

cherweise sind mehrere Unstimmigkeiten bei einzelnen Fußnoten oder in der Tabelle auf Seite 491 der Endredaktion nicht aufgefallen. Ein großes Plus stellen die kurz eingefügten Porträts der historischen Persönlichkeiten dar, die den Leser knapp über die maßgeblichen Akteure der jeweiligen Epoche informieren. Zahlreiche Illustrationen helfen dem Vorstellungsvermögen ebenso wie die Tabellen und Karten im Anhang auf die Sprünge. An diesem Buch wird sich die historische Forschung zu Serbien in den nächsten Jahren messen lassen müssen.

Elizabeth Janik: *Recomposing German music. Politics and musical tradition in Cold War Berlin Studies in Central European histories*, vol. 40), Leiden: Brill Academic Publishers 2005, 356 S.

Rezensiert von
Dorothea Trebesius, Leipzig

Was ist Musik? Ist sie ein klingendes Kunstwerk ohne jegliche außermusikalische Bedeutung oder ist sie mehr als das, vielleicht sogar Mittel politischer und gesellschaftlicher Deutungskämpfe? Die Antwort Elizabeth Janiks fällt eindeutig zugunsten der letzteren aus, wie schon der Titel ihres Buches erahnen lässt. Unter der Überschrift „*Recomposing German music. Politics and musical tradition in Cold War Berlin*“ fragt die Autorin anhand der Ge-

schichte der Musik in Berlin nach 1945, wie die Besatzungsmächte und die entstehenden deutschen Teilstaaten unterschiedliche Vorstellungen von Musik und ihrer gesellschaftliche Funktion dazu nutzten, um sich gegenüber dem politischen Gegner, bzw. dem jeweils „anderen“ Deutschland abzugrenzen. Mit dieser Fragestellung reiht sich Janik erfolgreich in die Versuche von (vor allem amerikanischen) Studien ein, Musik weniger unter musikhistorischen Gesichtspunkten zu betrachten, sondern anhand der Musikgeschichte Aussagen über die kulturhistorische und politische Entwicklung in Deutschland treffen zu wollen. Obwohl der Titel anderes vermuten lässt, behandelt Janik das gesamte 20. Jh., und parallel dazu man kann ihr Buch in drei Blöcke teilen. In einem ersten Teil widmet sie sich der Erfindung und Entwicklung der „musikalischen Tradition“ bis nach dem Nationalsozialismus, um dann im zweiten Teil nach der zunehmenden Abgrenzung der entstehenden deutschen Staaten zu fragen und in einem dritten Teil die gleichzeitige Entwicklung der beiden Traditionen bis zum Ende der 1990er Jahre nachzuzeichnen.

An den Anfang ihres Buches stellt Janik die These von einer besonderen Beziehung Deutschlands zur Musik, die auch die Wahl der Musik als Gegenstand ihres Buches rechtfertigt. Musik sei, so Janik, „the most abstract, but also ‘most German’ of all the arts“ (S. X). Diese besondere Beziehung entstand laut Janik mit der Erfindung einer „musical tradition“ im 19. Jh., die bis in die zweite Hälfte des 20. Jhs. bestimmend blieb und an die nach 1945 sowohl die Besatzungsmächte als auch die deutschen Akteure des Musiklebens anknüpften. Janik fragt, wie die jeweiligen

Akteure das Konzept der musikalischen Tradition nutzten, um im Zuge der Teilung Deutschlands, die auch verschiedene Vorstellungen des Verhältnisses von Musik und Politik bedeutete, die jeweilige Konzeption zu legitimieren, bzw. zu delegitimieren und damit zugleich den politischen Gegner insgesamt abzuwerten. Zur Beantwortung dieser Frage konzentriert sich Janik auf die Geschichte der Komponisten sowie der musikalischen Institutionen, Praktiken und Vorstellungen über „E-Musik“ in Berlin als Brennpunkt für die gesamtdeutsche Entwicklung und will die *“evolving strategies of Berlins and their Allied occupiers in their quest to recompose and rehabilitate elite German musical tradition between 1945 and 1951”* (S. X) nachzeichnen.

Bevor sie diese Frage beantwortet, geht Janik allerdings in das 19. Jh., denn hier setzt sie die „Erfindung“ der musikalischen Tradition im Zuge der zunehmenden Nationalisierung der Kultur und Gesellschaft an. So scheint es folgerichtig, dass Janik eben dieser Erfindung ein erstes Kapitel widmet. Dabei stellt sie vier Entwicklungen heraus, die eine entscheidende Rolle im 19. Jh. spielten: die Rolle des Bildungsbürgertums, eine ambivalente Beziehung zum Staat im Bereich der Kunst, der Glaube daran, dass Musik eine „heilige“ und „deutsche“ künstlerische Ausdrucksform sei und nicht zuletzt der Glaube an einen musikalischen und historischen Fortschritt.

In den Jahren der Weimarer Republik erfuhr die musikalische Tradition des 19. Jhs. eine tiefe Krise und wurde von Komponisten, Musikkritikern und Musikwissenschaftlern zunehmend in Frage gestellt, wobei der Streitpunkt in der Frage nach

der Art des musikalischen Fortschritts und der musikalischen Entwicklung bestand. Drei Antworten kristallisierten sich heraus: die Konzeption musikalischen Fortschritts als „new sound“ (die Entwicklung der musikalischen Ästhetik), als „new idea“ (die Suche nach einer Balance zwischen ästhetischen und sozialen Fortschrittsgedanken) und als „a new social base“ (die Suche nach einer neuen sozialen Trägerschaft der Musik). Anhand von Künstlerbiographien erläutert Janik die Entstehung und Verbreitung dieser Ideen und später deren zu großen Teilen unkomplizierte Integration in nationalsozialistische Strukturen.

Nach 1945 stellte sich dann nicht nur für die Alliierten sondern auch für die deutschen Akteure des Musiklebens die Frage nach dem kulturellen Wiederaufbau. In der folgenden Reorganisation mischten sich die Ideen des 19. Jhs. mit Konzeptionen aus der Zeit der Weimarer Republik. Hinzu traten die Zielsetzungen der Alliierten, die ihre verschiedenen Vorstellungen und musikalischen Traditionen im besetzten Berlin durchsetzen wollten. In den Kapiteln vier bis sechs zeigt Janik, wie diese Vorstellungen aufeinander prallten, wie sie (kultur)politisch instrumentalisiert wurden und schließlich in die „Erfindung“ zweier unterschiedlicher musikalischer Traditionen mündeten, die sich bis 1951 stabilisierten.

In ihrem vierten Kapitel geht Janik vor allem den Strategien der Besatzer nach, zeichnet deren Zielsetzungen und Traditionen im kulturellen Bereich, zu welchen Ergebnissen sie führten und welche Besatzungsmacht letztlich ihre Version der musikalischen Tradition etablierte. Sie konzentriert sich auf die Aktivitäten der USA und der SU, um zu dem Ergebnis zu

gelingen, dass vor allem die sowjetische Musikpolitik erfolgreich schien. Die Kulturoffiziere der SMAD waren mit reichen finanziellen Mitteln ausgestattet, verfügten über einen großen Freiraum und hatten ähnliche Vorstellungen über Musik, die in weiten Teilen den deutschen Vorstellungen vor allem des 19. Jhs. entsprachen und an die sie erfolgreich anknüpften. Im Gegensatz dazu vertraten die amerikanischen Offiziere eine andere Vorstellung von Musik und deren Organisation, die sich in der Folgezeit nicht durchsetzte. Sie mussten im Gegenzug beweisen, dass „amerikanische“ Musik mit der „deutschen“ konkurrieren konnte und ließen sich damit an „deutschen“ Standards der Musiktradition messen. In den folgenden „Golden Hunger Years“ 1946/1947 (Kapitel fünf) etablierte sich in Berlin ein reges kulturelles Leben und es wurde breit über die Verbindung von Kunst und Politik debattiert (auch aufgrund der Entnazifizierung prominenter Musiker wie Furtwängler), allerdings verschärfte sich die Spannung zwischen den Besatzungsmächten, die schließlich die Musiker zwang, sich in der Folgezeit für eine Zone und damit auch für eine bestimmte musikalische Tradition zu entscheiden.

Jede der Besatzungsmächte hatte seit 1945 ihre Vorstellung von Musik propagiert und versuchte zunehmend, die jeweils andere Tradition zu delegitimieren (Kapitel sechs). Strittig war neben der Frage der Entnazifizierung auch die Frage, ob Kunst und Kultur von Natur aus unpolitisch waren (so die USA) oder nicht (so die SU). Allerdings führte die gegenseitige Beobachtung der Alliierten und die besondere Rolle Berlins dazu, dass sich die Strategien der Autoritäten gegenseitig angingen: die

USA führten die Entnazifizierung weit weniger streng durch als ursprünglich geplant und die sowjetischen Besatzer ließen Musik spielen, die in der SU als „formalistisch“ verboten worden wäre. In Veranstaltungen wie den regelmäßig stattfindenden Kulturbundkonzerten knüpften die Akteure, unter Betonung des absoluten Charakters der Musik, an die Tradition der „new sounds“ der Weimarer Republik an. Das war nicht zuletzt auch für die deutschen Musiker ein Mittel der „Entschuldigung“ ihrer eigenen Aktivitäten während des Nationalsozialismus. Indem sie Musik als „unpolitisch“ darstellten und diese Deutung auch durchsetzten, mussten sie für ihre musikalischen Aktivitäten nicht zur Rechenschaft gezogen werden.

Mit dem sich zuspitzenden Kalten Krieg schien auch ein gesamtdeutsches Kulturleben zunehmend weniger möglich und in der Folgezeit gründete sich nicht nur eine Reihe von unterschiedlichen musikalischen Institutionen in beiden Teilen der Stadt (Hochschule für Musik, Berufsorganisationen), auch die Vorstellung des musikalischen Fortschritts in beiden Zonen wurde zunehmend exklusiver. In der sowjetischen Besatzungszone spielten die Remigranten, die an die Tradition der „new social base“ der Weimarer Republik anknüpften, eine tragende Rolle für die spezifische Interpretation musikalischen Fortschritts. Im Westen dagegen verlor die Musik zunehmend ihre Anbindung an einen sozialen Inhalt, wurde als apolitisch dargestellt und musikalischer Fortschritt schien nur in ästhetischer Hinsicht möglich.

Bis 1951 hatten sich die zwei „musikalischen Traditionen“ in Berlin verfestigt und wurden nun von beiden Staaten zur

gegenseitigen Abgrenzung instrumentalisiert (Kapitel sieben). Für das östliche Berlin und die DDR beschreibt Janik die „Sowjetisierung“ des Musiklebens und die Verabsolutierung des „Sozialistischen Realismus“ als Schaffensmethode, die schließlich auch zu einer gewissen Traditionalisierung des Musiklebens führte. Im Westen verbot der Senat in den Jahren 1950/51 den Kontakt zu Musik und Musikern aus dem Osten und mit der Institutionalisierung der Avantgardemusik bei den Festivals in Darmstadt und Donaueschingen integrierte sich die Bundesrepublik in die „westliche“ Musikgemeinschaft.

Obwohl sie ihre Unterschiedlichkeiten immer wieder betonten, hatten doch beide Staaten einen wesentlichen Teil ihres Verständnisses aus dem 19. Jh. übernommen (Kapitel 8) und ähnelten sich damit in gewisser Hinsicht. In der DDR knüpfte die Musikpolitik implizit an das bildungsbürgerliche Konzept der Bedeutung von Musik für die „Bildung“ des Menschen an und die BRD wiederum betonte das Ideal der absoluten Musik. Beiden gemeinsam war die Wertschätzung der Hochkultur, die auf einem engen Kulturverständnis basierte. Dieses Verständnis wurde zunehmend im Osten wie im Westen in Frage gestellt und alternative Vorstellungen von Kultur wie die amerikanische Populärkultur (Jazz, die Songwriter-Bewegung) integriert (Kapitel 9). Die letzten Jahrzehnte des 20. Jhs. brachten ein Aufbrechen und Neuerfinden der musikalischen Tradition, die sich am ehesten mit dem verbinden lassen, was lange als amerikanische Musiktradition beschrieben wurde. Somit stellt sich letztlich die Frage, die Janik allerdings nur anreißt, ob nicht bei der Neuerfindung der musikalischen Tradition in Deutschland

eine Amerikanisierung stattgefunden hat. Spätestens hier hätte man sich, wie auch an einigen anderen Stellen, einen vergleichenden Ausblick auf andere europäische Staaten gewünscht. Trotzdem überzeugt die Arbeit nicht zuletzt durch ihre gute Lesbarkeit und stringente Argumentation. Sie zeigt darüber hinaus, dass Musik als Untersuchungsfeld nicht nur für Musikwissenschaftler fruchtbar gemacht werden kann. Als zentraler Teil des Selbstverständnisses von Kulturen und Gesellschaften ist sie Mittel und Kristallisationspunkt von Deutungskämpfen, Wahrnehmungen und Selbstdarstellungen und damit auch für die Kultur- und Politikgeschichte interessant. Dies hat Elizabeth Janik für Deutschland äußerst plausibel nachgezeichnet.

Gert Gröning / Joachim Wolschke-Bulmahn (Hrsg.): Naturschutz und Demokratie!? (= CGL-Studies, Bd. 3), München: Martin Meidenbauer 2006, 320 S.

Rezensiert von
Björn Brüs, Berlin

Die Erforschung der vielfältigen Bemühungen um den Schutz der Natur in unterschiedlichen politischen Systemen gehört seit geraumer Zeit zu einer Thematik, die sich einer wachsenden Popularität erfreut. Dass sich der hier besprochene Dokumentationsband diesem Gegenstand multiperspektivisch und interdisziplinär unter dem