

über dem ‚eindimensionalen‘ Fortepiano – außer Frage.

Bilder wie Beschreibungen von Zeitgenossen dienen auch der Einfühlung in das kulturelle Umfeld von Wanda Landowska in Berlin 1895–1900, 1913–1918) und Paris (1900–1913, 1919–1940); der Flucht vor der nationalsozialistischen Judenverfolgung und Akklimatisierung in den USA sowie Leben und Tätigkeit dort als Lehrerin und Interpretin sind ebenfalls eindrucksvolle Abschnitte gewidmet.

Von besonderem Interesse allerdings im Hinblick auf aufführungsgeschichtliche Fragestellungen sind die beiden abschließenden Kapitel: *Stilistisches* und *Resümierendes*. Hier bietet Elste, sich in seinem Vorwort zunächst einer eigenen Würdigung enthaltend, wie dort angekündigt, unterschiedlichste Perspektiven verschiedener Autorinnen und Autoren: Das Spektrum des Landowska-Diskurses reicht dabei erwartungsgemäß von ihrer dogmatischen Verteidigung eines teils offenkundig, teils vermeintlich „authentischen“ Klanges – die Problematik des zeitgemäß modernen Pleyel-Cembalos mit Registerpedal-Technik und Stahlrahmen, das Landowska mit entwickelte, spielte (auch im Hinblick auf die großen Konzertsäle statt intimer Salons) und promotete, braucht kaum mehr referiert zu werden – und begeisterten wie kritischen Reaktionen der Zeitgenossen wie Nachfahren bis hin zu Zeugnissen der Wahrnehmung emotionaler Qualitäten unter Vorstellungen des „Romantischen“ (Robert Evett) und humanitärer Ideale. Letztere dienen auch zur Charakterisierung eines auratischen Gegenpols zum „trockene[n] Gedresche späterer Cembalisten“ (Harold C. Schonberg, S. 189) bzw. zu Tendenzen eines ‚mechanistischen‘ Musizierens im Dienste von (Neuer) Sachlichkeit. Die dokumentierten Stellungnahmen bieten dazu eine Fülle an nuncierten Topoi, über welche sich die in diesem Band eindringlich überlieferte Aura der Landowska als „personal authenticity“ wölbt: „Wäre sie eine Posaunistin gewesen, ich denke, sie hätte den gleichen Eindruck hinterlassen, da sie so überzeugt davon war, das Richtige zu tun“, äußert sich ihr letzter Schallplattenpro-

duzent John Pfeiffer: „Sie hatte ein Medium, das im Einklang mit ihrer Grundhaltung und auch mit ihrer eigenen Statur schien, dabei sah sie ein bisschen wie eine altertümliche Person aus, die an einem Cembalo sitzt. Und alle diese Elemente passten zusammen.“ (S. 180). Dass nicht nur das Cembalo ihr Medium war, sondern auch das Fotografiertwerden – bis hin zur alten Dame im Morgenmantel, die zärtlich eine Schallplatte auflegt (ebd.) – macht diese kolossale Monografie mit ihrer vielschichtigen Text- und Bildauswahl mehr als deutlich. Und da zu ihrer multimedialen Präsenz natürlich auch ihre konservierte Musik gehören muss (die letztlich dem Buch in Form einer CD noch fehlt), erhöht dieses Buch den Reiz, sich für ein nochmaliges Durchblättern auch ihre Aufnahmen zu- und aufzulegen. Elstes Darstellung trägt sicherlich wesentlich dazu bei, der heutigen Zeit einen umfassenden Zugang zu Wanda Landowska, ihrem Umfeld und ihrer zeitgenössischen und posthumen Rezeption zu ermöglichen. Als Zentralgestalt einer nachhaltigen Wiederentdeckung des alten Instruments im 20. Jahrhundert und Vorreiterin einer historisierenden Aufführungspraxis verdient sie – jenseits aller Problematisierung aus deren heutiger Perspektive – als „große alte Dame des Cembalos“ die mit dieser aufwändigen und verdienstvollen Dokumentation bereits demonstrativ gezeigte Aufmerksamkeit.

(Juli 2012)

Hartmut Hein

*Henry Barraud. Un compositeur aux commandes de la Radio. Essai autobiographique. Hrsg. von Myriam CHIMENES und Karine LE BAIL. Paris: Fayard/Bibliothèque nationale de France 2010. XIII, 1127 S., Abb.*

Henry Barraud (1900–1997) – musikalischer Leiter und Intendant des französischen Rundfunks, Komponist, Musikmanager, Angestellter der *Sacem*, Musikjournalist und -schriftsteller – verkörpert in seiner Person eine Vielfalt musikalischen Handelns, die sich gegen eindeutige Etikettierungen sperrt. Seine zwischen 1983 und 1988 entstandenen umfangreichen Memoiren eröffnen vielfältige Zu-

gänge zum Pariser Musikleben, das Barraud als breiten Aktionsraum wahrnimmt. Gleichzeitig sind sie auch über musikalische Belange hinaus ein wichtiger Beitrag zur französischen Kulturgeschichte.

Barraud beginnt seine Erzählung mit einer Selbstreflexion, die sich erst ganz allmählich musikalischen Themen zuwendet. Seine Kindheit in Bordeaux beschreibt er als exemplarisches Psychogramm des französischen Großbürgertums zu Beginn des 20. Jahrhunderts; Musik erscheint in diesem Zusammenhang als Zugang zu emotionalen Welten, die ihm die streng katholische Erziehung seines Elternhauses nicht erschloss.

Nach Militärdienst und einigen Jahren im elterlichen Weinhandel beschließt Barraud 1926, nach Paris zu gehen und dort sein Glück als Komponist zu versuchen. Leserin und Leser werden im Folgenden Zeuge der allmählichen musikalischen Verortung eines jungen, kaum ausgebildeten Komponisten aus der französischen „Provinz“ in Paris. Barrauds Geschichte streift dabei nicht nur zentrale Pariser Musikinstitutionen der Zeit, sondern gerade auch die nicht institutionalisierte Seite des Pariser Musiklebens – die Bedeutung von Salons, persönlichen Netzwerken und privatem Kompositionsunterricht. Gleichzeitig wird die oben angedeutete Breite musikalischer Handlungsmöglichkeiten sichtbar: Während er sich als Komponist zu etablieren beginnt, inspiziert Barraud u. a. als Angestellter der französischen Urheberrechtsgesellschaft *Sacem* die Pariser Music-halls, arbeitet als Musikkritiker und ist 1937 verantwortlich für die musikalische Organisation der Pariser Weltausstellung. 1938 beginnt er zudem, als „musicien mélangeur“ (eine Frühform des Tonmeisters) für den Rundfunk zu arbeiten.

Kurz nach Kriegsbeginn wird Barraud mobilisiert. Er beschreibt den Alltag von Kriegserfahrung und deutscher Besatzungszeit, die er zu großen Teilen in Marseille verbringt, wo er wieder für das Radio arbeitet und weiterhin komponiert. Im Frühsommer 1944 erhält er, inzwischen nach Paris zurückgekehrt, von einem musikalischen Zweig der Résistance den Auftrag, die mögliche Rolle der Musik inner-

halb eines freien französischen Rundfunks zu skizzieren. Einige Monate nach der Befreiung von Paris wird er zu dessen musikalischem Leiter ernannt. Ab 1948 fungiert er zudem als Intendant der *Chaîne nationale* (Vorläufer des heutigen *France Culture*) und wird so zu einer Zentralfigur des französischen Kulturlebens.

Von Beginn seiner Erinnerungen an reflektiert Barraud immer wieder mögliche Adressaten und den Sinn des eigenen Memoirenschreibens. Neben Selbstvergewisserung, Gedächtnisstütze und einer Funktion als rein familiäres Erinnerungsbuch findet die Möglichkeit eines größeren Leserkreises trotz gegenteiliger Versicherungen des Autors deutlichen Eingang in Struktur und Themenauswahl. So spielt Barrauds Familienleben nach seinem Eintritt in die Musikwelt so gut wie keine Rolle mehr; seine weitgehend chronologische Erzählung bricht wenige Monate vor seiner Pensionierung 1965 ab. Barraud schreibt über weite Strecken eine Berufsbiografie, die erlaubt, hinter die Kulissen zentraler Ereignisse und Institutionen des Pariser Musik- und Kulturlebens zu schauen, aber auch Einblicke in Kompositions- und Aufführungsprozesse aus Sicht des Komponisten gewährt. Der Blickwinkel ist dabei höchst subjektiv, z. T. auch nicht frei von persönlichen Rivalitäten und Eitelkeiten. Barraud lässt zudem eine Fülle von Persönlichkeiten des französischen Kulturlebens des 20. Jahrhunderts Revue passieren, wobei ihm die Erzählung gelegentlich ins Namedropping entgleist.

Orientierung in diesem weiten Rundblick über (musik-)kulturelle Aktivitäten, Ereignisse und Persönlichkeiten bietet die außerordentliche editorische Sorgfalt der Herausgeberinnen. Der detaillierte Anmerkungsapparat mit ausführlichen Erläuterungen zu Personen, Ereignissen und Institutionen, die Barraud in seinen Memoiren streift, erschließt das Panorama des damaligen französischen Musiklebens auch für heutige Leserinnen und Leser. Zusätzlich erleichtert ein umfangreicher Personen- und Sachindex die Orientierung und macht Barrauds Memoiren als kulturhistorische Quelle auch denjenigen zugänglich, die nur an Ausschnitten des Buches interessiert sind.

Den Memoiren vorangestellt ist eine aus-

föhrliche 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 lendemains. 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-