

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-

bühne Berlin bei ihren Betrachtungen beinahe vollständig aus, vermutet aber, dass die sinfonisch geprägte Filmmusiksprache Zellers mit stark illustrativer Tendenz seinen theaterpraktischen Erfahrungen entwachsen ist (S. 39). Diese Annahme lässt sich indes anhand der überlieferten Noten im Zeller-Nachlass nicht verifizieren. Zwar bedient sich Zeller – zum Beispiel in seinen Kompositionen zu Paul Zechs *Das trunkene Schiff* (Uraufführung 21. Mai 1926, Volksbühne Berlin) und Ehm Welks *Gewitter über Gottland* (Uraufführung 23. März 1927, Volksbühne Berlin) – einer illustrierenden Musik. Er weitet aber die Relevanz des Rhythmus im Satz stark aus und geht – wie auch Edmund Meisel in seinen Schauspielmusiken der 1920er-Jahre – an mancher Stelle zu reiner Geräuscharbeitung (Eisenbahngeräusche, Stadtgeräusche etc.) über. Mithin haben diese Vertonungen mit dem tonal geprägten, sinfonischen Stil der Filme nur wenig gemeinsam und unterscheidet sich Zellers Filmmusik-Stil auf spezifische Weise von seinen Kompositionen für die Bühne.

(Oktober 2006)

Panja Mücke

*MARTIN LÜCKE: Jazz im Totalitarismus. Eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus. Münster: LIT Verlag 2004. 255 S. (Populäre Musik und Jazz in der Forschung. Band 10.)*

Behutsam begründet Martin Lücke sein vergleichendes Vorgehen im Blick auf die beiden totalitären Staaten Hitlers und Stalins. Beabsichtigt sei „eine Gegenüberstellung und keine Gleichsetzung von strukturellen und ideologischen Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten und Unterschieden zwischen den Regimen“ (S. 15) sowie deren Auswirkungen auf den Umgang mit dem Jazz.

Lückes Jazzverständnis ist jedoch problematisch: „Gegenstand der Untersuchung ist der freiheitlich konnotierte Jazz“ (S. 6). Diese unhistorische Prämisse steht im Widerspruch zu einer weiteren Gegenstandsbestimmung: Weil es damals noch keine „Definition“ des Jazz gegeben habe und „amerikanisches Jazzmaterial“ zunächst nicht vorhanden gewesen, Jazz von „rhythmisch akzentuierter Musik“ deshalb nicht abgegrenzt worden sei (S. 42), „wird im

Folgenden das als Jazz bezeichnet [...], was im Zeitraum der Untersuchung von Musikern, Rezipienten und den für die Jazzpraxis zuständigen und kontrollierenden Instanzen in den beiden totalitären Systemen als Jazz aufgefasst und beurteilt wurde.“ (S. 43) Diesen Widerspruch zwischen einer Festlegung des Jazz auf seinen vermeintlich freiheitlichen Zug auf der einen Seite und der Bestimmung des Jazz als zeitgenössisches Rezeptionsphänomen andererseits löst Lücke nicht auf. Immer wieder spricht er den Jazz als „freiheitlich konnotiert“ an und wundert sich dementsprechend, dass für die Verurteilungen und Verbote der Zeit „das grundlegendste Element des Jazz, die Improvisation, die ihn überhaupt erst zu dieser als freiheitlich konnotierten Musik macht“, keine Rolle spielte (S. 171). Der Jazz galt im Verständnis der 1930er- und 1940er-Jahre eben nicht als freiheitlich, stattdessen wurde er als ursprünglich und modern zugleich, als ebenso körperlich wie maschinenhaft aufgefasst.

Ausgehend von der allgemeinen Musikpolitik in beiden Diktaturen berücksichtigt Lücke diverse Kontexte, u. a. staatliche und nicht-staatliche Kulturorganisationen, öffentliche Auseinandersetzungen um den Jazz, die mediale Verbreitung des Jazz sowie den Zusammenhang mit der Jugendkultur. Zunächst behandelt er die beiden totalitären Staaten weitgehend getrennt voneinander. Im Blick auf Deutschland diskutiert er zusätzlich die vorangegangene Rezeption des Jazz in der Weimarer Republik und widmet sich der nationalsozialistischen Diktatur unter den genannten systematischen Gesichtspunkten. Demgegenüber orientiert sich die Darstellung des Jazz im Stalinismus an der Chronologie aufeinander folgender Etappen der durchaus wechselhaften Kulturpolitik. Erst gegen Ende, im letzten der insgesamt acht Kapitel, nimmt Lücke die eigentlich beabsichtigte „komparative Analyse“ vor. Dies führt zu vielen inhaltlichen Wiederholungen, die bei einer von vornherein konsequent durchgeführten vergleichenden Darstellung hätten vermieden werden können, zumal eine ganze Reihe von Sachverhalten im Blick auf den politisch motivierten Umgang mit dem Jazz im Nationalsozialismus und im Stalinismus bereits durch frühere Untersuchungen aufgearbeitet worden ist.

Lücke zeigt, dass der Jazz in der nationalsozi-