

kriterium für die Unterscheidung von Konsonanz und Dissonanz ein neues Fundament: Schwebungen sind bei ganzzahligen Frequenzrelationen minimiert. Allerdings ist die klangliche Wirkung der Intervalle eben auch von der absoluten Lage abhängig. Auch nach Helmholtz' Abhandlung blieb die proportionale Betrachtungsweise in der Musiktheorie bestehen. erinnert sei an die Arbeiten Arthur von Oettingens oder an die „harmonikale“ Forschung Hans Kayzers. Den Tonbeziehungen – abseits von akustischen Messungen – hat sich in jüngerer Zeit insbesondere Martin Vogel gewidmet. Es dürfte also der Entwicklung näher kommen, wenn man eine seit dem 17. Jahrhundert verstärkt zu der traditionellen Betrachtungsweise von Musiktheorie hinzukommende Richtung erkennt, die die alte Betrachtung nicht abgelöst hat, sondern diese ergänzt. Riegers Versuch, bei Helmholtz einen Bruch nachweisen zu können, wird durch plakative Formulierungen wie „Er degradiert den Ton zu einer periodischen Einzelschwingung“ (S. 2) oder „akustische Okkupation der Vergangenheit“ (S. 36) oder „Objektivierung als Kolonisierung der Vergangenheit“ (S. 157) nicht überzeugender. Es ist zu bezweifeln, dass Akustik für die Musiktheorie vor Helmholtz nur einen geringen Stellenwert hatte. Viele Beispiele lassen sich für eine gegenteilige Auffassung anführen. erinnert sei hier nur an Johann Nikolaus Forkels Vorlesungen an der Göttinger Universität, die mit einem großen Abschnitt zur „physikalischen Kanglehre“ begannen, an den sich die mathematische Kanglehre anschloss. Und bereits Jean-Philippe Rameau und Friedrich Wilhelm Opelt versuchten, der Musiktheorie eine akustische Grundlage zu geben. Andererseits schränkt Helmholtz die Bedeutung akustischer Grundlagen der Musiktheorie am Ende seiner Abhandlung deutlich ein: „Ich habe mich bemüht in der letzten Abtheilung dieses Buches nachzuweisen, dass die Construction der Tonleitern und des Harmoniegewebes ein Product künstlerischer Erfindung, und keineswegs durch den natürlichen Bau oder die natürliche Thätigkeit unseres Ohres unmittelbar gegeben sei, wie man es bisher wohl meist zu behaupten pflegte“ (*Die Lehre von den Tonempfindungen*, 4. Auflage Braunschweig 1877, S. 588).

Ärgerlich sind Fehler und Ungenauigkeiten im Literaturverzeichnis der Dissertation, die

Autorennamen, Titel oder auch Publikationsdaten von zitierten Werken betreffen, beispielsweise bei Guido Adler, Andreas Ballstaedt, Domenico Cotugno, Johann Nikolaus Forkel oder Johann Georg Neidhardt.

So kann Riegers Arbeit nicht vollständig überzeugen, bietet dem Leser aber viel Material für eine eigene Beschäftigung mit der Entwicklung von Musiktheorie.

(Oktober 2006)

Wolfgang Auhagen

*Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–1945. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. Unter Mitarbeit von Michael CUSTODIS, Friedrich GEIGER, Guido HELDT und Angehörigen des Seminars für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin. Laaber: Laaber-Verlag 2006. 352 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 2.)*

Der zweite Band der Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert versteht sich zu nicht geringen Teilen als eine Art politische Musikgeschichte – politische Tendenzen, ihre Auswirkungen auf die Menschen, ihre Auswirkungen auf die Kultur und die Musik im Besonderen erfahren eine reiche Darstellung. Zentrales Thema für Albrecht Riethmüller ist der Holocaust, und so ist der Band historisch angesiedelt zwischen den Münchner Krawallen der Hitler-Anhänger im November 1923 und dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Doch weist Riethmüller im Vorwort auch darauf hin, dass versucht wurde der Tatsache Rechnung zu tragen, dass „viele musikalische chefs d'œuvre in den beiden Jahrzehnten entstanden sind [...]. Wenn nicht alles täuscht, geschah dies zum letzten Mal“ (S. 11). Schließlich muss allerdings auch Riethmüller die Einschränkungen des Konzepts beim Namen nennen: „Wegen der besonderen Umstände des Behandlungszeitraums hätte es sich fast angeboten, der früher verbreiteten germanozentrischen Sicht der Musikgeschichte zu folgen. Zugleich jedoch hat diese Sicht eines musikalischen Kosmos, in dem Sonne, Planeten und Fixsterne die Erde umkreisen, gerade in und durch jenen Zeitraum gewissermaßen ihre kopernikanische Wende erfahren. Im vorliegenden Band ist der Versuch unternommen, jene frühere Nabelschau wenigstens ansatzweise zu überwinden. Aus rein pragmatischen Gründen der Behan-

delbarkeit bzw. der Filterung des Stoffes beschränkt er sich im Wesentlichen auf die Kunstmusik der *western civilization* und sieht daher notgedrungen sowohl von der Musik aller anderen Kulturen der Welt als auch von der Musik in der so vielgestaltigen *popular culture* ab.“ (S. 11 f.). In einer kurzen Einleitung steckt Riethmüller nicht nur den Zeitrahmen ab, sondern auch das historisch-politisch-kulturelle Umfeld und damit die zu behandelnden Aspekte.

Das Buch ist klar strukturiert mit im Grunde drei Teilen, jeder dieser Teile ist abermals dreigeteilt. Die ersten drei Kapitel des Bandes erschließen stufenweise den Zugang zur Musik der späten 20er-Jahre. In jeweils kurzen essayartigen Beiträgen werden „zeittypische [...] Themen und Denkfiguren“ durch verschiedene Autoren aufgerissen, von der Wendung gegen das Denken vor dem Ersten Weltkrieg in all ihrer Vielfalt und Radikalität über die Politisierung von Musik, die Beeinflussung durch den Jazz und Elemente der Volksmusik. Leider finden sich hier mehrfach teilweise katastrophale Fehleinschätzungen von Nachwuchsautoren, die vom Herausgeber und dem Lektorat nicht korrigiert wurden. Das zweite Kapitel von Guido Heldt „Abschied von den ‚Roaring Twenties‘“ ist wohltuend klar strukturiert und vertieft die musikalischen und kompositionstechnischen Entwicklungen in vielfältiger Weise. Ein Kapitel mit Werkmonografien schließt diesen ersten Teil ab.

Den zweiten Teil eröffnet Heldt mit einem abermals äußerst erhellenden und gut strukturierten Kapitel, diesmal über die verstärkt genutzten technischen Neuerungen Schallaufzeichnung, Rundfunk, Film sowie elektrische und elektronische Instrumente und die durch sie und Ähnliches generierte Musik der 1930er-Jahre. Michael Custodis vertieft die „stilistischen Nischen“ neben dem musikalischen „Mainstream“, immer wieder mit Blick auf die technische Komponente. Auch dieser Teil schließt mit einem Kapitel mit Werkmonografien.

Der dritte Teil wird durch Friedrich Geiger mit einem Kapitel über die Musik „Im Schatten der Diktaturen von Hitler, Stalin und Mussolini“ eröffnet. Musikpolitische Konzepte werden erläutert, ihre Auswirkung auf „unerwünschte Musik“ und die häufige Folge all dessen, das Exil, in knappen Abschnitten dargestellt. In ei-

nem zweiten Kapitel erörtert Geiger dann Aspekte des Verhältnisses zwischen Musik, Krieg und Holocaust. Die besondere Qualität dieser beiden Kapitel liegt in der emotionalen Kraft, die Geiger hervorzurufen weiß – hier sei auch nachgetragen, dass der gesamte Band dem „Andenken an die Sängerinnen und Sänger [gewidmet ist], deren Chor im Konzentrationslager Terezín das Requiem von Verdi einstudierte, ehe sie zusammen ermordet wurden in Auschwitz“ (S. 5). Abermals beenden Werkmonografien diesen Teil, dem nur mehr ein „Ausblick. Die ‚Stunde Null‘ als musikgeschichtliche Größe“ von Albrecht Riethmüller mit einem lesenswerten kurzen Epilog folgt.

Eine Musikgeschichte spiegelt auch immer die Zeit, in der sie geschrieben wird, doch sollte es nach der Meinung des Rezensenten Ziel einer Musikgeschichte zu Anfang des 21. Jahrhunderts sein, zu der Vergangenheit eine größtmögliche Distanz zu schaffen, um sie so objektiver und umfassender würdigen zu können. Die Schwerpunktsetzung auf den Holocaust drängt zwangsläufig zahlreiche Richtungen und Vorstellungen an den Rand, deren Aufarbeitung sechzig Jahre nach Kriegsende nun langsam ebenfalls Thema der Erforschung sein muss; die Behandlung in den Kapiteln 3, 6 und 9 ist nicht ausreichend, wobei überdies die vorher gemachten platztechnisch begründeten Einschränkungen zusätzliche Schwierigkeiten verursachen. Die Überschrift des Kapitels „Im Schatten der Diktaturen von Hitler, Stalin und Mussolini“ wird so unfreiwillig weitaus mehrdeutiger als vom Autor wohl beabsichtigt. Dass weder die Mechanismen und Techniken der „Musik der Macht“ en détail betrachtet werden (wenngleich auch dies nach Dokumentationen wie *Speer und er* heute dringend wünschenswert wäre) noch Werke der „Unpolitischen“ (insbesondere in nichtdiktatorischen Ländern) kaum eine Einordnung in die historische Gesamtsituation erfahren, ist sicherlich ein Manko. Da wiegen zahlreiche kleine Fauxpas (von der Kaum-Erwähnung einiger Diktaturen wie Francos Spanien oder Salazars Portugal über die Nichterwähnung manch erhellender Werke wie Richard Strauss' *Friedenstag*, Carl Nielsens *Commotio*, einer Sinfonie des ‚Postromantikers‘ Arnold Bax oder einer typischen ‚Zeitoper‘ bis hin zu einigen faktischen oder lektoratstechnischen Mängeln) vergleichsweise gering.

Dass – wie durch das Vorwort bereits zu befürchten – manche Gattungen, etwa die Kirchenmusik oder das Lied, aber auch die Jugendmusikbewegung und die Gründung neuer Musikfestspiele ignoriert werden, zeigt die Subjektivität dieser Musikgeschichte. Und dass auch die geografisch „abseitige“ Musikgeschichte (etwa die Kolonien bzw. ehemalige Kolonien, Mittelamerika, Skandinavien, Schweiz) abermals stiefmütterlich behandelt wird, lässt den Rezensenten betrübt sinnieren, dass eine Musikgeschichte mit den vom Herausgeber selbst anfangs gemachten Einschränkungen keine Musikgeschichte ist, sondern nur Stückwerk – so gut dieses Stückwerk in vielen Bereichen auch sein mag.

(November 2006)                      Jürgen Schaarwächter

*CHRISTINE RABER: Der Filmkomponist Wolfgang Zeller. Propagandistische Funktionen seiner Filmmusik im Dritten Reich. Laaber: Laaber-Verlag 2005. IX, 259, XIII S., Abb., Nbsp.*

Dem Komponisten Wolfgang Zeller ist bislang von der Musikwissenschaft nur geringe Aufmerksamkeit zuteil geworden. Dies hängt sicherlich mit Zellers Tätigkeitsschwerpunkten Film- und Schauspielmusik zusammen, vor allem aber mit seinen Kompositionen für Propagandafilme im Dritten Reich wie *Jud Süß* (1940). Christine Raber setzt sich in ihrer Arbeit das Ziel, „die Funktion und Bedeutung von Filmmusik als mögliches Propagandamittel“ (S. 2) am Beispiel Zeller zu behandeln; sie möchte Zellers Kompositionsstrategien im Dienst des Ideologiegehalts herausarbeiten.

Der Nachlass des Komponisten wird im Deutschen Filmmuseum Frankfurt/Main aufbewahrt, bietet Notenmaterial zu 138 Filmen und weitere Kompositionen und wird in Rabers Arbeit erstmalig einer gründlichen Untersuchung unterzogen. Die Autorin muss bei ihren Analysen mit immensen Schwierigkeiten konfrontiert gewesen sein, etwa den Abweichungen zwischen den autographen Quellen und der letztlich im Film hörbaren Musik sowie der erforderlichen Ergänzung vorhandener Skizzen durch Höranalyse bei fehlender Partitur; sie „umschiff“ diese filmmusikspezifischen „Klippen“ souverän.

Zwei Problemen – der übergroßen Materialfülle im Zeller-Nachlass und der Gefahr, „die

nationalsozialistische Ideologieerfüllung als alleinigen Untersuchungsmaßstab zu sehen und damit ein verzerrtes Bild von den tatsächlichen Entwicklungen und Funktionen der Filmmusik zu geben“ (S. 5) – begegnet Raber äußerst geschickt mit der von ihr als Untersuchungsmethode gewählten sogenannten Toposanalyse. Hierbei werden nicht die Filme im Ganzen, sondern einzelne, vom Topos her identische Szenen vergleichend betrachtet; Raber widmet sich dem Feind- und Todestopos. In ihren Analysen untersucht sie unter diesem Gesichtspunkt Szenen in den Filmen der NS-Zeit *Der alte und der junge König* (1935), *Ewiger Wald* (1936), *Ritt in die Freiheit* (1936), *Robert Koch* (1939) und *Jud Süß* (1940) und stellt diesen Vertonungen aus der Zeit vor 1933 und nach 1945 gegenüber (*Die Herrin von Atlantis* 1932, *Ehe im Schatten* 1947 und *Schicksal aus zweiter Hand* 1949). Jede Filmsequenz wird plausibel in drei Schritten analysiert: Zusammenfassung des Handlungsablaufs, Einstellungsprotokoll inklusive Musik und Ermittlung der Bezüge zwischen den verschiedenen filmischen Gestaltungsebenen. Dass Raber hierbei – wie in der Medienwissenschaft üblich – den Begriff Leitmotiv für die mit dem Bildinhalt eng verknüpften motivischen Reminiszenzen benutzt, ist kritisch anzumerken; eine terminologische Differenzierung aus der Perspektive der Musikwissenschaft wäre wünschenswert.

Durch die Analysen vermag Raber anschaulich herauszuarbeiten, dass die nationalsozialistische Ideologie nicht nur die Bildinhalte und Handlungsmuster, sondern auch den Stil und die Techniken der Vertonung bestimmt hat, dass Zellers Musik mithin „Teil der nationalsozialistischen Propaganda“ (S. 225) war und auch ganz bewusst in diesem Sinne konzipiert wurde. Ergänzt werden die Analysen durch ein Werkverzeichnis der Filmmusiken Zellers und einen längeren einleitenden Teil mit Biographie und Anmerkungen zur Film- bzw. Filmmusikpolitik der Nationalsozialisten.

Christine Raber hat eine methodisch überzeugende, anregende Arbeit mit innovativem Zugriff vorgelegt. An mancher Stelle hätte man sich aber gewünscht, dass sie den Blick – zumal die Quellen im Zeller-Nachlass existieren – auf andere Kompositionen Zellers gelenkt hätte. So klammert Raber die etwa 80 Schauspielmusiken Zellers und seine Tätigkeit für die Volks-