

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 Geräuscharbietung (Eisenbahngeräusche, Stadtgeräusche etc.) über. Mithin haben diese Vertonungen mit dem tonal geprägten, sinfonischen Stil der Filme nur wenig gemeinsam und unterscheidet sich Zellers Filmmusikstil 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. Beachtet 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-

alistischen wie in der stalinistischen Diktatur ideologisch auf Ablehnung stieß: im einen Fall rassistisch, im anderen antikapitalistisch motiviert. Folglich geriet der Jazz immer wieder ins Blickfeld kulturpolitischer Debatten und Kampagnen. Doch zu einem stringenten Umgang mit dem Jazz etwa durch konsequent durchgesetzte Verbote kam es gerade nicht. Stattdessen wechselten in beiden Diktaturen restriktive und duldende (oder gar fördernde) Maßnahmen einander ab oder wurden parallel ergriffen. Dabei ergeben sich in beiden Systemen nicht nur Analogien auf dieser relativ abstrakten Ebene, sondern häufig sogar in einzelnen Details. „Eine der interessantesten Auffälligkeiten ist die partielle finanzielle und organisatorische Unterstützung von staatlichen Jazzorchestern in beiden Regimen, jeweils in Phasen, als restriktiv gegen den Jazz vorgegangen wurde.“ (S. 190) Der Gründung des „Staatlichen Jazzorchesters der Sowjetunion (Gosdschas)“ 1938 entspricht im Nazideutschland die Initiierung des „Deutschen Tanz- und Unterhaltungsorchesters“ im Jahr 1941: in der UdSSR als Folge der in den 1930er-Jahren immer wieder eingebrachten Vorstellung vom Jazz als proletarischer Musik, in Deutschland als Resultat eines Bemühens um einen „deutschen“ Jazz, um so die bei der Bevölkerung beliebten Unterhaltungsqualitäten des Jazz nutzen zu können. Insgesamt stellt Lücke zwischen nationalsozialistischer und stalinistischer Diktatur im Hinblick auf den politisch motivierten Umgang mit dem Jazz „mehr Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten statt eminenter Unterschiede“ (S. 202) fest.

(November 2006)

Jürgen Arndt

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA: *Missarum Liber Primus* (Roma, Valerio e Luigi Dorico 1554). A cura di Francesco LUISI. Roma: Comitato per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina 2002. Volume I/Tomo 1: XXXVI, 248 S.; Volume I/Tomo 2: 289 S.

Endlich ist es so weit: Eine neue wissenschaftliche Gesamtausgabe der Werke Palestrinas ist von einem internationalen Team aus Wissenschaftlern und Praktikern, die allesamt zu den führenden Vertretern der heutigen Palestrina-Rezeption und -Pfleger gehören, mit Un-

terstützung des italienischen Staates und mit Hilfe der Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina ins Leben gerufen worden. Die „Edizione Nazionale“ ist nichts Geringeres als der Versuch, nach den Editionen des 19. Jahrhunderts von Franz Xaver Haberl u. a. und des 20. Jahrhunderts von Raffaele Casimiri u. a. eine Ausgabe vorzulegen, die zum einen die Fehler der älteren vermeidet bzw. korrigiert, zum anderen den heutigen enormen Wissensstand zur Musik Palestrinas, zur historischen Aufführungspraxis und zur Editionstechnik auf beeindruckende Weise einbringt.

Francesco Luisi, an der Spitze des Comitato Operativo Ristretto mit Noel O'Regan, Giancarlo Rostirolla, Agostino Ziino und Marco Angelini, hat als ersten Doppelband den ersten Druck Palestrinas, den 1554 bei Valerio und Luigi Dorico in Rom erschienenen *Missarum Liber Primus* vorgelegt. Wesentliche Neuerung gegenüber den älteren Ausgaben und damit in Bahn brechender Weise für zukünftige Editionen alter Musik vorbildhaft ist die dreifache Publikation des Messenbandes im Faksimile des Chorbuchdrucks 1554, in einer „edizione semidiplomatica“ und einer modernen Edition, ausgeführt in zwei druck- und gestaltungstechnisch höchst qualitativollen Bänden.

Ziel der dreifachen Edition ist, dem Wissenschaftler und Praktiker ein Material zu bieten, das ihm hilft, den musikalischen Text in musikhistorischer und philologischer Hinsicht möglichst umfassend zu verstehen, wie Luisi im Vorwort (S. IX) schreibt. Dabei ist die „edizione semidiplomatica“ ein nützliches Zwischenglied, bringt sie doch originalen Notentext, Schlüssel und Tempus- bzw. Tactus-Angaben in Partituranordnung ohne jegliche Takt- oder Mensurzeichen. Lediglich Ligaturen und Textwiederholungszeichen werden aufgelöst, fehlender Text, Akzidentien sowie sich im Vergleich mit weiteren Quellen von Palestrinas Messen notwendig ergebende Ergänzungen im Notentext werden unter Kennzeichnung (Ligaturklammer, eckige Klammern, Kleinstich über Noten, Kursive) der Zusätze eingefügt (vgl. S. X–XII).

Die moderne Ausgabe verzichtet auf Verkürzung der Notenwerte, mit Ausnahme der Darstellung besonderer Proportionsvorschriften, und markiert alle Zusätze und Ergänzungen unter Zuhilfenahme der Nach- bzw. erweiter-