

EINLEITUNG

Quand j'étais là – Als ich dort war – lautet der programmatische Titel der 1979 veröffentlichten Memoiren des Komponisten Georges Auric (1899–1983).¹ Die persönlichen Erinnerungen an die Zeit ‚als er dort war‘, sind auf seine Erlebnisse und Begegnungen im Paris der Zwischenkriegsjahre beschränkt und reflektieren entsprechend nur einen kleinen Ausschnitt von Aurics Leben. In den anekdotischen Kapiteln verrät der Komponist zudem kaum etwas über sich selbst – er spricht weder über seine Musik noch über seine ästhetischen Vorstellungen und Ideale. Stattdessen skizziert er ein Panorama der Welt, in der er sich bewegte und gibt einen Einblick in das dichte Beziehungsgeflecht der Künstler² und ihrer Netzwerke in der französischen Metropole.

Ganz ähnlich verhält es sich mit der Positionierung des Komponisten seitens der Musikgeschichtsschreibung. Konsultiert man den kurzen Eintrag zu Auric in der *MGG*², wird man erstaunt feststellen, dass die Jahre zwischen 1930 und 1950 vom Autor sorgsam ausgespart werden.³ Die wenigen selbstständigen Publikationen zu Auric verorten ihn ebenfalls primär innerhalb der 1920er Jahre und stellen seine Tätigkeiten für die Ballets Russes unter der Ägide von Serge Diaghilev heraus.⁴ Resultierend aus dieser fruchtbaren Kooperation kommt allenfalls noch seine Rolle innerhalb des an Anekdoten reichen Groupe des Six zum Tragen – wobei auch in diesem Kontext stets Aurics Beziehung zu Jean Cocteau im Vordergrund

1 Georges Auric, *Quand j'étais là*, Paris 1979.

2 Die weibliche sowie genderneutrale Form ist in dieser Arbeit immer mitgemeint.

3 Vgl. Thomas Daniel Schlee, Art. *Auric, Georges*, in: *MGG*², Sp. 1190–1193.

4 Neben Colin Rousts Dissertation *Sounding French* und Antoine Goléas Biographie *Georges Auric* existieren nur zwei weitere Studien, die sich explizit mit Auric auseinandersetzen. Im Gegensatz zu Rousts Arbeit sind sie jedoch auf die Jahre vor 1930 bezogen; Aurics Filmmusik spielt entsprechend keine Rolle. Siehe Michael Edward Lee, *Georges Auric and the Danced Theatre (1919–1924)*, PhD Diss. University of Southern California (1993) sowie Ann Corrigan, *The Songs of Georges Auric*, DMA Thesis University of Cincinnati (1995). Neben diesen Studien ist Auric Bestandteil von Arbeiten zu den Six, Erik Satie oder Jean Cocteau; des Weiteren fehlt sein Name in kaum einer Abhandlung zum Musikleben der 1910er und 1920er Jahre in Paris. Siehe beispielsweise Evelyn Hurard-Viltard, *Le Groupe des Six, ou le matin d'un jour de fête* (1987); Jean Roy, *Le Groupe des Six* (1994), Nancy Perloff, *Art and the Everyday* (1991); James Harding, *The Ox on the Roof* (1972). Auch Publikationen zu heute namhaften Zeitgenossen und Freunden enthalten teilweise einzelne Abschnitte beziehungsweise Artikel zu Auric wie der von Josiane Mas edierte Sammelband, der 1999 aus einer Konferenz zu Poulenc und Auric resultierte. Von den 13 Artikeln befassen sich lediglich zwei explizit mit Auric, vgl. Josiane Mas, *Centenaire Georges Auric – Francis Poulenc* (2001). Neben den Artikeln enthält der Band jedoch auch ein umfassendes Werkverzeichnis. 2013 erschien zudem der Werkkatalog von Carl Schmidt (Hg.), *The Music of Georges Auric*. Bereits 2009 veröffentlichte Schmidt eine Edition von Aurics publizierten Artikeln und Kritiken: *Writings on Music by Georges Auric/Écrits sur la musique de Georges Auric*. Im deutschsprachigen Raum ist diese Arbeit die erste, die sich dezidiert mit Auric auseinandersetzt.

steht, während sein musikalisches Œuvre dem Ziel untergeordnet wird, jenem Zusammenschluss heterogener Komponisten musikalische und ästhetische Kongruenz nachzuweisen.⁵ Eine Reflexion von Aurics Karriere jenseits dieses Kontextes findet erst wieder für die Jahre nach 1950 statt, in denen er zahlreiche öffentliche Ämter in der Pariser Kulturlandschaft bekleidete und zu einem integralen Bestandteil des Pariser Establishments avancierte.⁶ Die Untersuchung des musikalischen Werkkorpus dieser späten Jahre steht noch gänzlich aus.⁷

Anstatt der bisherigen Zweiteilung Folge zu leisten und den Komponisten wahlweise als Repräsentant der Vorkriegs-Avantgarde oder als Administrator des Musikbetriebs nach dem Zweiten Weltkrieg darzustellen, fokussiert die vorliegende Arbeit die historische und ästhetische Leerstelle der 1930er Jahre. Auf diese Weise tritt ein Schiefstand innerhalb der Musikgeschichte zu Tage, dessen weitreichende Folgen am Beispiel von Auric anschaulich gemacht werden können. Spezifische Darstellungen des Jahrzehnts fehlen weitgehend, was erstaunlich ist mit Blick auf die zahlreichen technischen Neuerungen und gesellschaftlichen Umwälzungen, die auch auf die musikalische Welt einwirkten.⁸ Stattdessen sind in einschlägigen Publikationen Parameter wie Stagnation und die Rückbesinnung auf Vorheriges präsent. Deborah Mawer konstatiert in ihrem Artikel „*Dancing on the Edge of the*

- 5 Bis heute ist die ästhetische und künstlerische Beziehung der Six zu Cocteau und Satie Gegenstand unterschiedlicher Forschungsarbeiten. Diese Debatte wird in der vorliegenden Arbeit bewusst ausgeklammert zu Gunsten einer Perspektivierung, die darauf abzielt, zwar den Zusammenschluss der Komponisten zu berücksichtigen, jedoch nicht das Bild einer ästhetischen und/oder künstlerischen Union zu bekräftigen, die auf Cocteaues Idealen und/oder Saties Kompositionsmerkmalen fußt. Vielmehr wird der Begriff der Gruppe im Sinne eines Zusammenschlusses verstanden, um einerseits auf die musikalische Diversität der Six zu verweisen und andererseits zu verdeutlichen, dass außermusikalische Aspekte (Vermarktung und ökonomische Stärke, gesellschaftliche und politische Positionierung und Popularisierung usw.) sowohl von den Six als auch von Cocteau und außenstehenden Zeitgenossen ausschlaggebend waren für eine weitreichende Etablierung der Benennung der sechs Nouveaux jeunes (Erik Satie) als Groupe des Six. Zur Entstehung und Problematik des Groupe des Six siehe beispielsweise Helmut Kirchmeyer, *Ideologische Reflexion und musikgeschichtliche Realität*, in: *AfMW* 63/4 (2006). Zur Debatte um den Kollektiv- und Gruppenbegriff in Bezug auf die Six unter Berücksichtigung künstlerischer und ästhetischer Inhalte siehe Katja Bethe, *Gemeinschaftliches Komponieren in Frankreich* (2016), insbesondere Teil 1 der Studie.
- 6 1951 wurde Auric zum Präsidenten der SACEM gewählt, ein Amt, das er bis 1978 inne hatte. Bis zu seinem Tod war er überdies Ehrenpräsident der Vereinigung. Ab 1956 war er zudem Präsident der Académie du cinéma. Von 1962 bis 1968 leitete er die Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux (Opéra National de Paris und Opéra-Comique) und brachte in dieser Funktion 1964 erstmals Alban Bergs *Wozzeck* auf die französische Opernbühne. 1962 wurde er in die Académie des Beaux-Arts gewählt und 1967 zu deren Präsident ernannt.
- 7 Einen ersten Schritt in diese Richtung unternimmt Colin Roust, dessen Biographie des Komponisten voraussichtlich Ende 2018 bei Oxford University Press erscheint.
- 8 Mit dem Tonfilm ist nur ein Parameter benannt; das Radio und allgemeiner die Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit von Musik sind weitere strukturverändernde Errungenschaften, deren Auswirkungen die 1930er Jahre prägten, da die technische Weiterentwicklung nun eine umfassendere Nutzung und die Etablierung der neuen Medien in der gesamten Gesellschaft ermöglichte. Für eine vorwiegend auf Deutschland bezogene Perspektivierung und detaillierte Darstellung jener Umstände vgl. Michael Custodis/Albrecht Riethmüller, *Die Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–1945*, S. 14 ff.

Volcano“: *French Music in the 1930s*, dass das Fehlen einer eindeutigen musikalischen Identität im Frankreich der 1930er Jahre ursächlich ist für die Retrospektive, die heute von dieser Periode gezeichnet wird. Als Bindeglied zwischen den *années folles* und den Jahren des „post-war radicalism“⁹ bilden jene zehn Jahre eine Klammer zwischen den skandalösen, experimentellen 1910er und 1920er Jahren und der Nachkriegszeit, die, so Mawer, jedoch keinen eigenen Inhalt habe und dem heutigen Betrachter bisweilen leer erscheine.¹⁰ Dieser Sichtweise entspricht auch die Konstruktion ästhetischer Identitäten als Ergebnis einer zunehmenden Politisierung und Ideologisierung der Künstler durch den *Front populaire* ab Mitte der 1930er Jahre, wie sie von den Studien vorgenommen wird, die sich auf die Regierungszeit des Bündnisses (1936–1938) beschränken.¹¹

Versucht man Ursachen für die Vernachlässigung der 1930er Jahre einerseits und die Darstellung ästhetischer Werte als Folgeerscheinung der kulturpolitischen Leitlinien des *Front populaire* andererseits zu finden, erweist sich ein Blick auf den Beginn des Jahrzehnts als hilfreich. Die diagnostizierte Ereignislosigkeit in der kulturellen Welt lässt sich auf die Ignoranz gegenüber den wesentlichen Neuerungen zurückführen, die letztlich einen umfassenderen Wandel in den Künsten bedingten: die zunehmende Technisierung und Medialisierung der Lebenswelt, die sich durch das Radio und die Tonträgerindustrie dynamisierte und mit dem Tonfilm zu Beginn der 1930er Jahre mit einer weiteren Neuerung konfrontiert wurde.¹² Die Darstellung von Auric in der Musikgeschichte bildet diesen Umstand ab: Auch hier markiert den Beginn der 1930er Jahre wenn nicht eine Grenze, so doch ein Einschnitt in der ohnehin fragmentarischen Rezeptionsgeschichte. Kompositionsgeschichtlich folgte auf die umtriebigen 1910er und 1920er Jahre die Klaviersonate F-Dur (1930–1931), die den Zeitgenossen missfiel und – so die gängige musikhistorische Interpretation – die Abkehr Aurics von der ‚absoluten Musik‘ zur Folge hatte. Mit der Besprechung dieses letzten ‚avantgardistischen‘ Meilensteins des jungen Komponisten wird die Reflexion über ihn unterbrochen und erst zwanzig Jahre später fortgesetzt. Die Auswirkungen dieser Verortung sind offensichtlich: Zwar reflektiert sie Aurics vermeintliche kompositorische Entwicklung vom Avantgarde-Wunderkind

9 Vgl. Deborah Mawer, *Dancing on the Edge of the Volcano*, S. 249.

10 Vgl. ebd.

11 Siehe beispielsweise Pascal Ory, *La Belle illusion* sowie Christopher Moore, *Music in France and the Popular Front*. Eine der wenigen Ausnahmen ist Jane Fulchers *The Composer as Intellectual*, das zeitlich weiter gefasst ist (1914–1940) und überdies ausführlich auf Auric eingeht sowie Julian Jacksons *The Popular Front in France*.

12 Die Begriffe Tonfilm und Film werden in dieser Arbeit synonym verwendet. Gemeint ist immer der Tonfilm. Der Terminus Filmmusik bezieht sich hier entsprechend ebenfalls auf den Tonfilm. In Frankreich lässt sich bereits ab Mitte der 1920er Jahre eine Tendenz erkennen, die zumindest von den technischen Neuerungen nur profitierte: die Hinwendung zum medien-allumfassenden monumentalen Spektakel – Poulencs choreographisches Konzert *Aubade* (1929) oder Paul Claudels Theaterstück *Soulier de Satin* (1929), dessen Aufführung mehrere Tage dauerte, legen davon Zeugnis ab. Arthur Honegger komponierte 1943 eine Bühnenmusik zu *Soulier de Satin*, die später wiederum von Pierre Boulez bearbeitet wurde. Vgl. Martin Zenck, *Pierre Boulez und seine Arbeiten für die Compagnie Renaud-Barrault*, S. 373 f. Für den Hinweis auf diese Publikation danke ich Dr. Julia H. Schröder.

zum Mainstream-Komponisten, allerdings berücksichtigt sie nicht die strukturellen Veränderungen in der musikalischen Welt, auf die er mit der bewussten Hinwendung zur Filmmusik reagierte. Der Medienwechsel, der sich bei Auric 1930 mit seiner Musik zu Cocteau's Film *LE SANG D'UN POÈTE* feststellen lässt, ist somit nicht als Konsequenz einer Abwendung von vorherrschenden Kompositionsstrategien zu verstehen, sondern als Hinwendung zu den neuen Möglichkeiten des musikalischen Materials, mit denen vielfältig umgegangen werden konnte und musste.¹³

Dass Auric auch nach 1930 immer noch ‚dort war‘ und seine Komponistentätigkeit ebenso vielfältig blieb wie in den 1910er und 1920er Jahren¹⁴, verkommt zur Marginalie vor dem Hintergrund der rasch wachsenden Zahl an Filmmusiken, denen er sich nun vorrangig widmen sollte. Die Vernachlässigung jener Werke und die beständige Suche nach Gründen, die eine auf das Komponieren von Filmmusik fokussierte Persönlichkeit wie Auric dennoch als musikhistorisch relevant legitimieren, sind Kennzeichen und Hauptbestandteil der Auseinandersetzung mit dem Komponisten auf wissenschaftlicher Ebene.¹⁵ Die Gründe für das Ausklammern des Großteils von Auric's Werkkorpus lassen sich an zwei Tendenzen rückbinden: Obwohl sich die Filmmusikforschung in der Musikwissenschaft etablieren konnte, ist die Einzeldarstellung des Komponisten in der Musikgeschichtsschreibung gekennzeichnet von einer Aufspaltung des Werkkorpus, in der die Filmmusiken entweder gar keine oder eine untergeordnete Rolle spielen oder aber ausschließlich betrachtet werden und somit wieder eine isolierende Einordnung der Person als Filmmusikkomponist vornehmen. Dasselbe lässt sich auch in Bezug auf die Bühnenmusiken feststellen.

Eine Verknüpfung unterschiedlicher Gattungen, die beispielsweise durch die Ermittlung übergeordneter Kompositionsstrategien erfolgen könnte, steht noch aus und verweist auf die immer noch notwendige Rehabilitation audiovisueller Darbietungsformen innerhalb der Musikhistoriographie. Überdies lädt der zeitgeschichtliche Kontext die Musiken auf, wodurch wiederum eine beliebige Zuschreibung zu dem einen oder anderen ideellen Konzept begünstigt wird. Wie kontrovers dementsprechend der Blick auf Auric und sein Œuvre ist, dokumentieren die wenigen Publikationen und knappen Lexikoneinträge: Das Bild des avantgardistischen Wunderkindes steht neben dem Porträt des politisch engagierten systemkonformen Erziehers, dem des verkannten Genies, dessen Instrumentalwerke aufgrund kulturpolitischer Distinktionen in Vergessenheit gerieten oder auch neben dem des Schriftstellers, der als brillanter Handwerker seine Auftraggeber und Protégés zufrieden stellte.¹⁶

13 Vgl. Albrecht Riethmüller, *Einleitung*, in: ders. (Hg.), *Die Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–1945*, S. 13–17. Zu neuen Genres, die im Zuge der Etablierung des Rundfunks entstanden siehe u. a. Nils Grosch, *Die Musik der neuen Sachlichkeit* (1999).

14 Beispielsweise entstehen mit den Balletten *La Concurrency* (1932) und *Les Imaginaires* (1933) weiterhin bemerkenswerte Ballettmusiken, ebenso wie zahlreiche Instrumental- und Vokalcompositionen. Vgl. das umfassende Werkverzeichnis von Josiane Mas in dies. (Hg.), *Centenaire Georges Auric – Francis Poulenc*, S. 287–336.

15 Lediglich Colin Roust geht in seiner Dissertation erstmals explizit auf die Filmmusiken ein. Vgl. Colin Roust, *Sounding French*.

16 Siehe beispielsweise die Lexikonartikel zu Auric in der *MGG*² und im *NGroveD* sowie zum didaktischen Impetus vor dem Hintergrund der Kulturpolitik des Front populaire Colin Roust,

Diese lückenhafte Rekonstruktion ist folgenreich: Neben der Vielzahl an Musiken, die vor diesem Hintergrund in Vergessenheit geraten, erfahren auch Aurics Äußerungen zu ästhetischen Fragestellungen nur am Rande Beachtung. Tatsächlich fehlt sein Name in kaum einer Publikation zu heute namhaften Persönlichkeiten wie Jean Cocteau, Arthur Honegger oder Darius Milhaud. Und auch in Überblicksdarstellungen zum französischen Kulturleben fungiert er als viel zitierter Zeitzeuge. Eine Auseinandersetzung mit seinen Aussagen zu zeitgenössischen Fragestellungen steht allerdings noch aus, da sich ein Großteil dieser Quellen auf audiovisuelle Darbietungsformen und deren Potential bezieht oder die strukturellen Veränderungen thematisiert, die aus der Reformierung des Kulturbetriebs unter dem *Front populaire* resultierten. Von den vielen Artikeln und Kritiken, die er in den 1930er Jahren für Blätter wie die *Revue musicale*, *Paris-Soir*, *Marianne* oder *Les Nouvelles littéraires* verfasste, widmen sich zahlreiche Beiträge explizit ästhetischen Phänomenen: dem Begriff des Klassischen und dem des Neoklassizismus, dem neuen Medium Tonfilm und dessen Potential, den Entwicklungen im Theater- und Ballettbetrieb ebenso wie den neuen Tönen, die beispielsweise Olivier Messiaen in jenen Jahren anschlug und die der Ästhetik der Einfachheit diametral entgegengesetzt waren, wie sie sein eigener musikalischer Freundeskreis der Six und dessen ‚Ziehväter‘ (Satie und Cocteau) propagiert hatte.

Dieses Themenspektrum deutet bereits an, was sich mit Blick auf Aurics musikalische Betätigungen in den 1930er Jahren bestätigt: Entgegen der musikgeschichtlichen Darstellungen fand nicht etwa eine Zäsur im Gesamtwerk statt. Vielmehr wird offensichtlich, dass Auric die von ihm präferierten Genres der Ballett- und Bühnenmusik um die ersten Filmmusiken erweiterte. Der viel diagnostizierte plötzliche Wandel des Komponisten, der sich sowohl auf den Medienwechsel als auch auf eine vermeintliche politisch-ideologische Neuausrichtung bezieht, ist vor diesem Hintergrund nicht mehr nachvollziehbar und verlangt nach einer neuerlichen Analyse.

Durch die Fokussierung auf Disziplinen übergreifende Kollaborationen kann zudem die Vorstellung von den 1930er Jahren als einem lethargischen Jahrzehnt korrigiert werden. Dabei erweist sich insbesondere die Erörterung ästhetischer Ideale und Denkfiguren als wegweisend, die für alle Künste geltend gemacht wurden und die Erweiterung des Ästhetikbegriffs um die Dimension der Rezeption dokumentieren. Zudem treten die vielfältigen Beziehungskonstellationen zu Tage, die letztlich eine Neujustierung des Kulturbetriebs durch den *Front populaire* erst ermöglichten. Auric figuriert vor dem skizzierten Hintergrund als Seismograph für die disparaten Entwicklungen seiner Zeit, indem er die verschiedenen Diskurse zum einen als Beobachter registrierte und dokumentierte und zum anderen grundlegende Strukturveränderungen für seine Kompositionspraxis und die Vermittlung seiner Werke nutzte. Diese doppelte Funktion, Beobachter und gleichzeitig Bestandteil ein und derselben Welt zu sein, ist außerdem unmittelbar mit einem Aspekt verknüpft, der sowohl für die Musik als auch für ihren Komponisten bezeichnend

Sounding French. Vgl. außerdem Jeremy Drake, *Georges Auric et les écrivains*, S. 23–38; André Boucourechliev, Art. *Auric, Georges*, in: *NGroveD*, S. 187–188; Thomas Daniel Schlee, Art. *Auric, Georges*, in: *MGG²*, Sp. 1190–1193.

ist: die Offenheit im Umgang mit Formen, Gattungen, Themen und Motiven sowohl auf musikalischer Ebene als auch in gesellschaftlichen Kontexten. Diese Offenheit als Ausgangspunkt begriffen, ermöglicht wiederum eine Perspektivierung des Komponisten in den 1930er Jahren, die jenseits von Dichotomien und Zuschreibungen wie Avantgarde/Mainstream, Kunst/Unterhaltung, Revolution/Renovation, Nationalismus/Sozialismus angelegt ist.

METHODISCHE ÜBERLEGUNGEN

Der für diese Arbeit gewählte Zugang resultiert zum einen aus dem gegenwärtigen Forschungsstand zu Auric und zum anderen aus der Perspektivierung von Musik innerhalb historischer Kontexte, die die Koexistenz unterschiedlicher Erscheinungsformen – sowohl im Einzelwerk von Komponisten als auch in der Reflexion spezifischer Zeiträume – als Voraussetzung annimmt und als Spannungsfeld begreift. Demzufolge steht weder ‚nur‘ die Künstler-Biographie noch ‚nur‘ der Werkkorpus im Vordergrund. Stattdessen wird eine Verknüpfung beider Dimensionen angestrebt, die an Auric exemplifiziert wird. Damit dieses Experiment gelingen kann, ist es notwendig, die ästhetischen, personellen und historischen Bezugssysteme zu dechiffrieren, innerhalb derer sich der Komponist bewegte. Darüber hinaus muss aber auch eine Reflexion der ermittelten Sachverhalte auf Basis ästhetischer Überlegungen stattfinden, die die besondere Verfasstheit audiovisueller Darbietungsformen berücksichtigen. Ähnlich wie erst aus dem Spannungsfeld von Persönlichkeit und Werk Rückschlüsse auf den Komponisten gezogen werden können, erlaubt auch nur die Analyse der Musik in ihrem Zusammenspiel mit der visuellen und inhaltlichen Ebene, Aussagen über die strukturelle Anlage und die Wirkungsweise auditiver Elemente zu treffen.

Die Analyse der Film- und Bühnenmusik erfolgt aus diesem Grund immer in Kombination mit der Darstellung der jeweiligen Situation im Film oder auf der Bühne.¹⁷ Des Weiteren ist die Erschließung der Arbeitsweise und des Produktionskontextes maßgeblicher Bestandteil der Untersuchungen. Dadurch wird der Rahmen der gegenwärtigen Auric-Rezeption überschritten, die sich in erster Linie mit der noch ausstehenden Darstellung von Biographie und Werkkorpus unter besonderer Berücksichtigung der Filmmusik beschäftigt, um eine Grundlage für weitere Forschungen zu dem Komponisten zu schaffen.¹⁸ Dass diese Arbeit nicht zu unterschätzen ist, liegt auf der Hand; dennoch birgt eine solche Aufarbeitung durch ihren Anspruch auf grundsätzliche Gültigkeit die Gefahr, vermeintliche Entwicklungslinien zu konstruieren, die sich lediglich an der Komponistenbiographie orientieren und auf diese Weise Einteilungen des Gesamtwerks vornehmen, die sich in einem

17 Sofern nicht abweichend gekennzeichnet sind alle Notenbeispiele dieser Arbeit Transkriptionen der Autorin.

18 Siehe hierzu die Skizzierung des Forschungsvorhabens von Colin Roust in ders. *Sounding French*, S. 263 ff. Siehe außerdem den Werkkatalog von Carl Schmidt (Hg.), *The Music of Georges Auric*, Vol. I–IV sowie dessen Edition der Schriften ders. (Hg.), *Écrits/Writings*, Vol. I–IV.

größeren Kontext als obsolet erweisen. Auf dieser Basis stellt Colin Roust beispielsweise eine lineare Entwicklung von Aurics Filmmusik fest, die parallel zu den „shifts in his personal politics“ verlief.¹⁹ Die Konsequenzen die er aus dieser Einordnung für Aurics Karriere nach 1945 zieht, machen die Problematik dieser teleologischen Zuschreibung deutlich, denn „the later film music simply cannot be organized into such a historical construction.“²⁰ Obwohl Roust im weiteren Verlauf seiner Ausführungen darlegt, dass Aurics Musik sowohl für den Film als auch für die Bühne und das Konzert eine Vielzahl ästhetischer Modelle repräsentiere und sich durch eine große Vielfalt in der Wahl der Genres auszeichne, nimmt er den Wechsel nach 1945 als gegeben an.

Die Tatsache, dass Aurics frühe Filmkarriere in den 1930er Jahren auf Frankreich beschränkt war und er erst nach 1945 mit britischen, amerikanischen, deutschen und italienischen Filmemachern und Produktionsfirmen kooperierte, nimmt Roust schließlich zum Anlass für sein dualistisches Fazit: „If the early part of Auric’s film career can be best described as ‚nationalist‘, then the latter part is surely best described as ‚cosmopolitan‘.“²¹ Damit lässt er jedoch wesentliche Zusammenhänge außer Acht, die Aurics Karriere mitbestimmten und seinen Weg determinierten: die Verfasstheit der französischen Filmindustrie, das Netzwerk des Komponisten aus dem sich die Kompositionsaufträge generierten, Aurics Sozialisation im Paris der 1910er und 1920er Jahre, die politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen ab Mitte der 1930er Jahre, die neben der ideologischen Doktrin des Front populaire vor allem auch strukturelle Veränderungen mit sich brachten, und die sich wiederum auf den gesamten Kulturbetrieb und die einzelnen Protagonisten auswirkten. Begreift man Aurics Musiken im Kontext ihrer Zeit und in der Vielfalt ihrer Erscheinungsformen, ergibt sich ein Bild, das nicht durch Brüche oder Zäsuren gekennzeichnet ist. Vielmehr erweist sich als Distinktionsmerkmal auf ästhetischer Ebene ein die Künste verbindender Impetus, der sich aus einer ideellen Haltung des Komponisten speist und in einem spezifischen Zugang zum musikalischen Material und zu gesellschaftlichen Formationen aufgeht und deshalb nicht auf einzelne Bestandteile des Werkkorpus oder eine Lebensphase beschränkt ist.

STRUKTUR UND AUFBAU

Die vorliegende Arbeit begegnet Auric primär auf der Basis seiner Bühnen- und Filmmusiken, die eine Schlüsselrolle hinsichtlich der Entwicklungen in den Künsten während der 1930er Jahren einnehmen, allerdings sowohl seitens der Musikwissenschaft als auch von der Theater- und Filmwissenschaft gegenwärtig kaum berücksichtigt wurden und werden. Weiters findet eine dezidierte Auseinandersetzung mit Aurics schriftsprachlichem Œuvre statt, die sowohl den ästhetischen Fragestellungen jener Jahre auf den Grund geht als auch die Rahmenbedingungen ausdifferenziert, die die Musikproduktion der 1930er Jahre prägten. Die Erforschung

19 Vgl. Colin Roust, *Sounding French*, S. 262.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 263.

von Filmmusik als soziale und kulturelle Erscheinung dient letztlich auch dazu, ihre Bedeutung im diskursiven Kontext von Machtprozessen und Ideologien zu erschließen. Dementsprechend sind die Analysen stets an die Darstellung der ökonomischen, politischen und strukturellen Zusammenhänge gekoppelt, in die die Filme eingebunden sind. Durch den Rückgriff auf zahlreiche Primärquellen aus den 1930er Jahren wird schließlich auch das Spannungsfeld ästhetischer Themenkomplexe ersichtlich, in dem sich die Zeitgenossen bewegten. Die Position der Musik innerhalb dieses dichten Gefüges lässt sich auf diese Weise erschließen.

Der erste Teil widmet sich den Motivationen, die hinter Aurics Fokussierung auf Bühnen- und Filmmusik stehen und bereits in ästhetischen Programmen der 1920er Jahre angelegt sind. Im Vordergrund steht neben der Ausdifferenzierung der ästhetischen Ideale die Bestimmung der Positionen, die Auric innerhalb der unterschiedlichen Gruppierungen einnahm. Auf diese Weise werden ästhetische Vorstellungen in Beziehung gesetzt zur Lebenswelt und -zeit des Komponisten. Während die ersten drei Kapitel mit der Konzentration auf Cocteau, die Six und Guillaume Apollinaires *Esprit nouveau* scheinbar die Vorboten zu den Entwicklungen in den 1930er Jahren thematisieren, steht im Anschluss mit *LE SANG D'UN POÈTE* (1930) der erste Film im Zentrum, für den Auric die Musik schrieb. Die Rückschau der drei vorherigen Kapitel erweist sich bereits an diesem Punkt als Notwendigkeit, die die Schnittstelle zwischen den thematischen Schwerpunkten hervortreten lässt: das persönliche Netzwerk des Komponisten, das mit Cocteau als Regisseur und Drehbuchautor und dem Ehepaar Noailles als Geldgeber des Films auf die enge Verzahnung von Lebenswelt und Wirken verweist. Die Produktionsbedingungen, die ebenfalls beleuchtet werden, veranschaulichen wesentliche Aspekte, die dem Komponieren von Filmmusik zu Grunde liegen.

Wie konkret die Vorstellungen von einer idealen Arbeitsweise für den Film bereits 1930 waren, zeigt das vierte Kapitel. Hier wird das Wort dem Autor Auric überlassen, um die Bezüge zu den ästhetischen Konzepten aufzuzeigen, die in der Rückschau hervortraten und die Rezeption des ersten Cocteau-Films um die Perspektive des Komponisten ergänzen. Im Anschluss steht die exemplarische Analyse der Filmmusik im Vordergrund, da ihr Einsatz einerseits aufschlussreich ist für die Arbeitsweise an *LE SANG D'UN POÈTE* und andererseits die von Auric formulierten Ideale hinsichtlich ihrer Übersetzbarkeit in eine kompositorische Praxis beleuchtet werden können. Die Verzahnung von technischen und ästhetischen Proklamationen, die über die Analyse der Bild-Ton-Beziehungen im Film demonstriert werden, lenkt das Augenmerk auf das Phänomen des Surrealismus, das im Fokus des nächsten Kapitels steht. Die Titulierung von *LE SANG D'UN POÈTE* als surrealistischer Film wird hier ebenso in Frage gestellt wie die Möglichkeit einer surrealistischen Musik. Die Bezüge von Auric und Cocteau zu diesem Phänomen werden auf zwei Ebenen ausdifferenziert: erstens historisch hinsichtlich ihrer Verbindungen zu der Bewegung um André Breton und zweitens ästhetisch mit Blick auf das Konzept des *sur-réalisme* von Guillaume Apollinaire. Auch hier ergänzt die exemplarische Analyse der Musik die theoretischen Ausführungen und erörtert insbesondere das Potential der auditiven Elemente als strukturstiftende Parameter im Film.

Die Rekonstruktion der Rezeptionsgeschichte dient schließlich dazu, Auric in seinem Umfeld zu lokalisieren und Bezüge zwischen seiner eigenen Retrospektive auf die Arbeit an diesem Film und seinen Vorstellungen eines gelungenen Arbeitsprozesses herzustellen. Diese Kontextualisierung leitet direkt zum sechsten Kapitel über, das sich mit dem zweiten Film auseinandersetzt, zu dem Auric die Musik beisteuerte. Am Beispiel von *À NOUS LA LIBERTÉ* (1931) diskutiert diese Passage Tendenzen, die bestimmend für die 1930er Jahre werden sollten. Dabei steht neben der Herausarbeitung ideeller Parameter in der Filmhandlung die theoretische Auseinandersetzung des Regisseurs René Clair mit dem Medium Tonfilm im Zentrum, um die Motivation hinter den Idealen auch auf ästhetischer Ebene nachzuvollziehen. Daraus lassen sich wiederum Schlussfolgerungen für den Umgang mit dem Filmtone ableiten, die Aurics Handhabung des musikalischen Materials bedingen und plausibel machen. Die Einordnung der Ergebnisse der vorherigen Kapitel in einen kulturgeschichtlichen Zusammenhang beschließt den ersten Teil und verweist auf das bestimmende Ideal der Folgejahre, das mit der Phrase „La musique pour le grand public“ („Musik für die breite Öffentlichkeit“) programmatisch zusammengefasst ist. Der zweite Teil der Arbeit fokussiert die Jahre unmittelbar vor und während der Regierungszeit des Front populaire. Hier steht nun insbesondere Aurics kulturpolitisches Engagement zur Disposition, das mittlerweile zwar auch seitens der Forschung Beachtung gefunden hat, allerdings noch nicht dezidiert auf Bezüge zu vorher ausgebildeten Idealen und bereits etablierten Strukturen und Netzwerken untersucht worden ist.

Anstelle einer Unterteilung von Aurics Biographie in eine Zeit vor und eine davon losgelöste Phase während des Front populaire schlägt diese Arbeit eine Verschränkung der Perspektiven vor, die Aurics Engagement auch jenseits der Beschreibung seiner kulturpolitischen Aktivitäten beleuchtet. Der vermeintliche Sinneswandel des Komponisten unter dem Eindruck der neuen Regierung kann auf diese Weise begründet werden. Die plakative Forderung einer Musik für großes Publikum erweist sich vor diesem Hintergrund als Knotenpunkt zwischen zeittypischen Denkfiguren und ästhetischen Idealen, die für die kulturpolitische Doktrin des Front populaire nutzbar gemacht wurden.

Entsprechend bildet die präzise Darstellung von Aurics Umfeld den Schwerpunkt dieses Teils der Arbeit. Auf die Skizzierung der Musikwelt und die Kontextualisierung der Klaviersonate F-Dur folgt die Dechiffrierung des Beziehungsgeflechts anhand verbindender Merkmale der Protagonisten, die auf ein Netzwerk hindeuten, das sich nicht aufgrund gemeinsamer politischer Ideale formierte. Vor diesem Hintergrund erörtert das nächste Kapitel die Motivationen der Künstler, die hinter einer Beteiligung an den Regierungsprojekten und einer Einbindung in die Institutionen der Regierung standen. Diese Entschlüsselung erweitert den Blick auf Aurics Engagement um eine pragmatische Dimension, die in der Forschung noch nicht berücksichtigt ist. Fundiert wird dieser pragmatische Zugang mit Blick auf Romain Rollands *Le Quatorze Juillet* (1902/1936), das im Zentrum der folgenden Ausführungen steht. Als einziges Theaterprojekt des Front populaire an dem Auric als Komponist mitwirkte, ist es sowohl hinsichtlich ästhetischer Implikationen als auch mit Blick auf die kulturgeschichtliche Einordnung des Komponisten relevant.

Die Engführung der Rezeptionsgeschichte mit einer Analyse von Aurics Beitrag *Le Palais Royal* dient anschließend neben der Herausarbeitung möglicher Kompositionsstrategien auch der Erörterung des Arbeitsprozesses an dem Gemeinschaftsprojekt, der vor allem den Aspekt des Kollektiven in Bezug zur Ideologie des Front populaire setzt und Rückschlüsse auf Aurics Forderung nach einer Musik „pour le grand public“ erlaubt.

Die Perspektivierung von Projekten, die nicht in einem direkten Bezug zum Front populaire stehen, erfolgt durch die Fokussierung auf die Filme, an denen Auric zwischen 1934 und 1938 mitwirkte. Die Rekonstruktion struktureller Veränderungen im Filmbetrieb erfolgt im fünften Kapitel, um den Komponisten innerhalb der Filmwelt verorten zu können. Dabei wird die Perspektive der Filmemacher mit der Sichtweise der Filmmusikkomponisten gekoppelt. Auf diese Weise kann auch das komplexe Gefüge der Filmindustrie als struktureller Rahmen der französischen Filmwelt der 1930er Jahre näher beleuchtet werden.

Anhand der Filmmusiken zu *LAC AUX DAMES* (1934) und *ENTRÉE DES ARTISTES* (1938) werden abschließend dominante ästhetische Ideale und theoretische Konzepte des Filmdiskurses hinsichtlich ihrer Übertragung in eine als spezifisch angenommene Filmsprache reflektiert. Die Wahl dieser beiden Beispiele erfolgte aufgrund des jeweiligen Produktionskontextes. Beide Filmmusiken sind Resultate aus Aurics fruchtbarster Kooperation der 1930er Jahre: seiner Zusammenarbeit mit dem Regisseur Marc Allégret. Ferner steht mit *LAC AUX DAMES* ein Film zur Disposition, der Attribute einer Filmsprache vorweg nimmt, die wenige Jahre später zum Aushängeschild der ‚jungen französischen Schule‘ werden sollte und die sich insbesondere auch im Einsatz der Filmmusik zeigt.

Trotz seiner ungewöhnlichen Gestaltung war der Film ein absoluter Publikumserfolg. Den Ursachen für die positive Evaluierung durch die Zeitgenossen auf den Grund zu gehen und die Auswirkungen für die Entwicklung einer Film(musik)-ästhetik zu rekonstruieren, die unter dem Schlagwort des Poetischen Realismus auch die Retrospektive auf die 1930er Jahre der Filmgeschichte bis heute dominiert, ist Aufgabe und Ziel dieses Teils der Studie. Daran anschließend steht die Ausdifferenzierung eines filmtheoretischen Realismus-Konzepts und die Gegenüberstellung zu den Idealen des Front populaire im Vordergrund. Die ästhetische Programmatik wird am Beispiel von *ENTRÉE DES ARTISTES* veranschaulicht und auf ihr Potential hinsichtlich der auditiven Ebene des Films befragt. Der beschließende Epilog greift das Spannungsfeld von Ästhetik und Historik auf, indem er sukzessive zum Ausgangspunkt zurückführt und die Konsequenzen einer ganzheitlichen Musikgeschichtsschreibung und deren Potential am Beispiel von Auric aufzeigt.