

helm Furtwänglers (S. 128 ff.) verdeutlicht Monod die vielschichtige Problematik der Entnazifizierung. Ein zentrales Paradox war dabei strukturell bedingt: Bei gleichzeitiger Anerkennung einer Kollektivschuld aller Deutschen an der Nazibarbarei hatten sich die um Entschuldigung Bemühten als unbelastet, ja meist als in Opposition zum Hitlerregime darzustellen.

Spätestens 1947 kam die Entnazifizierung der Amerikaner in Deutschland zum Erliegen. Desgleichen wurden die Versuche der Musikoffiziäre, das Musikleben in Deutschland im Sinne der USA zu gestalten, nicht mehr als außenpolitische Priorität erachtet. In Art eines Ausblicks verdeutlicht Monod, wie nach 1948 die Musikdiplomatie der USA fortwirkte. War Austauschprogrammen mit eher zweitklassigen amerikanischen Musikern gerade im Bereich der Amerikahäuser nur bescheidener Erfolg beschieden, konnte das Gastspiel von *Porgy und Bess* in Berlin 1951 und der Auftritt von Leonard Bernstein in München 1948 den Amerikanern bei den Deutschen große Sympathien einbringen. Dennoch verdeutlicht Monod anhand des Vokabulars des deutschen Pressechos, dass die alten Vorurteile gegenüber dem Musikleben der USA in Deutschland zu dieser Zeit noch weitgehend bestanden.

Auf einer sehr breiten Quellenbasis gelingt es Monod, die vielschichtigen Ereignisse um Entnazifizierung, Re-education und auswärtiger Kulturpolitik der USA im besetzten Deutschland plastisch darzustellen. Wenigstens ein kurzer Blick auf die Vorgeschichte dieses kulturellen Kreuzzuges, wie er lange vor Kriegsende, gerade auf dem Gebiet der Musik, in den USA mit großem Medienecho geführt wurde, hätte das Verständnis dieses Ausschnittes kulturpolitischer Zeitgeschichte noch weiter abgerundet. Die Frage, ob das deutsche Publikum dem ein oder anderen Erzeugnis komponierter Musik von der anderen Seite des Atlantiks einfach nur in unverändertem Musikchauvinismus gegenüberstand oder ob die von Monod genannten Stücke, welche die amerikanische Kulturadministration ins besetzte Deutschland lancierte, einfach nicht erstklassig waren, stellt Monod nicht, da er es durchweg beim Benennen von Kompositionen belässt. Das schlägt – ebenso wie das unvollständige Register – nicht weiter negativ zu Buche. Monod ist Historiker, und es ist ihm gelungen, ein lesenswertes,

wenn auch in Verwaltungsdetails zuweilen etwas langatmiges Buch für Historiker, Musikwissenschaftler und interessierte Laien zu schreiben.

(Februar 2008)

Matthias Tischer

*ELISABETH JANIK: Recomposing German Music. Politics and Musical Tradition in Cold War Berlin. Leiden – Boston: Brill 2005. 354 S.*

Nachdem Elisabeth Janik bereits vor der Veröffentlichung ihrer überarbeiteten Dissertation von 2001 das Kapitel 5 „The Golden Hunger Years“ als Aufsatz veröffentlicht hatte, waren die Erwartungen an ihr Buch groß; sie werden nur teilweise erfüllt.

In den ersten drei Kapiteln gibt Janik eine Heranführung an ihr eigentliches Thema, welches nach ihrer eigenen Aussage das Studium der Strategien der Berliner und der Besatzungsmächte zur Rehabilitierung sowie zum Wiederaufbau einer „elite German musical tradition between 1945 and 1951“ darstellt (S. X).

Zunächst rekapituliert sie die Ideengeschichte der Musik im Berlin des 19. Jahrhunderts. Diesen weiten Rückgriff in die Geschichte der Musikverhältnisse begründet die Autorin mit der Behauptung, die Wurzeln des musikalischen Kalten Krieges in Berlin lägen mehr als ein Jahrhundert vor dem Jahr 1945. Die Ausführungen zu Musik und Bedeutung (S. 17 ff.) sowie zum musikalischen Fortschrittsgedanken bleiben in weiten Teilen auf einer Metaebene, die den mit der Materie nicht Vertrauten ebenso verunsichert wie sie den Kenner unbefriedigt lässt. Ähnlichen, bestenfalls resümierenden Charakters sind die folgenden Kapitel über die Musik in der Weimarer Zeit (S. 31 ff.) sowie die Abhandlung des Themas Nazismus und Exil auf engstem Raum. Geradezu verstörend wirkt es, wenn Janik konstatiert, dass in den frühen 30er-Jahren Entwicklungen des musikalischen Fortschrittes, der neuen Klänge, der neuen Ideen und einer neuen sozialen Basis stagniert hätten, wenn nicht gar in eine Sackgasse geraten seien. Dabei sei die Machtübernahme der Nazis für die avantgardistische Musikkultur nur der letzte Sargnagel eines lang angekündigten Verfalls gewesen (S. 57). Belege für ihre provokante These bleibt die Autorin dem Leser schuldig. Mit Befremden liest man gleich an zwei Stellen des Buches von einem

„gescheiterten nationalsozialistischen kulturellen Experiment“ (S. 149 und 170), ohne zu erfahren, was damit gemeint ist.

Wesentlich konsistenter wird Janiks Studie ab dem vierten Kapitel. Noch einmal greift sie im Abschnitt über Wiederaufbau und Besetzung (S. 81 ff.) auf die Vorgeschichte des Kalten Krieges zurück. Aufschlussreich sind ihre kurzen ideengeschichtlichen Abrisse über die musikkulturelle Entwicklung in Russland und der Sowjetunion sowie insbesondere ihre sehr dichten Ausführungen über die Erfindung einer amerikanischen musikalischen Tradition (S. 106–115). In Kapitel 5 gelingt es der Autorin, die höchst komplexe Situation im besetzten Berlin unter Berücksichtigung der verschiedenen Besatzungsmächte, ihrer jeweiligen Interessen sowie der Musikverhältnisse im eigenen Land, die Fragen von Remigration, der Verbindung musikalischer und politischer Ideen sowie das Ringen um Entnazifizierung ebenso multiperspektivisch wie differenziert darzustellen. Die Dichte der Darstellung lässt nach dem Kapitel über die Jahre 1950/51 den vergleichsweise großen Untersuchungszeiträumen (1951–1965 und 1965–1990) geschuldet nach. Die Aufführungsstatistiken im Anhang sind wie auch der umfangreiche Index äußerst hilfreich.

Grundsätzlich bleibt unklar, warum Janik über Musik schreibt; letztlich könnte es auch um Literatur oder Malerei gehen. Beschreibungen und Einschätzungen von Musik in Janiks Text stammen mehrheitlich aus zweiter Hand. Dabei begegnet sie den Kompositionen nicht ohne Sensibilität. So ist ihr die Rolle von Eisler/Bechers *Neuen Deutschen Volksliedern* in der Nachkriegszeit durchaus bewusst (S. 199). Wenn es jedoch darum geht, kompliziertere musikalische Sachverhalte zu verbalisieren, wirkt die Autorin hilflos. So habe Eisler in den *Hollywood-Liedern* und der *Deutschen Symphonie* sich einer komplexen, oft dissonanten Tonsprache bedient, um eine Einheit von Form und Inhalt zu erreichen (S. 200). Mit solchen Gemeinplätzen läuft die Autorin Gefahr, den Laien in die Irre zu führen und den Kenner zu verärgern. Zu Recht stellt Janik fest, dass in der frühen DDR vor allem avancierte Kompositionen mit einer opportunen politischen Botschaft geschätzt worden seien. Als Beispiel führt sie u. a. Schönbergs *Moses und Aron* an. Was die für die DDR opportune politische Botschaft

dieser Oper ist, erfährt der Leser jedoch nicht. Man muss nicht Partituren lesen können, um solchen Missgeschicken zu entgehen. Auch eine Studie von mehr allgemeinhistorischem Interesse kommt, allemal wenn sie das Wort Musik im Titel führt, an der Auseinandersetzung mit Klingendem nicht gänzlich vorbei. (Februar 2008) Matthias Tischer

MANFRED TROJAHN: *Schriften zur Musik*. Hrsg. von Hans-Joachim WAGNER. Frankfurt am Main – Basel: Stroemfeld Verlag 2006. 519 S.

„Maximum Clarity“ and other writings on music. Ben Johnston. Hrsg. von Bob GILMORE. Urbana – Chicago: University of Illinois Press 2006. 275 S., Abb., Nbsp. (*Music in American Life*.)

GYÖRGY LIGETI: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Monika LICHTENFELD. Mainz u. a.: Schott Music 2007. Band 1: 523 S., Abb., Nbsp.; Band 2: 351 S., Abb. (*Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung. Band 10,1 und 10,2.*)

Gemeinsam mit Kollegen wie Wolfgang Rihm, Detlev Müller Siemens, Wolfgang von Schweinitz und Ulrich Stranz gehört Manfred Trojahn, Jahrgang 1949, jener Komponistengeneration an, die man in den Siebzigerjahren – sicherlich allzu voreilig und auf rubrizierendes Schubladendenken bedacht – mit dem Etikett „Neue Einfachheit“ belegt hat. Angesichts der an analytischen Diskursen serieller und postserieller Komponisten ansetzenden Kritik gegenüber dem Theoretisieren, hinter der sich nicht zuletzt das Wollen verbirgt, die Musik aus sich selbst heraus wirken zu lassen und anstelle der handwerklichen Aspekte die unmittelbare ästhetische Erfahrung in den Mittelpunkt zu stellen, ist es beachtlich, welche Menge von Texten einige dieser Komponisten mittlerweile hervorgebracht haben. Und wo sich Rihm inzwischen seit vielen Jahren immer wieder wortgewaltig darüber auslässt, dass Musik keiner Worte bedarf, bleibt Manfred Trojahn vergleichsweise substanzreich, indem er – gerade in den jüngeren Beiträgen der von Hans-Joachim Wagner herausgegebenen *Schriften zur Musik* – zwar weniger sein eigenes Schaffen adäquat beleuchtet als einen selektiven Blick auf die Arbeit anderer Komponisten wirft. Die Auswahl dieses zu unterschiedlichen Anlässen entstandenen und daher recht heterogenen Re-