

Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften
Austrian Journal of Historical Studies

35 | 2024 | 3

Intersektionalität
Perspektiven aus Geschichtswissenschaften
und Geschichtsdidaktik

Intersectionality
Perspectives from history
and history didactics

Herausgegeben von
Heike Krösche
Levke Harders

StudienVerlag

Innsbruck
Wien

Gefördert durch die Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien, den Linzer Hochschulfonds, die Stadt Wien, Magistratsabteilung 7 – Kultur, Wissenschafts- und Forschungsförderung, das Vizerektorat für Forschung sowie das Dekanat der Historisch-Philosophischen Fakultät der Universität Innsbruck.



universität
wien



Stadt
Wien

Kultur



universität
innsbruck

Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften

Austrian Journal of Historical Studies

Zitierweise: OeZG

Erscheinungsweise (seit Jg. 2009): 3 Bände im Jahr (ca. 600 Druckseiten)

OeZG-Redaktion: Michaela Hafner, Elisa Heinrich, Nikola Langreiter, Alexandra Preitschopf;

englisches Lektorat dieses Bandes: Christine Brocks

Website: <https://journals.univie.ac.at/index.php/oezg>

Preise: Einzelheft € 38,00

Jahresabonnement (3 Bände im Jahr) privat: € 67,00

Jahresabonnement Institutionen: € 89,00

(Abonnementpreise inkl. MwSt., zuzügl. Versandkosten)

Alle Bezugspreise und Versandkosten unterliegen der Preisbindung.

Abbestellungen müssen spätestens 3 Monate vor Ende des Kalenderjahres schriftlich erfolgen.

Aboservice:

Tel.: +43-512 395045, Fax: +43-512 395045 15

E-Mail: aboservice@studienverlag.at

© 2024 by StudienVerlag Ges.m.b.H., Erlerstraße 10, A-6020 Innsbruck

E-Mail: order@studienverlag.at | Internet: <http://www.studienverlag.at>

Buchgestaltung nach Entwürfen von himmel. Studio für Design und Kommunikation, Innsbruck/Scheffau – www.himmel.co.at

Satz: Marianne Oppel, Weitra | Umschlag: StudienVerlag/Karin Berner

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier. Der Verlag behält sich das Text- und Data-Mining nach § 42h UrhG vor, was hiermit Dritten ohne Zustimmung des Verlages untersagt ist.

ISBN 978-3-7065-6369-7 ISSN 1016-765 X

Offenlegung nach § 25 Mediengesetz:

Medieninhaber: StudienVerlag

Herausgeberin: Österreichische Gesellschaft für Geschichtswissenschaften, Wien

Blattlinie: Veröffentlichungen wissenschaftlicher Arbeiten aus allen Bereichen der Geschichtswissenschaften

Bände der OeZG werden ab Jahrgang 31/2020 gleichzeitig mit Erscheinen der Printausgabe auch online zugänglich gemacht; ebenso sind alle früheren Ausgaben ab 1/1990 über die OeZG-Website abrufbar. Informationen zu diesem kostenfreien Zugang finden Sie unter <https://journals.univie.ac.at/index.php/oezg>.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>. CC BY 4.0 gilt für alle in der OeZG veröffentlichten Texte. Für die Rechte an den Abbildungen siehe die Angaben in der jeweiligen Bildunterschrift.

Editorial:
Potenziale und Herausforderungen von Intersektionalität in Geschichtsdidaktik und Geschichtswissenschaften

7

Franziska Rein	20	Lebensgeschichte intersektional. Empirische Betrachtungen zur subjektiven Sinnbildung
Julian Happes	41	Die Anwendbarkeit der intersektionalen Kategorie <i>race</i> am Beispiel spätmittelalterlicher Jerusalempilgerberichte. Eine geschichtswissenschaftliche und -didaktische Problematisierung
Irene Messinger	58	Intersektionale Sozialarbeitsgeschichte in der Hochschuldidaktik. Selbstzeugnisse von Fürsorgerinnen des Wiener Jugendamts in den 1930er-Jahren als Quelle
Anna Ransiek	81	Familien- und Lebensgeschichten Schwarzer Frauen in Deutschland. Ein Beitrag zur historischen Intersektionalitätsforschung
Kristin Skottki	102	Zur Konstruktion der ‚mörderischen Juden‘ im Reich um 1492. Intersektionale Perspektiven auf den spätmittelalterlichen Antisemitismus
Lisa Maria Hofer	124	Unerhörte Bildungsbiografien 1812–1869. Warum es eine teilpartizipative Methode und Erfahrungswissen in der intersektionalen <i>Dis/ability History</i> braucht
Shuyang Song	142	Intersektionale Perspektiven auf das politische Selbstverständnis der Westdeutschen Frauenfriedensbewegung (1951–1974)

- | | | |
|--------------------------------------|-----|---|
| Katharina Oke /
Vanessa Spanbauer | 164 | „Schwarz und österreichisch sein ist kein Widerspruch – es ist die Gleichzeitigkeit, die es ausmacht“ |
| Veronika Springmann | 177 | Was hat ein Bügeleisen mit einer Geschichte des Sports zu tun? Intersektionale Geschichte(n) des Sports im Museum |

Open Space

- | | | |
|------------|-----|---|
| Imke Misch | 187 | Auf Spurensuche in Paris: Yvette Grimaud, „Uraufführerin der 2. Boulez-Sonate“. Künstlerische Identität, Selbstkonzept und Netzwerk |
|------------|-----|---|

Herausgeber*innen

Stefan Benedik, Wien
Laurence Cole, Salzburg
Peter Eigner, Wien
Ellinor Forster, Innsbruck
Johanna Gehmacher, Wien
Elizabeth Harvey, Nottingham
Gabriella Hauch, Wien
Valeska Huber, Wien
Dietlind Hüchtker, Wien
Kerstin S. Jobst, Wien
Claudia Kraft, Wien
Oliver Kühschelm, Wien/St. Pölten
Erich Landsteiner, Wien
Ernst Langthaler, Linz
Maria Mesner, Wien
Ursula Mindler-Steiner, Graz/Budapest
Tim Neu, Wien
Annemarie Steidl, Wien
Regina Thumser-Wöhs, Linz

Herausgeberinnen dieses Bandes

Heike Krösche, Innsbruck
Levke Harders, Innsbruck

Redakteurin dieses Bandes

Elisa Heinrich

Wissenschaftlicher Beirat

Gerhard Baumgartner, Wien
Christiane Berth, Graz
Hubertus Büschel, Kassel
Franz X. Eder, Wien
Jane Freeland, London
Dagmar Freist, Oldenburg
Maria Fritsche, Trondheim
Marcus Gräser, Linz
Hanna Hacker, Wien
Christian Heuer, Graz
Pieter Judson, Florenz
Robert Jütte, Stuttgart
Klemens Kaps, Linz
Éva Kovács, Wien/Budapest
Pavel Kolář, Konstanz
Reinhild Kreis, Siegen
Christoph Kühberger, Salzburg
Patrick Kury, Basel/Luzern
Birgit Lang, Melbourne
Sandra Maß, Bochum
Georg Marschnig, Wien
Wolfgang Meixner, Innsbruck
Peter Melichar, Bregenz
Jasmin Mersmann, Linz/Berlin
Maren Möhring, Leipzig
William O'Reilly, Cambridge
Sylvia Paletschek, Freiburg im Breisgau
Kiran Klaus Patel, München
Peter Pirker, Innsbruck/Klagenfurt
Miloš Řezník, Warschau
Georg Schmid, Les Bussières de Saint-Oradoux
Inken Schmidt-Voges, Marburg
Sabine Schmolinsky, Erfurt
Ute Schneider, Duisburg/Essen
Peter Schöttler, Berlin
Reinhard Sieder, Wien
Lisa Silverman, Milwaukee
Anton Staudinger, Wien
Brigitte Studer, Bern
Karl Vocelka, Wien
Bernhard Weidinger, Wien
Anna Veronika Wendland, Marburg

Auf Spurensuche in Paris

Yvette Grimaud, „Uraufführerin der 2. Boulez-Sonate“. Künstlerische Identität, Selbstkonzept und Netzwerk

Abstract: Searching for Traces in Paris: Yvette Grimaud, “First Performer of Boulez’s Sonata No 2”. Artistic Identity, Self-Concept, and Network. This article deals with the musical-cultural activities of the pianist, composer, and ethnomusicologist Yvette Grimaud (1921–2012). It explores Grimaud’s professional network, which she established as a student and young artist in Paris between the late 1930s and the early 1950s. It shows that Grimaud’s artistic identity and her self-concept coincided with this network well into her old age, and that the network could be reactivated without interruption in a different, new professional context after many years of inactivity.

Keywords: twentieth-century music historiography, women’s studies, network research, biographical research, cultural life in Paris 1930–1950, artistic identity, artistic self-concept

In der Historiografie, die sich mit der europäischen Musik seit 1945 befasst, taucht Yvette Grimaud in der Regel in nur einem einzigen Kontext auf: Dort, wo es um die frühen Kompositionen von Pierre Boulez (1925–2016) geht, wird sie als Pianistin genannt, die seine *Douze Notations*, die ihr gewidmeten *Trois Psalmodies* und die beiden ersten Klaviersonaten uraufführte.¹ Schauplatz ist die Stadt Paris, der Zeitraum umfasst die Jahre 1945 bis 1950. Nur selten erfährt man mehr über Yvette Gri-

DOI: <https://doi.org/10.25365/oezg-2024-35-3-11>



Accepted for publication after external peer review (double blind)

Imke Misch, Technische Universität Braunschweig, Research Institute of Teacher Education, Bienroder Weg 80, 38106 Braunschweig, Deutschland; i.misch@tu-braunschweig.de

1 Die Uraufführungen fanden an folgenden Tagen statt: *Douze Notations* (1945): 12. Februar 1945 (Aufnahme: INA, Paris); *Trois Psalmodies* (1945): 12. Februar 1945; *Première Sonate pour piano* (1946): 4. Januar 1947 (Konzert des flämischen Rundfunks; Aufnahme: INA, Paris); *Deuxième Sonate pour piano* (1950): 29. April 1950; *Structure pour deux pianos, Livre I* (1950): 4. Mai 1952 (mit Yvonne Loriod).

maud, bisweilen findet sich noch ergänzend der Hinweis, dass sie zusammen mit der Pianistin Yvonne Loriod 1952 auch die Premiere des ersten Buchs von Boulez' *Structures pour deux piano* spielte. Dass Grimaud darüber hinaus Klavierwerke von Serge Nigg, André Jolivet oder Arthur Honegger uraufführte² sowie in den Nachkriegsjahren bei zahlreichen Kammermusikaufnahmen des französischen Rundfunks mitwirkte, lässt sich nur ebenso mühsam rekonstruieren wie ihre kompositorische Laufbahn jener Zeit und die spätere wissenschaftliche Karriere als Musikethnologin.

Ungewöhnlich ist es nicht, dass die Musikgeschichtsdarstellungen die Akteurinnen des Kulturlebens im 20. Jahrhundert kaum in den Blick nehmen und sie oftmals den dominierenden Männern nur flankierend zur Seite stellen – ganz im Gegenteil wird so stillschweigend fortgesetzt, was auch die Historiografie früherer Epochen kennzeichnet.³

Diese Frauen aus ihrer Schattenposition, die nicht selten das Verschwinden, wenn nicht gar Vergessen nach sich zieht, herauszuholen und ihre kulturelle Mitwirkung zu erhellen, trägt zum einen ganz schlicht zu einer angemessenen Würdigung bei. Zum anderen lässt der Lichtkegel, der über die nun im Fokus stehende Person hinaus ihr Umfeld mit erleuchtet, zumeist ein ganzes Netzwerk von Akteurinnen und Akteuren sichtbar werden, die – wie in diesem Fall im Pariser Kulturleben des mittleren 20. Jahrhunderts und dabei zugleich im wahrsten Sinne des Wortes – zusammengespield haben. Beim näheren Blick auf das Netzwerk lassen sich zudem häufig genderbedingte Hierarchien und Machtgefälle aufzeigen, die das Handeln der Frauen ebenso beschränken wie die Darstellung und Dokumentation ihres Wirkens.

Die Netzwerkforschung hat lange schon in unterschiedlichster Form Eingang in die Sozial- und Geschichtswissenschaften gefunden.⁴ Mit ihr verbinden sich bis in die jüngste Gegenwart wissenschaftliche Ansätze zur Analyse komplexer, wie auch

2 Darunter von Serge Nigg die *Première Sonate* (1943), von André Jolivet die *Sonate* (1945) und weitere, derzeit nicht näher spezifizierbare Kompositionen von Arthur Honegger und Yvonne Loriod.

3 Exemplarische Einblicke in die komplexen Ursachen und Hintergründe der Nicht-Repräsentation von Frauen in musikgeschichtlichen Zusammenhängen geben u.a. Christa Brüstle, Frauen in der experimentellen Musik. Kreativität in Nischen? Fragwürdigkeiten in der Darstellung von Musikgeschichte der Gegenwart, in: Kordula Knaus/Susanne Kogler (Hg.), Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, Köln/Weimar/Wien 2013, 195–208, und Melanie Unseld, Frauentöne historisch. Von den ‚Quotenfrauen‘ in der Musikgeschichte, in: Alenka Barber-Kersovan/Annette Kreuziger-Herr/Melanie Unseld (Hg.), Frauentöne. Beiträge zu einer ungeschriebenen Musikgeschichte, Karben 2000, 85–101.

4 Siehe zu Theorie und Analyse von Netzwerken in geschichtlichen Zusammenhängen z.B. Christoph Boyer, Netzwerke und Geschichte. Netzwerktheorien und Geschichtswissenschaften, in: Bernhard Unfried/Eva Himmelstoss (Hg.), Transnationale Netzwerke im 20. Jahrhundert. Historische Erkundungen zu Ideen und Praktiken, Individuen und Organisationen, Wien 2008, 47–58; Christian Stegbauer/Roger Häußling (Hg.), Handbuch Netzwerkforschung, Wiesbaden 2010; Marten Düring/Ulrich Eumann/Martin Stark/Linda von Keyserlingk (Hg.), Handbuch Historische Netzwerkforschung. Grundlagen und Anwendungen, Berlin 2016, oder als spezielle Studien Annkatrin Babbe/Volker Timmerman (Hg.), Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert, Oldenburg 2016.

immer gearteter Beziehungen, die auf ihre Gerichtetheit, Intensität, Symmetrie und anderes hin untersucht werden.⁵ Nicht zuletzt um sich von metaphorischen Formen des Begriffsverständnisses abzugrenzen, werden dabei neuerdings – vielfach im Kontext der Digital Humanities – Daten erhoben und ausgewertet, wobei die in den Sozialwissenschaften zur Analyse von Netzwerkstrukturen verwendeten Methoden in die historischen Wissenschaften übertragen werden. Auf diese Weise lassen sich auch Netzwerkanalyse und Biografieforschung fruchtbar miteinander verquicken, wie etwa Friedrich Lenger gezeigt hat.⁶

Nicht immer ist allerdings die Datenmenge das entscheidende Kriterium, um relevante Aussagen über Netzwerke treffen zu können, zumal es im Rahmen von Biografieforschung oft nicht auf die Quantität, sondern auf die Qualität bestimmter Relationen ankommt. In diesem Sinne richtet sich im Folgenden der Blick auf das professionelle Netzwerk, in das Yvette Grimaud während und kurz nach ihrer pianistischen Studienzeit eingebunden war und von dem sie in späteren Jahren als Musikethnologin weiterhin profitieren konnte. Analytisch lässt sich veranschaulichen, wie eng die Facetten ihrer künstlerischen Identität mit diesem Geflecht verwoben sind, dass also das eine ohne das andere kaum darstellbar ist. Im Wissen, dass der Begriff Identität⁷ vielfältig definiert, in unterschiedliche Theorien eingebettet und variativ verwendet werden kann, geht es um die Rekonstruktion der personalen Identität⁸

5 Aktuelle Überblicke zur Netzwerkforschung in den Geisteswissenschaften resp. der Musikwissenschaft bieten Meike Beyer und Daniel Reupke in: Christian Stegbauer/Roger Häußling (Hg.), Handbuch Netzwerkforschung, akt. und erw. Neuaufl. 2024, Wiesbaden 2024, https://doi.org/10.1007/978-3-658-37507-2_71-1, https://doi.org/10.1007/978-3-658-37507-2_70-1. Siehe auch Sebastian Bolz/Moritz Kleber/Ina Knoth/Anna Langenbruch (Hg.), Wissenskulturen der Musikwissenschaft. Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen, Bielefeld 2016.

6 Friedrich Lenger, Netzwerkanalyse und Biographieforschung – einige Überlegungen, in: Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen (BIOS) 18/2 (2005), 180–185.

7 Verwiesen sei exemplarisch auf die Schriften von Erik H. Erikson, Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze, Frankfurt am Main 1973; Erving Goffman, Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identitäten, Frankfurt am Main 1975; Jürgen Habermas, Können vernünftige Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden?, in: ders., Zur Rekonstruktion des historischen Materialismus, Frankfurt am Main 1976, 92–126; Jürgen Straub, Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs, in: Aleida Assmann/Heidrun Friehe (Hg.), Erinnerung, Geschichte, Identität, Bd. 3: Identitäten, Frankfurt am Main 1998, 73–104; Jürgen Straub/Käte Meyer-Drawe/Claus Leggewie/Alfred Schäfer/Hubert Knoblauch, Identität, in: Friedrich Jaeger/Burkhard Liebsch (Hg.), Handbuch der Kulturwissenschaften, Bd. 1: Grundlagen und Schlüsselbegriffe, Stuttgart 2004, 277–363.

8 „Personale Identität“ wird von „kollektiver Identität“ unterschieden; im Kontext der personalen Identität kreist der Identitätsbegriff „um das dauerhafte Paradox einer Einheit, die unabschließbar, entzweit, ungreifbar und vor allem zugleich dauerhaft angestrebt und fortwährend unerreicht bleibt“; „Identität lässt sich treffend als paradoxe Ambition der ‚Einheit ihrer Differenzen‘ konzeptualisieren, wobei keine aktive ‚Synthesis des Heterogenen‘ zur Aufhebung oder Eliminierung dieser Differenzen führen kann.“ Jürgen Straub, Personale Identität, in: Jaeger/Liebsch (Hg.), Handbuch der Kulturwissenschaften, Bd. 1, 2004, Sp. 280b, Sp. 281a.

und um Aspekte des Selbstkonzepts⁹ von Grimaud gleichermaßen. Grundlage sind unterschiedliche Dokumente, die als Ergebnis einer ‚Spurensuche‘ in Bibliotheken und Archiven¹⁰ den biografisch-künstlerisch-wissenschaftlichen Werdegang nachvollziehbar machen. Sie lassen sich unter den Stichworten Nachlass, Fundstücke und Spuren zusammenfassen und erlauben sowohl synchrone als auch diachrone Betrachtungen, um Grimauds Selbstverständnis darzustellen und den Beitrag ihres Netzwerks aufzuschlüsseln. Dabei wird sich zeigen, dass eine personale Identität Diskontinuitäten aufweisen, aber ein früh ausgebildetes Netzwerk davon unabhängig weiterbestehen bzw. in anderen, chronologisch späteren biografischen Kontexten bruchlos reaktiviert werden kann. Wesentliche Knotenpunkte des Netzwerks bleiben also in ihrer Funktionalität erhalten, was jedoch nicht ausschließt, dass das Netzwerk zwischenzeitlich andere Dichtegrade, andere Transferinhalte, größere, kleinere oder sporadische Beziehungsstärken annimmt.

1. Das Pariser Netzwerk

Yvette Janine Berenice Grimaud wurde laut der Karteikarte, die ihren Studienverlauf am Pariser Konservatorium abbildet, am 29. Januar 1921¹¹ in Algier geboren. Zwei Fotos, die sich aus ihrer Kindheit erhalten haben, zeigen ein kleines Mädchen mit dunklen Haaren und großer weißer Schleife. Auf dem einen Foto sitzt es an einem Flügel, die Beine baumeln vom Klavierhocker, ohne den Boden zu berühren. Eine Puppe, im selben weißen Kleid mit großer Schleife im Haar wie das etwa sieben oder acht Jahre alte Mädchen, sitzt neben dem Notenpult auf dem Flügel, der offensichtlich in einem Atelier steht: gerahmte und ungerahmte Bilder und Skizzen hängen an den Wänden. Ihre Mutter, die der Karteikarte nach Marie Louise Petit hieß und keine spezielle Berufsausbildung hatte („sans profession“), soll Malerin

9 Hans-Peter Frey und Karl Haußer unterschieden bei der menschlichen Identität die Teilbereiche Selbstkonzept, Selbstwertgefühl und Kontrollinstanz. Das Selbstkonzept meint das vom Individuum entworfene Bild von sich selbst, das mit Fragen operiert, wer, was oder wie das Individuum ist, d.h. es geht nicht um die Zuschreibungen anderer; vgl. Hans-Peter Frey/Karl Haußer (Hg.), Identität. Entwicklungen psychologischer und soziologischer Forschung, Stuttgart 1987.

10 Im Forschungszentrum Musik und Gender (fmg), das der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover angegliedert ist, liegt der kompositorische Nachlass von Yvette Grimaud. Einige Briefe und andere Dokumente, die Aufschluss über ihr Leben und Wirken geben, finden sich in der Bibliothèque nationale de France (BnF), die von der Autorin im Frühjahr 2019 dank eines Karl-Ferdinand-Werner-Fellowships des Deutschen Historischen Instituts in Paris eingesehen und ausgewertet werden konnten. Besonderer Dank gilt daneben dem Komponisten Alain Besson und dem Sänger Iégor Reznikoff, die als Kollegen und Freunde Grimauds mit Materialien und Erzählungen entscheidend weitergeholfen haben.

11 Bisweilen wird in der Sekundärliteratur auch 1920 als Geburtsjahr genannt; derzeit ist die Karteikarte jedoch das einzige offizielle Dokument, weshalb 1921 als richtig angenommen wird.

gewesen sein, was erklären könnte, weshalb Yvette Grimaud mit ihrer Mutter später ein Künstleratelier am Montmartre bewohnte. Das Atelier, das auf dem Foto zu sehen ist, war aber vermutlich in Algier. Dort erhielt Grimaud Klavierunterricht beim damals in Algerien bekannten spanischen Pianisten Vincente Llorca. Im Alter von etwa sieben Jahren gab sie erste Solokonzerte, zudem wirkte sie oft bei anderen künstlerischen Veranstaltungen mit.¹²

Als Grimaud zwölf war, übersiedelten die Eltern mit ihr nach Paris, offenbar um der begabten Tochter eine möglichst gute Karriereperspektive zu eröffnen. Dank des Digitalisierungsprojekts Gallica der Bibliothèque Nationale de France (BnF), das auch viele Tageszeitungen der einstigen französischen Kolonien umfasst, lassen sich die Grundzüge ihrer pianistischen Laufbahn in Algerien schnell aufdecken.¹³ Das damit verbundene kulturelle Netzwerk wäre ebenfalls eine nähere Betrachtung wert, würde hier jedoch zu weit führen. Zumindest lässt sich aber ein typisches Phänomen einer Bildungsmigration konstatieren: Der Umzug in ein anderes Land auf einem anderen Kontinent beendet in der Regel – und so auch in diesem Fall – abrupt zahlreiche etablierte Beziehungen samt ihrer Funktionen und lässt stattdessen ein neues Geflecht entstehen. Für Grimaud hatte der Wegzug aus Algerien verständlicherweise gravierende Konsequenzen; es sei „ein großer Bruch“ gewesen, äußerte sie in einem Interview: „Ein Bruch mit einem ganzen Umfeld, das mich geformt hat, dem ich ganz sicher ein Streben verdanke, das nie aufgehört hat, mich anzutreiben, ein tief in mir verwurzelter Anspruch.“¹⁴ Ein wesentlicher Impuls dieses lebenslangen Strebens verdankte sich dem Wissen, dass ihre Eltern in Algerien für ihre Karriere alles aufgegeben hatten, weil sie an ihre künstlerische „Berufung“ glaubten.¹⁵

Der Karteikarte des Pariser Konservatoriums nach wurde sie vermutlich zur Vorbereitung des eigentlichen Studiums im Alter von zwölf Jahren am 30. November 1933 in die Solfège-Klasse von Eva Meyer aufgenommen, in der sie im Jahr darauf einen ersten Preis erzielte. Der nächste Eintrag auf der Karte nennt fünf Jahre später 1938 als Aufnahmezeitpunkt in die Harmonielehre-Klasse von Jean Gallon; 1940 wurde sie mit einem Preis in Klavierbegleitung ausgezeichnet, 1941 begann sie Kontrapunkt und Fuge bei Simone de Plé-Caussade zu studieren. Über das Klavierstu-

12 Vgl. Gespräch mit Taos Amrouche, in: *Chants de Vérité: legs du monde oral*, Bd. 1: *Prolégomènes*, Fribourg 1993, 67.

13 So lassen sich etwa in der Tageszeitung *L'Echo d'Alger* und der Wochenzeitung *Les Spectacles d'Alger* ab Ende 1928 bis 1932 verschiedene Konzertaktivitäten Grimauds nachweisen.

14 „Oui, cela a été une grande rupture. Une rupture avec tout un environnement qui m'a constituée, donc auquel je suis redevable, très certainement, d'une aspiration qui ne cesse de me travailler, d'être une exigence profonde en moi.“ Gespräch mit Taos Amrouche, in: *Chants de Vérité*, Bd. 1, 1993, 67 (Alle Übersetzungen aus dem Französischen durch die Verfasserin).

15 „Mes parents [...] ont, avec un bel idéal, tout quitté [...] parce qu'ils croyaient à ma vocation“; ebd., 66.

dium gibt die Karteikarte auffälligerweise keine Auskünfte, was insofern verwundert, als das Instrument damals im Zentrum ihres Lebens stand. Ihren späteren Äußerungen nach war Grimaud Schülerin des Pianisten Lazare Lévy, der sie vermutlich privat unterrichtete. Hier ist ein zentraler Knotenpunkt ihres professionellen Pariser Netzwerks zu lokalisieren, denn von Lazare Lévy wurde auch Yvonne Loriod unterrichtet. Loriod, Jahrgang 1924 und pianistisch wohl noch begabter als Yvette Grimaud, war von ihrer Patentante Nelly Eminger-Sivade nach Paris geholt worden, wo sie ab 1934 Unterricht bei Lévy erhielt. Vermutlich lernten sich Grimaud und Loriod über diesen gemeinsamen Unterricht kennen. Bekannt waren beide auch mit einer anderen ehemaligen Schülerin von Lévy, Ginette Martenot (1902–1996), der Schwester von Maurice Martenot. Dieser hatte die sogenannten Ondes Martenot erfunden, die „Martenot-Wellen“, ein frühes elektronisches Tasteninstrument, das mit Hilfe eines Schwebungssummers und elektrischer Filter glissandierende Klänge ungewohnter Farbigkeit erzeugt. Die Ondes Martenot erfreuten sich nach ihrer ersten Präsentation im Jahr 1928 großer Beliebtheit; Komponisten wie Olivier Messiaen,¹⁶ Arthur Honegger, Edgar Varèse, Darius Milhaud, Jacques Ibert, André Jolivet, Pierre Boulez und auch Yvette Grimaud komponierten in den folgenden Jahren für das Instrument. Ginette Martenot spielte bei der ersten Vorstellung der Ondes Martenot durch ihren Bruder die Klavierbegleitung. Sie stellte später die Ondes Martenot ganz in das Zentrum ihres Wirkens, indem sie das Instrument bei zahlreichen Uraufführungen spielte und sich seiner Unterrichtung sowie Verbreitung widmete.

Yvonne Loriod lernte durch Lévy die Musik Olivier Messiaens (1908–1992) kennen, was für ihr Leben eine entscheidende Weichenstellung bedeutete. 1938 brachte Lévy Messiaens *Préludes pour piano* (1928/29) mit in den Unterricht und ließ sich die anspruchsvolle Musik von Loriod auf dem Klavier vorspielen.¹⁷ Diese lernte wenig später Messiaen persönlich kennen, führte bald Werke von ihm – teilweise auch mit ihm zusammen – in verschiedenen Pariser Salons sowie zunehmend auf offiziellen Konzertbühnen auf. Obwohl sie immer wieder auch die Musik anderer Komponisten spielte, konzentrierte sie sich bald wesentlich auf die Werke Messiaens, der in der Folge viele seiner bedeutendsten Klavierkompositionen für sie schrieb, sodass sie ab den 1940er-Jahren bis zu ihrem Tod im Jahr 2010 als die weltweit führende Interpretin seiner Klaviermusik galt.¹⁸

Messiaens Klassen waren ein zweiter wichtiger Knotenpunkt innerhalb der professionellen und persönlichen Netzwerke von Grimaud und Loriod: „Maître Mes-

16 Messiaen schrieb 1937 sogar eine Komposition für sechs Ondes Martenots mit dem Titel *Fêtes des belles eaux*.

17 Vgl. Thomas Meyer, „Comment fait-il, puisqu’il est hors du temps?“. Un entretien avec Yvonne Loriod, in: *Dissonanz* 111 (2010), 44–47, 45a.

18 Yvonne Loriod und Olivier Messiaen wurden später auch privat ein Paar und heirateten im Jahr 1961.

siaen“ lehrte zwar erst ab 1941 Harmonielehre und ab 1947 Analyse, Ästhetik und Rhythmik in offiziellen Klassen am Pariser Konservatorium, doch hatte es schon vor dem Krieg Zusammenkünfte im privaten Umfeld gegeben. Die 17-jährige Grimaud lernte Messiaen ebenfalls im Jahr 1938 kennen, nach ihrer eigenen Aussage über die Geschwister Martenot.¹⁹ Auch über Loriod wäre eine Verknüpfung denkbar gewesen: Sie gab damals regelmäßig Konzerte im Salon ihrer Tante Nelly Eminger-Sivade, bei denen gelegentlich auch Arthur Honegger zu Gast war; er war mit der Pianistin Andrée Vaurabourg verheiratet, die Grimaud privat in Kontrapunkt unterrichtete.

Seit 1931 war Messiaen Organist an der Pariser Kirche La Trinité, wo er öffentlich an der Orgel spielte und improvisierte, was ein junges musikbegeistertes Publikum anzog. Grimaud erinnerte sich, dass sich einige aus diesem Kreis ab 1938 „ganz bescheiden“ in Messiaens damaliger Wohnung in der Rue Danube zu Privatstunden trafen, wo sie Messiaens erste Frau Claire Delbos „mit großem Wohlwollen“²⁰ empfangen habe. Bei diesen Zusammenkünften sei es um „mehr als Ästhetik“ gegangen, es sei „eher Unterricht über das Leben, wie in Zeiten Bachs oder Monteverdis“²¹ gewesen. Durch den Krieg wurde die Reihe der privaten Studientreffen unterbrochen, aber einige Zeit nach Messiaens Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft wieder aufgenommen:

„Im Herbst 1941 waren in Messiaens Tagebuch als Schüler Virginie Bianchini, Claude Prior und der Dominikanerpriester Pater François Florand aufgelistet; 1942 kamen Grimaud und Martinet dazu sowie die kanadische Organistin Françoise Aubut, der Messiaen Improvisationsstunden erteilte.“²²

Im Oktober 1943 notierte Messiaen in sein Tagebuch: „In Delapierres Wohnung regelmäßigen Unterricht in Analyse und Komposition für Martinet, Nigg, Prior, Loriod, Aubut, Grimaud organisieren (ein Nachmittag pro Monat)“.²³ In diesem Sinne hatte er wenige Tage zuvor, am 22. September 1943, Jean-Louis Martinet geschrieben:

„Um Dich und Deine fünf Freunde tiefer in das Herz der Musik einzuführen, habe ich beschlossen, Klassen für Komposition und musikalische Analyse im Hause meines guten Freundes Guy Bernard-Delapierre anzubieten – ausschließlich für Delapierre und unsere kleine Gruppe. Uns wird ein herrlicher

19 Vgl. Jean Boivin, *La classe de Messiaen*, Paris 1995, 44.

20 Ebd.

21 Ebd.

22 Peter Hill/Nigel Simeone, *Messiaen*, Mainz 2007, 142.

23 Ebd., 141.

Flügel mit einzigartigem Rahmen zur Verfügung stehen. Wie ließe sich die Freundschaft besser festigen?“²⁴

Der Gruppe gab er den Namen *Les Flèches* [„Die Pfeile“], was sich wohl aus einem Kalligrafiezeichen für seinen Namen herleitete. Ein erstes Treffen bei Guy Bernard-Delapierre fand am 29. November 1943 statt.²⁵ In Messiaens Unterricht spielte Grimaud oft die von ihm analysierten Beispielwerke vierhändig mit Loriod oder Nigg.²⁶ Die Teilnehmenden waren teilweise auch Studierende aus Messiaens Konservatoriumsklassen. Grimaud war allerdings in den offiziellen Klassen nicht eingeschrieben, da sie ihr Studium in den von Messiaen unterrichteten Fächern mit Kriegsende bereits abgeschlossen hatte.

Über die Treffen bei Messiaen hinaus gab es eine enge Verflechtung der genannten Musikerinnen und Musiker auch im weiteren Kulturleben der Stadt Paris. Grimaud war in diesem Netzwerk sowohl als Musikerin als auch als Komponistin etabliert und aktiv. Ein Beispiel dafür ist die Uraufführung von Messiaens *Trois petites liturgies de la présence divine*. Die Komposition für Frauenstimmen, Klavier solo, Ondes Martenot und Orchester war von der Filmemacherin Denise Tual für die *Concerts de la Périade*²⁷ in Auftrag gegeben worden. Tual hatte die Konzertreihe während der Besatzungszeit zusammen mit ihrem Mann, dem Regisseur und Produzenten Roland Tual, sowie dem Verleger Gaston Gallimard und seiner Frau Jeanne gegründet. Elf Konzerte fanden zwischen 1943 und 1947 statt, mit wesentlicher Unterstützung durch André Schaeffner, der von 1929 bis 1965 Leiter der von ihm gegründeten Abteilung für Musikethnologie am Musée de l'Homme in Paris war. Mit einem ersten Werkauftrag Tuals hatte Messiaen zuvor die *Visions de l'amen* für zwei Klaviere komponiert. Das Werk war am 10. Mai 1943 in der Galerie Charpentier von Messiaen und Yvonne Loriod uraufgeführt worden.²⁸ 1944 komponierte Messiaen dann die *Trois petites liturgies*; die Uraufführung fand am 21. April 1945 unter der Leitung von Roger Désormière statt. Den Soloklavierpart spielte Yvonne Loriod, die Ondes Martenot Ginette Martenot, die Celesta Yvette Grimaud.²⁹

Solche pianistischen ‚Spuren‘ Grimauds und ihrer Kolleginnen und Kollegen lassen sich im Pariser Konzertleben jener Zeit vielfach ausmachen. So gab es etwa am

24 Ebd., 142.

25 Ebd.

26 Vgl. Boivin, *La classe de Messiaen*, 1995, 49.

27 Vgl. <https://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/L-histoire-de-la-Pleiade/Les-Concerts-de-la-Pleiade-1943-1947-3-3> (20.6.2024).

28 Im Publikum saßen an diesem Abend u.a. Paul Valéry, Francis Poulenc, Jean Cocteau, François Mauriac, Roland Manuel, Arthur Honegger, Colette und Pierre Boulez. Denise Tual verfasste einen Bericht über die *Concerts de la Périade*, den *Itinéraire des concerts de la Périade*, dessen handschriftliches Original in der BnF liegt: BnF, Musique Rés. Vm dos 70 (1).

29 Unter Mitwirkung des Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire und des Chors Yvonne Gouverné.

10. November 1945 ein Uraufführungskonzert mit Werken Ivan Wyschnegradskys, bei dem Grimaud zusammen mit Loriod, Boulez und Nigg die vierteltönigen Klaviere der Komposition *Cosmos* op. 28 (1939–49) spielte. Am 28. November 1951 führten Boulez, Grimaud, Claude Helffer und Ina Marika unter der Leitung von Pierre Chailly das *Zweite Symphonische Fragment* op. 24 von Wyschnegradsky auf, eine weitere Komposition mit vier vierteltönigen Klavieren.³⁰

Im Pariser Rundfunkarchiv gibt es darüber hinaus eine Reihe von Kammermusikeinspielungen der späten 1940er- und frühen 1950er-Jahre, an denen Grimaud beteiligt war. Eine davon wurde 2006 als Teil einer CD herausgegeben, die unter dem Reihentitel *Pêcheurs de perles* („Perlenfischer“) Aufnahmen aus dem Archiv von Radio France veröffentlicht. In diesem Fall handelt es sich um Werke Mozarts, darunter das Quintett KV 452, das Grimaud am Klavier zusammen mit Pierre Pierlot (Oboe), Ulysse Delécluse (Klarinette), Jean Devémy (Horn) und Maurice Allard (Fagott) im Jahr 1948 einspielte. Als man Grimaud im Kontext der CD-Produktion die Liste der von ihr im Archiv erhaltenen Aufnahmen vorlegte, sagte sie:

„Wissen Sie, während des Krieges und in den nachfolgenden Jahren haben wir viel gearbeitet. Wir mussten vergessen. Die Lebensumstände waren schwierig, mir war kalt und ich hatte Hunger, es gab oft nur eine einzige Mahlzeit am Tag, aber wir waren frei ... Wir trafen uns für Aufnahmen, ohne zu wissen, wann und wie die Schallplatten erscheinen würden, und ohne uns Gedanken über das Geld zu machen, denn das hatte keine Bedeutung mehr. Wir waren noch am Leben. Wir sprachen wenig während unserer Arbeit, tauschten uns lediglich über die Musik aus. Wir hatten einen immensen Respekt voreinander: Ich kannte [Fernand] Oubradous (ein zurückhaltender Mensch) und die anderen Mitstreiter dieser Aufnahmen vom Pariser Konservatorium. Mozart hat uns verbunden, ganz schlicht, ohne Diskussion.“³¹

Zwei weitere Aspekte dieses Pariser Netzwerks, die für Yvette Grimaud lebenslange Bedeutung behielten, betreffen die Verbindung zu Messiaen, den sie zeitlebens als ihren akademischen Lehrer benannte, sowie die Freundschaft mit Pierre Boulez, den sie wahrscheinlich über den Studierendenkreis von Messiaen kennenlernte.³² Boulez war 1943 nach Paris gekommen, hatte Messiaen erstmals im Juni 1944 privat besucht und ab Dezember an den Treffen der *Les Flèches*-Gruppe teilgenom-

30 <http://www.ivan-wyschnegradsky.fr/fr/catalogue/> (19.6.2024).

31 Yvette Grimaud, „L'Ange silencieux écrit le silence dans ses mains“, in: Booklet zur CD Wolfgang Amadeus Mozart, „Dans un bois solitaire ...“, *Pêcheurs de perles*, Archives de la Discothèque Centrale de Radio France, Alpha 800, 19.

32 Interessanterweise hatte auch Boulez von 1944 bis 1946 privaten Kontrapunktunterricht bei Andrée Vaurabourg, und ab Ende 1945 besuchte er kurzzeitig die Kontrapunktklasse von Simone de Plé-Caussade. Vgl. Susanne Gärtner, *Werkstatt-Spuren: die Sonatine von Pierre Boulez. Eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk*, Bern 2008, 36 bzw. 106.

men.³³ Zwischen Grimaud und Boulez entwickelte sich in der Folge offensichtlich ein gutes freundschaftliches Verhältnis, wobei die etwas ältere Grimaud für Boulez damals durchaus eine Schlüsselfigur war: Sie nahm ihn zum Beispiel im Februar 1945 zu einem Konzert mit, das unter der Leitung von René Leibowitz stattfand; gespielt wurden die *Fünf Klavierstücke* op. 23 und das *Bläserquintett* op. 26 von Arnold Schönberg. Im Anschluss an das Konzert bat Boulez Leibowitz darum, ihm selbst, Grimaud und Serge Nigg die zwölftönige Musik von Schönberg, Anton Webern und Alban Berg nahezubringen,³⁴ woraufhin sich ein weiterer privater Studienkreis formierte.

Grimaud machte Boulez des Weiteren mit der Sängerin Mady Sauvageot bekannt. Diese hatte gerade zusammen mit Philippe Stern die Phonothek des Musée Guimet, einer der bedeutendsten europäischen Sammlungen asiatischer Kunst, aufgebaut³⁵ und sang den Solosopran in der Uraufführung des ersten Teils von Boulez' Komposition *Le Visage nuptial*.³⁶ In dieser ersten Fassung verwendete Boulez auch Vierteltöne. Die Idee dazu verdanke er Grimaud, so Boulez später: „Sie hatte Werke komponiert, die Vierteltöne enthielten, Werke, von denen sie mir Kopien gegeben hatte und die mich in diese Richtung lenkten.“³⁷ Sowohl Grimaud als auch Boulez begannen sich in jener Zeit intensiv für außereuropäische Musik zu interessieren. In eben diesem Zusammenhang war André Schaeffner eine wichtige Person am Musée de l'Homme, das beide vermutlich ähnlich oft besuchten wie das Musée Guimet, wie man einer rückblickenden Bemerkung von Boulez entnehmen kann:

„Wir haben dort viele Schallplatten gehört, mit großer Begeisterung, andere Zivilisationen und musikalische Welten zu entdecken. [...] Für einen Moment habe ich sogar daran gedacht, mich in Musikwissenschaft zu spezialisieren: nicht für das Studium von Texten, sondern in der musikethnologischen Forschung, und in Verbindung mit einer Abteilung des Musée de l'Homme oder des Musée Guimet. Das war der einzige Beruf, der mich hätte

33 Vgl. Hill/Simeone, Messiaen, 2007, 142.

34 Vgl. Marcel Beaufils, Die französische Musik seit 1944, in: Herbert Barth (Hg.), Jahrbuch der Musikwelt 1 (1949/50), Bayreuth 1949, 13; er weist Grimaud in dieser Runde sogar die führende Rolle zu: „All diese Jugend suchte eine Befreiung, für die Messiaen nur ein ungewisser Stein im Brett sein mußte, da wir den Kreis bei Kriegsschluß unter der Führung von Yvette Grimaud bei Leibowitz wiederfinden.“ (Ebd.)

35 Vgl. Boivin, La classe de Messiaen, 1995, 52.

36 Vgl. François Meïmoun, Entretien avec Pierre Boulez. Les années d'apprentissages (1942–46), http://www.musicologie.org/publirentretien_entretien_avec_pierre_boulez.html (19.6.2024).

37 Ebd.

interessieren können. [...] Ich hatte mir beigebracht, die auf den Schallplatten aufgenommenen Musik sehr schnell notieren zu können.“³⁸

So lernten Boulez und Grimaud mehr und mehr von der Musik Asiens und Afrikas kennen, was Einfluss auf das kompositorische Schaffen beider hatte.³⁹

2. Aspekte des kompositorischen Schaffens

Damit richtet sich der Blick auf eine weitere Dimension des Pariser Netzwerks, und zwar auf die kompositorische Tätigkeit Yvette Grimauds. Ein Zufallsfund während der ‚Spurensuche‘, ein Plakat aus dem Jahr 1945, kündigt für den 5. Dezember zeitgenössische kammermusikalische Werke unter der Leitung von René Leibowitz im Konzersaal des Pariser Konservatoriums an; auf dem Programm standen Kompositionen von Lucienne Tragin, Yvette Grimaud, Lily Laskine und Pierre Boulez. Es muss weitere Aufführungen ihrer Musik gegeben haben. In einer Kurzbiografie, die Grimaud später im Rahmen einer wissenschaftlichen Veröffentlichung verfasste, heißt es: „Ihre Kompositionen für Klavier, Gesang und Klavier, Violoncello und Klavier, Gesang, Ondes Martenot und Schlagzeug wurden in Paris und im Ausland aufgeführt von Ginette Guillamat, Ginette Martenot, Mady Sauvageot, Paul Torte-lier und anderen.“⁴⁰ Der Komponist John Cage, der Pierre Boulez 1949 in Paris kennengelernt hatte, schreibt allein dreimal im Verlauf des Jahres 1950 an Boulez, dass er Kompositionen von Grimaud in den USA herausgeben könne, sie solle ihm ihre Manuskripte schicken.⁴¹

Der vermutlich größte noch erhaltene Teil von Grimauds kompositorischem Nachlass befindet sich im Forschungszentrum Musik und Gender (fmg) der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover; zwei weitere Werke enthält die Sammlung Boulez der Paul Sacher Stiftung in Basel: *Quatre Chants d'espace*, eine vierteltönige Komposition, und *Chant de courbe pour deux piano*,⁴² beides Kompositionen, die Boulez damals vermutlich in Konzerten aufführte. Das Konvolut im fmg umfasst handschriftliche Skizzen, Fragmente und abgeschlossene Werke aus den

38 Zit. nach Gärtner, Werkstatt-Spuren, 2008, 49, Anm. 46.

39 Dieser Aspekt wäre eine gesonderte Untersuchung wert.

40 Chants de Vérité, Bd. 1, 1993, o. S.

41 Jean-Jacques Nattiez (Hg.), Pierre Boulez – John Cage. Correspondance et Documents, Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 1, Basel 1990. Vor April 1950 schreibt Cage an Boulez: „[...] aussi demande à Yvette de m'envoyer de sa musique. Nous pouvons l'imprimer ici.“ (ebd., 94); im August 1950 wiederholt er diese Aufforderung: „Dis à Yvette de m'envoyer des manuscrits; je peux les faire éditer ici.“ (ebd., 118). Und im Dezember kommt Cage noch einmal darauf zurück: „Je veux bien toujours éditer une œuvre d'Yvette G.“ (ebd., 125). Warum es nicht zu dieser Veröffentlichung kam, ist bislang nicht bekannt.

42 Die beiden Kompositionen erwähnt Nattiez (Hg.), Pierre Boulez – John Cage, 1990, 88, Anm. 4.

Jahren 1934 bis 1947; die meisten Kompositionen sind datiert, nur einige wenige Blätter lassen sich zeitlich nicht einordnen. Die nachfolgende Übersicht listet die Bestandteile des Konvoluts in chronologischer Reihenfolge auf. Vielfach handelt es sich um Kompositionen für Klavier solo oder in kammermusikalischer Kombination mit Violoncello oder Violine, aber auch mit Violoncello und Ondes Martenot. Daneben finden sich ein paar Stücke für Orgel, ein Trio für Flöte, Gesang und Harfe sowie ein größer besetztes Werk für Chor, Orchester und Mezzosopran solo:

Prélude sur les gammes chinoises (1934) [Duo für Klavier und Violoncello]

Cadence du Concerto en ut mineur de Beethoven (1935) [für Klavier]

Nocturne. Pièce pour Violoncelle et Piano (1936)

Trois Pastels

No. 1: *Aurore* (pour violon et piano) (1937/38) (Lumineux et doux)

No. 2: *Esquisse* (doux et mélancolique) (1938)

No. 3: *Crépuscule* (avec suavité)

Prélude (en canon) pour piano (9 Mars 1939)

4 *Mélopées* pour flûte, chant et harpe (1939, avant guerre) (Assez lent, sans hate) [auf einem Skizzenblatt, das dazugehören scheint: *echelles des ragas Indiens*]

,*Poussière sonore*‘ *étude pour piano dans le 49^e mode Karnâtique* (Juli 1939) à Monsieur Jules Gentil

Salutations angéliques pour chœur, orchestre et mezzosoprano solo (Lent, avec un sentiment de mystique douceur) (,chœur des anges’) (terminé à Paris fin Décembre 1939)

Étude brève (pour piano) (Paris Mardi 19 Mars 1940)

Lamentations pour une méditation funèbre (pour violoncelle et piano) (Avril 1940) (,Mystique et sombre’)

Mélopée pour deux ondes Martenot et piano (Avril 1940; ,La venue de l’Esprit-Saint’)

Variation – assez lent [für Orgel] (Mardi 16 Décembre 1941 o. 1940)

Préludes en forme de tryptique (1940) [für Orgel] (Paris 11 Juin 1940, veille de l’exode)

Chant Donné (Très lent, expressif) (Mardi 12 Aout 1941)

Au Maître Gérard Hekking pour violoncelle et piano (Mardi 12 Aout 1941)

Variations pour orgue (Vendredi 19–12–41) (Variation 3: Mardi 30–12–41)

Thèmes et Variations dans le [45 o.] 48^{ème} mode karntique pour orgue (1944)

Variations pour orgue sur un thème de S. Plé-Caussade (1942) (examen de Janvier 1942)

Variation 4 (pour l’examen de composition 9 Mai 1944) [für das Kompositionsexamen am 9. Mai 1944]

7 *Canons à la Quinte* (11–3–43)

Très lent – expressif pour violoncelle ou ondes martenot et piano (Mardi 12 Décembre 1943)

Prélude pour piano (10 Avril 1944)

Epitaphe de F. Villon [für Sologesang und Chor; o. D.]
Pièce pour deux pianos, dernière page ‚Epitaphe‘
Aux poussins, piano à quatre mains (8 Aout 1947)
Déchiffrage – Division Excellence (1939)
Nuit – Henri de Régnier (Très lent) (pour chant et piano) [o. D.]
Ondes Martenot lecture à vue [Vermerk am Ende: Notation en quarts de tons
 (employée pour le début)]
Cahier: Préludes. Flûtes dans la montagne – Danse légère – un petit trotinant
 [ein Heft aus der Kinderzeit]

Die früheste Komposition ist ein Duo für Klavier und Violoncello aus dem Jahr 1934. Mehrere Entwürfe und Abschriften des kleinen Stücks liegen vor, die vermuten lassen, dass der ungefähr 13-jährigen Grimaud viel daran gelegen haben muss. Daneben ist ein weiterer Aspekt bemerkenswert: Sowohl der Titel „Prélude sur les gammes chinoises“ als auch die Notation im 21/8-Takt zeigen, dass Grimaud schon früh Kontakt zu außereuropäischer Musik hatte, was ihre spätere Hinwendung zur Musikethnologie beeinflusst haben mag. Die ersten, in Algerien verbrachten Lebensjahre bildeten augenscheinlich das Fundament ihrer Passion für außereuropäische Musik: Auf Wanderungen mit ihren Eltern sei sie der Musik der Berber begegnet, die später auch ihr Forschungsinteresse auf sich zog. Solche Formen traditioneller, mündlich überlieferter Musik habe sie nach ihrer Karriere im Bereich der klassischen Musik in ihrem Leben wiederbeleben wollen.⁴³

Im Unterricht bei Messiaen wurde ebenfalls viel außereuropäische Musik analysiert – ein Hinweis auf diesen Kontext könnten die „échelles des ragas Indiens“ sein; sie stehen auf einem Skizzenblatt aus dem Jahr 1939 zusammen mit dem Hinweis, die Tonhöhen seien annähernd notiert. Ähnlich ließe sich „49. karnatische Modus“ einer Klavieretüde mit dem Titel *Poussière sonore* [„Klangstaub“] deuten, die ebenfalls 1939 entstand.⁴⁴ Ein Thema mit Variationen für Orgel, datiert 1944, basiert ebenfalls auf einem „mode karnatique“. Allerdings hatte sich Yvette Grimaud schon vor der Begegnung mit Messiaen mit außereuropäischer Musik befasst und dieses Interesse vermutlich schlicht weiterverfolgt. Deutlicher an Messiaen erinnert eine Komposition mit dem Titel *Salutations angéliques* [„Engelsgrüße“] (1939) für Chor, Orchester und Mezzosopran. Einer der „Grüße“ trägt die Satzbezeichnung „Lent, avec un sentiment de mystique douceur“;⁴⁵ der „Engelschor“ des Werkes vertont den Gebetstext des Ave Maria (Je vous salue Marie), und es findet sich ein religiös-spiritueller Motto zu Beginn:

Darin enthaltene Wörter und Formulierungen wie „étoiles“, „mystiques“, „la Divine

⁴³ Chants de Vérité, Bd. 1, 1993, 66.

⁴⁴ Es ist zudem nicht klar, ob die Kompositionen noch zur Zeit des Unterrichts bei Messiaen geschrieben wurden, oder ob dieser zum Zeitpunkt der Entstehung schon im Kriegsdienst war.

⁴⁵ „Langsam, mit einem Gefühl mystischer Süße“.

„Les étoiles semblent de mystiques
ostensoirs portés par des anges !
La divine profondeur des immen-
sités
bleu sombre s'émeut ... car dans une
humble crèche où les cieux entiers
adorent et prient, dort un petit
enfant au suave visage, nimbé et
comme irradié de Lumière céleste !“

„Die Sterne scheinen wie mystische
Monstranzen, getragen von den
Engeln!
Die göttliche Tiefe der Grenzenlo-
sigkeit
dunkles Blau rührt sich ... denn
in einer einfachen Krippe, die der
gesamte Himmel verehrt und anbe-
tet, schläft ein kleines Kind mit lieb-
lichem Gesicht, von einem Heili-
genschein umgeben und wie ange-
strahlt vom himmlischen Licht!“

profondeur“, „les cieux“ und „lumière céleste“ assoziieren spontan Werktitel Mes-
siaens, die ähnliche Begriffe verwenden.⁴⁶

Grimaud war ein sehr spiritueller Mensch; einige ihrer Werkdatierungen sind
mit den entsprechenden Tagen des Kirchenjahres bezeichnet. Später in ihrem Leben
soll sie der „Lehre des Vierten Wegs“ nahegestanden haben, die auf den griechisch-
armenischen Esoteriker Georges Gurdjieff zurückgeht.⁴⁷ In einer Darstellung der
französischen Musik seit 1944 schreibt bereits Marcel Beaufils um 1950, als er die
Studierendengruppe um Messiaen näher charakterisiert, Yvette Grimaud habe sich
„in allen Schattierungen des Übersinnlichen gleichzeitig“ entwickelt,⁴⁸ und bestä-
tigt so ihre offenkundige Tendenz zum Mystisch-Religiösen. Auf positive Resonanz
stieß ihre Musik damals beim belgischen Musikologen Paul Collaer, der in einem
Bericht des Jahres 1950 bemerkt, er wünsche der „zeitgenössischen Musik“, sie möge
zukünftig „größeren Wert auf die Spontaneität ihrer ersten Aufschwünge“ legen,
„wie es Yvette Grimaud in ihren ersten, sehr vielversprechenden Arbeitsproben“⁴⁹
getan habe.

Grimauds Präsenz und Wahrnehmung im Pariser Musikleben jener Zeit bestä-
tigt sich auch an anderer Stelle: Am 3. Februar 1952 schreibt der belgische Kompo-
nist Karel Goeyvaerts an Karlheinz Stockhausen, der kurz zuvor sein Studium am
Pariser Konservatorium bei Messiaen begonnen hatte: „Bist Du schon mit Yvette
[Grimaud] in Kontakt gekommen? Das wird Dir vielleicht viel mehr von Nutzen

46 Man denke etwa an *L'Apparition de l'Église éternelle* (1932), *L'Ascension* (1934), *La Nativité du Seigneur* (1935) oder *Les Corps Glorieux* (1939).

47 Nach Aussage des Musikers und Musikwissenschaftlers Iégor Reznikoff, einem Freund aus der Lyo-
ner Zeit, in einem Gespräch mit der Verfasserin im Frühjahr 2019; siehe Anmerkung 10.

48 Beaufils, *Die französische Musik seit 1944*, 1949, 13.

49 Paul Collaer, *Où en est la musique contemporaine*, in: *La revue internationale de musique 1950/51*;
zit. nach Messiaen. *La force d'un message. Actes de Colloque, Bruxelles, 04 et 05 mai 2012*, Acadé-
mie royale de Belgique 2018, o. S.: „Je leur souhaite encore d'être plus attentifs à la spontanéité de leurs
élans premiers, comme le fait Yvette Grimaud, dans ses premiers essais si prometteurs.“

sein als Milhaud und selbst Messiaen. Sie ist so unglaublich klug“.⁵⁰ Am 19. Februar 1952 präzisiert Goeyvaerts, als es um die Planung der Darmstädter Ferienkurse unter der Leitung von Wolfgang Steinecke geht, Stockhausen gegenüber: „Sage ihm [Wolfgang Steinecke] bitte auch, daß die *einzig*e Pianistin, die eine der neuen Musik entsprechende Klaviertechnik entwickelt hat, Yvette Grimaud heißt, die Uraufführerin der 2. Boulez-Sonate und auch meiner Sonate.“⁵¹ Leider sind die genauen Umstände dieser Uraufführung, die eine der wenigen augenfälligen Spuren Grimauds in der Musikgeschichtsschreibung nach 1945 hinterlassen hat, nach derzeitigem Stand noch unbekannt.

In der Korrespondenz zwischen Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen findet sich im Jahr 1953 auch noch einmal ein deutlicher Hinweis auf das gute freundschaftliche Verhältnis zwischen Boulez und Grimaud:

„Lieber Karlheinz, [...] Ich habe soeben von Yvette Grimaud, die aus Köln zurück ist, erfahren, dass Ihre Studie fast fertig ist. Ich bin sehr froh, dass Sie sie getroffen haben: Sie fand Sie sehr sympathisch. (Und ich muss hinzufügen, dass ich sehr glücklich bin, wenn meine besten Freunde auch untereinander befreundet sind.)“⁵²

3. Reaktivierung des frühen Netzwerks im Rahmen der musikethnologischen Laufbahn

In den 1950er-Jahren gab Grimaud ihre künstlerische Karriere zugunsten einer musikethnologischen Laufbahn auf; die Gründe sind vermutlich komplex.⁵³ Ihrer eigenen Aussage nach übte schließlich die mündlich überlieferte außereuropäische Musik größere Faszination auf sie aus als der Kanon westlicher Klaviermusik;⁵⁴ sie hatte ein hervorragendes Gehör und eine ebenso exzellente Begabung, unterschiedlichste Musikformen notieren zu können. Nicht zuletzt war die Konkurrenz im professionellen pianistischen Bereich sicher immens. Das Studium der Musikethno-

50 Imke Misch/Mark Delaere (Hg.), Karel Goeyvaerts – Karlheinz Stockhausen. Briefwechsel/Correspondence 1951–1958, Kürten 2017, 46.

51 Ebd., 55 (Hervorhebung im Orig.).

52 „Cher Karlheinz, [...] Je viens d'apprendre par Yvette Grimaud, retour de Cologne, que votre étude est presque terminée. Je suis très content que vous l'ayez rencontrée: elle vous a eu grande sympathie. (Et je dois ajouter que je suis très heureux quand mes meilleurs amis sont également amis entre eux.)“; unveröffentlichtes Manuskript, Archiv der Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten o. D. (1953).

53 Vgl. Yvette Grimaud, Musique traditionnelle de Géorgie, in: Bedi Kartlisa. Revue de Kartvélogie 26 (1969), 242–249, 242 f.

54 Vgl. ebd.

logie absolvierte sie vor allem an der Université de Liège,⁵⁵ daneben an der École des Langues Orientales, der École Pratique des Hautes Études und am Collège de France. Ihre Doktorarbeit schrieb sie über georgische Volksmusik am Centre national de la recherche scientifique. Sie unternahm viele Forschungsreisen, nach Japan, Südafrika, Georgien und Algerien, gab musikethnologische Seminare an der Sorbonne, organisierte Konferenzen an der École d'Anthropologie de Paris und war Mitbegründerin des Centre d'Études de Musique Orientale an der Sorbonne. In fester Anstellung arbeitete sie in all diesen Jahren nie. Als dann aber im Jahr 1981 – Grimaud war inzwischen fast 60 – am Konservatorium von Lyon eine Professur für Musikethnologie neu eingerichtet wurde, ergriff sie die Gelegenheit, sich darauf zu bewerben. Interessanterweise reaktivierte sie in eben dieser Situation zwei zentrale Kontakte ihres früheren Pariser Netzwerks, und zwar zu Olivier Messiaen und Pierre Boulez, die beide inzwischen mächtige und einflussreiche Positionen innerhalb des französischen Musiklebens innehatten.

Am 5. Juni 1981 schrieb sie an Pierre Boulez:

„Lieber Pierre,

[...] Obwohl man mein Engagement (seit 11 Jahren an der Universität Paris VII) anerkennt und obwohl ich im Oktober 1976 einen geisteswissenschaftlichen Dokortitel (mit der Auszeichnung „magna cum laude“) erworben habe, ist meine Situation unverändert (gewissermaßen ehrenamtlich ...). Ich habe mich daher auf eine musikethnologische Professur beworben (die gerade am Lyoner Konservatorium, das René Cocherneau leitet, geschaffen wurde). Nach einer ersten erfolgreichen Prüfung meiner Bewerbungsunterlagen muss ich am 16. Juni um 14 Uhr ein ‚pädagogisches Examen ablegen‘, das als Teil der Bewerbung entscheidend sein wird.

Ein Empfehlungsschreiben von Messiaen könnte mir helfen (nachdem ich selbst schon in Berufungskommissionen war, wundert mich nichts mehr von dem, was dort passiert ...).

Da es kaum möglich ist, Messiaen anzutreffen (weder mündlich noch schriftlich ...), könntest du, lieber Pierre, ihn wohl bitte anrufen, damit er vor dem 15. oder 16. Juni interveniert?

In Verbundenheit und mit freundschaftlichen Gedanken,

Yvette Grimaud⁵⁶

55 U.a. bei Constantin Baillou, mit dessen Unterstützung sie Forschungsreisen nach Georgien unternahm, um über die mündlich überlieferte georgische Vokalpolyphonie zu forschen.

56 Im Fonds Pierre Boulez, der sich in der BnF befindet, gibt es eine Reihe von Briefen, die Yvette Grimaud an Pierre Boulez schrieb. Der Fonds war im Frühjahr 2019, als die Autorin Einsicht nahm, noch nicht vollständig erschlossen; zur Verfügung stand daher nur ein Konvolut von Briefen Grimauds ab den 1980er-Jahren, der noch nicht katalogisiert war. Ob es weitere Briefe gibt, ist bis dato offen. Der französische Wortlaut des oben zitierten Briefes ist: „Cher Pierre, [...] Actuellement, malgré que l'on reconnaisse mon engagement (affecté depuis 11 ans à Paris VII), et l'obtention d'une Thèse de doctorat d'Etat es lettres es sciences humaines (avec la mention 'Très honorable') en octobre

Grimauds prekäre berufliche Lage deutet sich in der Formulierung an, sie sei an der Sorbonne seit elf Jahren „gewissermaßen ehrenamtlich“ tätig. Die Erwähnung, dass sie im Alter von 60 Jahren und vor dem Hintergrund langjähriger Lehrerfahrung ein „pädagogisches Examen ablegen“ müsse, ist ebenso wenig frei von kritischen Untertönen wie der Hinweis auf die Unberechenbarkeit von Berufungsverfahren. Boulez kam ihrer Bitte auf Intervention nach. Am 20. Juni 1981 schrieb sie ihm:

„Lieber Pierre,

Olivier Messiaen hat mir kürzlich geschrieben, dass er durch Sie von meiner Bewerbung in Lyon erfahren hat; er bittet mich um einige Präzisierungen bezüglich meiner Arbeit.

Ich habe ihm daher heute früh einen Lebenslauf gebracht, zusammen mit einer Nachricht, in der ich noch einige Punkte präzisiert habe, und mit dem Hinweis, dass ich das von Jacques Charpentier und Pierre Cochereau vorgesehene ‚pädagogische Examen‘ (oder ‚Gespräch‘) am Nachmittag des 16. Juni abgelegt habe.

Die Jury schien mir gewogen zu sein – außer vielleicht gewisse Personen wie Fräulein C. M. Dubois oder G. Rouget, die es mir nicht verzeihen, musikalische Forschung betrieben zu haben, deren Regeln sie nicht kennen ...

Es bleibt mir nur zu hoffen, dass Messiaens Zeugnis übermittelt werden kann, bevor J. Charpentier und R. Cochereau eine unwiderrufliche Entscheidung treffen.

Wenn das dennoch passieren sollte, hätte ich zumindest die Gewissheit, von wahren Musikern verstanden worden zu sein.

In treuer Freundschaft

Yvette Grimaud⁵⁷

1976, ma situation reste inchangée (quasi bénévole ...). J'ai donc posé ma candidature au poste de Professeur d'ethnomusicologie récemment (créé au Conservatoire National Supérieure de Musique de Lyon, qui dirige René Cochereau). Après un premier examen des dossiers qui fut favorable, je dois ‚passer‘, le 16 juin à 14h, [...] un ‚examen pédagogique‘, qui sera décisif, compte tenu du dossier. Une attestation de Messiaen pourrait m'aider (ayant fait partie de commissions à l'université, je ne métonne pas ce qui s'y passe...). S'il n'est guère possible de joindre Messiaen (ni oralement ni par lettre ...) accepteriez-vous, cher Pierre, de lui téléphoner, afin qu'il intervienne avant le 15 et 16 Juin? Avec la fidèle et amicale pensée Yvette Grimaud.“ Fonds Pierre Boulez, BnF, Brief von Yvette Grimaud an Pierre Boulez, 5.6.1981.

57 „Cher Pierre, Dans une récente lettre, Olivier Messiaen me dit avoir reçu un mot de votre part au sujet de ma candidature à Lyon; il me demande certaines précisions concernant mon travail. Je lui ai donc porté ce matin un curriculum vitae, accompagnant un message où je précisais encore certains points, tout en lui disant avoir passé de 16 juin après-midi l' ‚examen pédagogique‘ (ou ‚entretien‘) prévu par Jacques Charpentier et Pierre Cochereau. Le Jury semblait alors m'être favorable – sauf, peut-être, certains personnages tels que Mlle C. M. Dubois et G. Rouget, qui ne me pardonnent pas d'avoir mené des études musicales dont ils ignorent les termes... Il me reste à souhaiter que le témoignage de Messiaen puisse être transmis avant que J. Charpentier et R. Cochereau ne prennent une décision irrévocable. S'il en était ainsi, j'aurais, du moins, de reconfier d'être comprise par de véritable musiciens. Avec ma fidèle amitié Yvette Grimaud.“ Fonds Pierre Boulez, BnF, Brief von Yvette Grimaud an Pierre Boulez, 20.6.1981.

In Messiaens Empfehlung heißt es:

„Ich kenne YVETTE GRIMAUD seit vielen Jahren. Sie war sogar 1944 meine Schülerin in musikalischer Analyse.⁵⁸ Sie ist nicht nur eine ganz außergewöhnliche Musikethnologin, sondern auch eine ausgebildete professionelle Musikerin.

Sie ist eine sehr gute Pianistin (sie hat die Erste Sonate von André Jolivet uraufgeführt und die Zweite Sonate von Pierre Boulez) und wurde mit ersten Preisen in Harmonielehre, Fuge und Klavierbegleitung am Pariser Konservatorium ausgezeichnet. Zudem hat sie seit 1976 einen Doktor in Literatur und Sozialwissenschaften, der ihr von Etienne Souriau verliehen wurde. [...] YVETTE GRIMAUD bewirbt sich um die Professur in Musikethnologie am Konservatorium von Lyon. Ich denke, der überwältigende Umfang der Bewerbungsunterlagen von YVETTE GRIMAUD sollte die gesamte Jury zu ihren Gunsten entscheiden lassen. Ich kenne niemanden in Frankreich, der mit vergleichbaren Unterlagen konkurrieren könnte. Falls meine Stimme etwas zur Entscheidung der Jury beitragen kann, erlaube ich mir zu sagen, dass man nur selten eine Musikethnologin mit solch weitreichenden Kenntnissen antrifft, die zugleich Musikerin in einem derart umfassenden Sinne ist.

Ich hoffe daher von ganzem Herzen, dass YVETTE GRIMAUD so, wie sie es sich wünscht, Professorin für Musikethnologie am Lyoner Konservatorium wird.“⁵⁹

Vermutlich erreichte Messiaens Schreiben die Kommission rechtzeitig, zumindest war Grimauds Bewerbung erfolgreich, sodass sie Boulez am 3. Oktober 1981 vom positiven Ausgang des Verfahrens berichten konnte:

58 Die Angabe 1944 bezieht sich auf die privaten Treffen der *Les Flèches*-Gruppe.

59 „Je connais YVETTE GRIMAUD depuis de nombreuses années. Elle a même été mon élève en analyse musicale en 1944. Elle est non seulement une ethno-musicologue tout à fait extraordinaire, mais aussi une musicienne professionnelle accomplie. Très bonne pianiste (elle a créé la Première sonate d'André Jolivet, et la deuxième Sonate de Pierre Boulez), elle est aussi, premier prix d'harmonie, de fugue, d'accompagnement au piano, du Conservatoire National supérieur de musique de Paris. De plus, elle est Docteur ès lettres et Sciences humaines depuis 1976, diplôme qui fût décerné par Etienne Souriau. [...] YVETTE GRIMAUD postule la place de professeur d'ethno-musicologie au Conservatoire national supérieur de Lyon. Je pense que l'ampleur étourdissante du dossier d'YVETTE GRIMAUD devrait décider tout le Jury en sa faveur. Je ne connais personne en France qui puisse rivaliser avec un dossier semblable. Si ma voix peut ajouter quelque chose aux décisions du Jury, je me permets de dire qu'il est rare de rencontrer une ethno-musicologue pourvue de connaissances si complètes, doublée d'une musicienne aussi totale. J'espère donc de tout coeur qu'YVETTE GRIMAUD sera, comme elle le désire, professeur d'ethno-musicologie au Conservatoire national supérieur de Lyon. Olivier Messiaen.“ Stellungnahme von Olivier Messiaen zur Bewerbung von Yvette Grimaud am CNSM de Lyon, Typskript, o. D., Archiv des CNSM de Lyon.

„Lieber Pierre,
ich schreibe mit derselben Post an Olivier Messiaen, um ihm mitzuteilen,
dass ich gerade zur Professorin für Musikethnologie am C.N.S.M. in Lyon
ernannt worden bin. Ich werde auch Ihre Intervention ihm gegenüber nicht
vergessen, und verbleibe, lieber Pierre, in treuer Freundschaft.
YG“⁶⁰

Ungefähr fünf Jahre lang war Grimaud am Konservatorium von Lyon als Professorin tätig. Während dieser Zeit blieb der Kontakt zu Boulez lebendig. Wiederholt bat sie ihn um Unterstützung, für ihre Studierenden und für sich selbst. 1985 rückte schließlich ihr Rentenalter näher. Noch einmal wandte sie sich in dieser Situation an Messiaen und Boulez, um die Hochschulleitung davon zu überzeugen, ihren Vertrag über den vorgesehenen Austrittszeitpunkt hinaus zu verlängern. Doch Gilbert Amy, der in der Zwischenzeit die Leitung des Lyoner Konservatoriums übernommen hatte, wollte die Professur für Musikethnologie grundsätzlich nicht fortführen. Innerhalb und außerhalb der Hochschule erfuhr Grimaud zwar viel Unterstützung; Kolleginnen und Kollegen, auch aus Paris, und ihre Studierenden setzten sich für sie ein, aber Amy blieb bei seinem Vorhaben und ließ den Vertrag Grimauds auslaufen.⁶¹

Nicht immer bat Grimaud um Hilfe in eigenem Interesse. Ihre Netzwerk­tätigkeit lässt sich beispielsweise dahingehend dokumentieren, dass sie Boulez' Einfluss im Pariser Kulturleben nutzte, um ihrer Weggefährtin Ginette Martenot (1902–1996) Würdigung zuteilwerden zu lassen: Sie schlug sie mit Erfolg für die Auszeichnung „Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres“ vor und erstellte das dafür erforderliche Dossier. Daneben setzte sie sich – wiederum im Schulterschluss mit Boulez – bei der Stadt Paris dafür ein, dass die Dirigenten Pierre Monteux und Jean Martinon eine Gedenkplakette am Gebäudekomplex „Montmartre aux Artistes“ erhielten, wo sie eine Zeitlang gewohnt hatten. Nachdem Grimaud mit ihren Eltern aus Algier nach Paris gekommen war, hatte sie ebenfalls in einem der 180 Ateliers gewohnt, die in den 1930er-Jahren erbaut worden waren, um Pariser Kunstschaffenden Raum für Arbeit und Leben zu geben. Im Atelier A 110 der Rue Ordener 189 wohnte Grimaud bis zu ihrem Tod 2012 immerhin über 70 Jahre. Auf der Website, die „Montmartre aux Artistes“ in den frühen 2000er-Jahren der Öffentlichkeit präsentierte, gab es Einträge der Bewohnerinnen und Bewohner des Komplexes,

60 „Cher Pierre, J'écris par ce même courrier à Olivier Messiaen pour lui apprendre ma récente nomination de Professeur d'ethnomusicologie au C.N.S.M. de Lyon. Je n'oublie pas non plus votre intervention auprès de lui, et vous prie de croire, cher Pierre, à ma fidèle amitié. YG.“ Fonds Pierre Boulez, BnF, Brief von Yvette Grimaud an Pierre Boulez, 3.10.1981.

61 Nach Aussage von Alain Besson in einem Gespräch mit der Verfasserin im Frühjahr 2019; siehe Anmerkung 10.

mit denen sie sich vorstellten. Yvette Grimauds dortige, vermutlich letzte Selbstdarstellung verweist noch einmal explizit auf Olivier Messiaen und Pierre Boulez als die zwei Schlüsselfiguren ihres professionellen Netzwerks und fasst die zentralen Aspekte ihrer beruflichen Identität knapp zusammen:

„Schülerin von Olivier Messiaen, Professorin für Musikethnologie, hat Ende der 1960er-Jahre Seminare über mündlich überlieferte Musik ins Leben gerufen, die sie vor allem am Conservatoire National Supérieur de Musique in Lyon gegeben hat; zu ihren Schülerinnen und Schülern gehörten Robert Pascal und Nicole Corti. Yvette Grimaud ist ebenfalls Pianistin (sie hat zahlreiche Werke von Boulez uraufgeführt, darunter 1945 die für Klavier geschriebenen *Trois Psalmodies* und die *Douze notations*)“.⁶²

Künstlerische Identität, Selbstkonzept und Netzwerk fallen bei Grimaud somit deutlich in eins, zumindest im Kern, wobei sich die Beständigkeit des Netzwerks, das sie in ihrer frühen Jugend etablierte, vor allem dadurch bewies, dass es auch nach langjähriger Inaktivität spontan reaktivierbar war. Der tiefere Einblick in dessen Strukturen hat dabei insbesondere deutlich werden lassen, dass die Beziehungen zu Boulez und Messiaen nicht rein funktional, sondern wechselseitig von persönlicher Verbundenheit und professioneller Wertschätzung getragen waren.

Dass Grimaud nicht mehr oder zumindest keine deutlicheren Spuren in der Musikgeschichte hinterlassen hat, mag teilweise dadurch begründet sein, dass sie in den einzelnen Wirkungsfeldern ihres beruflichen Lebens – dem pianistischen, dem kompositorischen und dem musikethnologischen – jeweils nur eine begrenzte Zeit tätig war. Vergleicht man Grimauds frühen Werdegang als Musikerin mit der künstlerischen Karriere ihrer Kolleginnen Yvonne Loriod und Ginette Martenot, gewinnt man den Eindruck, dass Grimaud durchaus in ähnlicher Weise weiterhin erfolgreich als Pianistin hätte tätig sein können, wenn sie sich für diese Profession entschieden hätte. Im kompositorischen Bereich scheint der Fall anders gelagert zu sein. Der bisher nur flüchtige Blick auf die von Grimaud komponierte Musik erlaubt kein profundes, abschließendes Urteil über deren Qualität. Grimauds Passion und ihr innerer Schaffensdrang waren aber womöglich nicht so stark ausgeprägt, als dass sie diese Richtung weiterverfolgen wollte.⁶³ Allerdings darf man dabei nicht außer Acht lassen, dass ein erfolgreiches und auskömmliches Leben als Pia-

62 „Disciple d'Olivier Messiaen, elle est professeur d'ethnomusique et anime à la fin des années soixante un cours de musiques de traditions orales particulièrement prisé au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon, où elle a pour élèves Robert Pascal, Nicole Corti, Yvette Grimaud est également pianiste (elle crée de nombreuses œuvres de Boulez, dont, en 1945, *Trois Psalmodies* ou *Douze notations écrites pour piano*).“ <http://montmartrebear.free.fr/montmart.org/grimaud/> (20.6.2024).

63 In der Selbstdarstellung ist dementsprechend auch nicht die Rede vom Komponieren.

nistin oder Komponistin damals wie heute eine extreme Herausforderung darstellt, bei der Leistungsdruck und Konkurrenz immens sind. Das gilt zunächst gleichermaßen für Frauen wie für Männer; während im interpretatorischen Bereich der Karriereweg – wie Loriod und Martenot belegen – für Frauen zwar nicht leichter, aber doch eher gangbar ist, führt die geringe Anzahl von Komponistinnen bis in unsere Zeit immer wieder vor Augen, dass Komponieren ein männlich dominiertes Feld ist, auf dem es für Frauen deutlich schwerer ist, Fuß zu fassen. Selbst wenn Grimaud als junge Komponistin Unterstützung, Sichtbarkeit und Wertschätzung erfuhr und sie zudem eine große Neigung zur Beschäftigung mit außereuropäischer Musik verspürte, mögen diese Umstände die Preisgabe ihrer künstlerischen Tätigkeiten zugunsten einer musikethnologischen Laufbahn unterstützt haben. Wie die wenigen, kurzen autobiografischen Selbstdarstellungen vermitteln, schlugen sich die beruflichen Wechsel jedoch nicht als Brüche nieder, sondern schlicht als Facetten einer musikalisch-künstlerischen Identität. In Einklang damit nutzte Grimaud ihr früh etabliertes berufliches Netzwerk immer wieder souverän, wenngleich nicht immer erfolgreich.

Anerkennung für ihre Leistungen als Ethnomusikologin erfuhr Grimaud beispielsweise nicht im gewünschten Maß auf der französischen Hochschulebene, dafür aber im internationalen Kontext, in dem sie sich mit ihren Forschungen bewegte: 1967 hatte sie in Georgien als erste Wissenschaftlerin über 400 Aufnahmen von Volksmusik erstellt und untersucht. 2008 wurde daraufhin von der Georgian Chanting Foundation zusammen mit dem International Research Centre for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire das Projekt „Yvette Grimaud and Georgia“ initiiert, in dessen Rahmen eine Buchpublikation mit Grimauds wissenschaftlichen Schriften und Rundfunkbeiträgen zu traditioneller georgischer Musik sowie vier CDs mit Musikaufnahmen veröffentlicht wurden.⁶⁴

64 Siehe <http://polyphony.ge/en/yvette-grimaud-and-georgia/> (20.6.2024).