. Eine kritische Einordnung in das politische Diskursgefüge erfolgt dabei ebenso wie eine fundierte Schilderung der Synchronisierungstechniken, die – im noch jungen Tonfilm – den Gleichlauf von Bild und Ton in den frühen Cartoons mit Mickey Mouse, den *Silly Symphonies* und in den ersten Filmmusicals herstellten.

Eindrucksvoll gibt sie die Entstehungsgeschichte von *Fantasia* als „Concert Feature“ wieder, stellt die beteiligten Personen und deren Intentionen vor und rekapituliert die konzeptionellen Debatten. So wechselt das Konzertgeschehen auf der Kinoleinwand zwischen mehreren Ebenen, nämlich den Moderationen aus dem Off (Deems Taylor), den Auftritten von Dirigent und Orchestermusikern (Leopold Stokowski und das Philadelphia Orchestra) und den Trickfilmsequenzen hin und her. Die zugrunde gelegte Musik werde in letzteren mal diegetisch, mal nicht-diegetisch eingesetzt und die Bewegungen auf der Bildebene auf unterschiedliche Weisen zur Musik geordnet, wie Kletschke eindrücklich herausarbeitet.

Im Analyseteil widmet sich die Autorin der Reihe nach den einzelnen Sequenzen des Films: Beginnend mit einer detaillierten Besprechung der abstrakt visualisierten *Toccata and Fugue in d minor* (Bach), bietet sie eingangs eine minutiöse Aufschlüsselung des Dialogs von Bild- und Tonebene unter Zuhilfenahme der Partitur. *The Sorcerer's Apprentice* (Dukas), das wohl be-