

## Wolf Kampmann

Jazz: eine Geschichte von  
1900 bis übermorgen.



Stuttgart: Reclam 2016. 392 S.,  
geb., Abb., 34.95 EUR  
ISBN 978-3-15-011072-0

„Am Anfang war ein Fluss.“ Mit diesem beinahe biblischen Satz beginnt die Jazzgeschichte von Wolf Kampmann, die den Jazz mit den „schlammigen Fluten“ des Mississippi in New Orleans um 1900 in die ungewisse Zukunft eines „übermorgen“ fließen lassen wird und eine Mündung in das Meer ist noch lange nicht in Sicht. Mancher Leser mag die vermeintlich prophetischen Aussagen des Untertitels als vermessen empfinden, sie machen aber Lust auf das Lesen und beschreiben am Ende der Geschichte und des Buches zumindest sehr treffend die Gegenwart einer Jazzszene, der ja angeblich das Publikum und der Gattungsbegriff „Jazz“ abhandengekommen ist. Die Begrenzung dieser Jazzgeschichte auf 389 Seiten (vergleichbare Bücher von Ted Gioia und Alyn Shipton benötigen 500–800 Seiten) erzeugt derweilen dann doch eher einen rasenden Strom an Fakten, Stilen und Namen, der ruhige Nebenarme kaum zulässt und mitunter Nebenaspekte wegspült oder abtauchen lässt.

Der Autor Wolf Kampmann (Jahrgang 1962) ist Musikjournalist und Mitautor von Rowohlt's Rock-Lexikon und Reclams Jazz-Lexikon und als Jazzautor für überregionale Zeitungen und Zeitschriften tätig. Nach einem Studium der Bibliothekswissenschaft betreute er den Bereich Musik an der Akademie der Künste der DDR und hat zwei Romane veröffentlicht. Er ist Lehrkraft an der Hochschule der populären Künste Berlin und am Jazz-Institut Berlin. Für seine journalistische Arbeit wurde er 2015 auf der Jazzmesse „jazzahead!“ mit dem „Preis für deutschen Jazzjournalismus“ ausgezeichnet.

Kampmann entwickelt seine Schau auf die Geschichte des Jazz in 24 Kapiteln, die in der Regel als Beschreibung aufeinander folgender Stile strukturiert sind und die Jazzschiene als lineare Epochen-geschichte, die durch soziologische, soziokulturelle und ökonomische Aspekte sowie durch die Entwicklung der beteiligten Musiker selbst bedingt wird, beschreibt: Blues, Swing, Bebop, Hardbop, Cool Jazz, Third Stream, Electric Jazz, Free Jazz, Loft Jazz, Smooth Jazz und so weiter. Ausnahmen auf dieser „Tagestour“ bilden Kapitel zu Einzelthemen wie Jazz in Deutschland oder Europa, Jazz und Politik und Sänger und Sängerinnen im Jazz. Diese Kapitel geraten manchmal zu teilweise faszinierenden Fundgruben an Entdeckungen von Unbekanntem, Musikbiographien und persönlichen Einordnungen des Autors, teilweise aber auch zu Sickergruben von Restmaterial. Die Darstellungen der musikalischen Entwicklung werden häufig aus der Dichotomie und Ablösung von Tradition und Avantgarde, Struktur und freier Improvisation, Kommerzialisierung und Unangepasstheit abgeleitet. Die Hegemonie eines Stils ist dabei häufig gesellschaftspolitisch oder wirtschaftlich bedingt. So z. B. bei der Erfolgsgeschichte des durch die Radiosender massenhaft verbreiteten Swing als

Höhepunkt von Jazz als Mainstreammusik, der schließlich durch den 2. Weltkrieg und die damit verbundenen Rationierungen von Benzin und Schellack sowie den Recording Ban der Gewerkschaften und die Tanzsteuer endet. Große Orchester konnten weder reisen noch auftreten, wurden zahlungsunfähig und die kleineren Bebop-Combos standen erst gar nicht im Verdacht, zum Tanzen anzuregen: So begann der Siegeszug des Bop. Andere Paradigmenwechsel wie neue Clubstrukturen und Bevölkerungswanderungen aus ökonomischen Gründen führten den Jazz von New Orleans über Chicago nach New York und später wieder an die Westküste der USA, oder die Gentrifizierung in New Yorks Manhattan die Musiker aus den Clubs an die Ränder der Stadt. Ob diese Migrationsbewegungen allein stilistische Veränderungen des Jazz erzeugten oder hauptsächlich musikalische Notwendigkeiten und Musikpersönlichkeiten prägend waren, bleibt zu diskutieren.

Kampmanns Beschreibungen von großen Jazzern wie Buddy Bolden, Louis Armstrong, Fletcher Henderson, Stan Kenton, Charlie Parker, John Coltrane, Thelonious Monk, Miles Davis und viele mehr geraten häufig mitreißend, nicht zuletzt durch gelungene Persönlichkeitsdarstellungen, insbesondere eine detaillierte Darlegung der Lebensumstände der Szene, inklusive dem Einfluss von Alkohol- und Drogenmissbrauch. So war fast die komplette Bop-Szene einem kreativitätsfördernden Heroin-Männlichkeitswahn verfallen, der manche Karriere kriminell oder final enden ließ. Kampmann räumt nebenbei mit einigen Legenden des Jazz auf: Die Medien feiern zurzeit das Jubiläum „100 Jahre Erste Jazzplatte“ der Original Dixieland Jazz Band aus New Orleans 1917, doch anhand von Recherchen kann er nachweisen, dass schon 1912 ein gewisser Wilbur Sweatman Schellackplatten in kleiner Auflage eingespielt hat.

Der Autor schreibt teilweise in einem lässigen journalistischen Stil, der so manches Mal allwissend erscheint und persönlichen Statements nicht abgeneigt ist. So manche Behauptung erscheint dabei vermessen bis skurril: So wird das Gitarrenspiel von Jim Hendrix als Adaption des Saxophonspiels von John Coltrane dargestellt und Keith Jarretts berühmtes Köln Concert ist noch lange kein Free Jazz, nur weil es (angeblich) komplett improvisiert war. Insgesamt ist das Buch eine gelungene, ungemein detailreiche Chronologie des Jazz, die durch zahlreiche Quellenbelege nicht verhehlt, dass der Autor vorhandene Gesamtschauen einerseits geschickt kombiniert, andererseits durch seine Profession umfassende eigene Sachkenntnisse einfließen lässt. Im Rahmen dieser Rezension ist es unmöglich, die Beschreibung der Jazzgeschichte auch nur annähernd wiederzugeben. Faszinierend in Erinnerung bleiben beispielsweise die

Geburtsstunde des Jazz in einem Konglomerat von Ragtime, Marching Bands, kreolischen Musikern am Congo Square in New Orleans oder die Beschreibung der Komplexität des Sounds auf der Platte „Tutu“ von Miles Davis. Das Buch gerät teilweise aber zu einer Wüste von Fakten und Namen, in der selbst der wissensdurstigste Leser irgendwann nach einem Namensregister hechelt, um den Verwehungen der Verbindungen von Musikern und Ensembles nachspüren zu können.

Was fehlt? Das Buch beschreibt den Jazz insgesamt sehr amerikalastig: Europa kommt nur in Einzelbereichen (z. B. Skandinavien) vor. Es fehlen zudem Aspekte wie die wichtige Rolle der Jazzfestivals, die Altersstruktur der Hörer, die Bedeutung europäischer Labels wie ACT von Siggí Loch und so manche wichtige Namen: So wird Nils Wogram zu Recht als zukunftsweisend gefeiert, doch Legenden wie das Esbjörn Svensson Trio (e.s.t.), das in den 1990er-Jahren den Jazz wieder in Richtung Pop und Jugend öffnete und inzwischen in einer konservativen und sentimental-orchestrierungs- und philharmonisierungswelle verehrt wird, kommen nicht vor. Aktuelle Megastars wie Gregory Porter sind nicht zu finden.

Und was bringt die Zukunft? Laut Kampmann Musiker wie Kamasi Washington, Robert Glasper, Thundercat, José James, alleamt aus Los Angeles/New York oder aus der Hip-Hop-Szene um Flying Lotus und Kendrick Lamar, die schon 2016 das Hamburger Überjazz-Festival prägten und neu aufstellten. Diese Szene hat bei Rock-Pop-Hörern inzwischen mehr Anhänger als in der Jazzszene und ist stilistisch eher als New Soul-Funk zu verorten. Ob die von Kampmann geforderte Ausrichtung Europas in Richtung USA noch sinnvoll ist, mag angesichts der neuen kulturpolitischen Entwicklungen in den USA bezweifelt werden. Insgesamt ein wichtiges Jazz-Lesebuch, das einen anregenden Leserausch verspricht, sicherlich aber nicht als Nachschlagewerk taugt.

Torsten Senkbeil

**Musiksoziologie.**  
Hrsg. von Volker Kalisch.

Unsicherheiten über den akademischen Standort der Musiksoziologie sind allenthalben spürbar. Im Klappentext dieses im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung herausgegebenen, aber von der in derselben angesiedelten Fachgruppe Musiksoziologie getragenen Sammelbandes firmiert sie als „junger Forschungszweig der systematischen Musikwissenschaft“. Im Vorwort von Corinna Herr, mehrjährige Sprecherin der Fachgruppe und Mitarbeiterin des Herausgebers Volker Kalisch, wird sie als weder der systematischen noch der historischen Musikwissenschaft zugehörig, sondern als ein „Brückenschlag“ zwischen beiden Teildisziplinen bezeichnet,



Laaber: Laaber-Verlag 2016  
 (Kompendien Musik. 8). 303 S.,  
 Pb., Abb., Notenbsp., 29.80 EUR  
 ISBN 978-3-89007-728-4

während wiederum Kalisch selbst in seiner Einleitung betont, sie gehöre „zum Methoden- wie Reflexionsarsenal einer auf Ganzheit und Vollständigkeit gerichteten Musikwissenschaft“. Mit der letzteren Ansicht sympathisierend fragt man sich, ob es da nicht besser wäre, die in unseliger Weise institutionalisierte und sich dabei zu Unrecht auf Guido Adler berufende Zweiteilung der Musikwissenschaft endlich über Bord zu werfen. Noch beansprucht, wie der entsprechende Band aus derselben Reihe (Kompendien Musik) zu erkennen gibt, die Systematische Musikwissenschaft die Musiksoziologie als eine Facette ihrer Aufgabenstellungen für sich, als ein selber wiederum in sich multidisziplinäres Fach.

Andererseits dürfte unbestritten sein, dass jede Facette aus dem Bereich musiksystematischer Überlegungen und Forschungen selbst historisch geprägt ist und seine Geschichte hat, und so beginnt auch die Geschichte der Musiksoziologie schon mit Pythagoras, der sich bekanntlich die mathematischen Gesetze der Tonkonstellationen aus den Geräuschen in einer Schmiede heraus entwickelte.

Beschäftigt sich das musiksoziologische Fragen und Untersuchen mit der Stellung der Musik in der Gesellschaft wie auch mit der Stellung der Gesellschaft, quasi ihrem Widerhall, in der Musik, so gibt es dazu fürs erstere jede Menge empirische und für das zweite eher spekulative Methoden, denen beiden sich der vorliegende Band ausgiebig widmet, ganz im Sinne der von Kalisch betonten Interessen- und Methodenpluralität innerhalb der Musiksoziologie. Genau betrachtet ist ja die Musiksoziologie als Wissenschaft gar kein so junges Fach, älter jedenfalls als die systematische Musikwissenschaft und kaum jünger als die Soziologie insgesamt und damit wiederum auch kaum jünger als die gesamte Musikwissenschaft als akademische Disziplin, denn schon von frühen Soziologen wie Max Weber und Georg Simmel liegen musik- und kunstsoziologische Untersuchungen vor, die allerdings von erkenntnistheoretischen Prämissen ausgingen, die Siegfried Kracauer wiederum schon 1922 in einer Grundsatzbrochure problematisiert hat. Von solch einem Problembewusstsein, das an die inneren Paradoxien und die Undurchführbarkeit soziologischer Prinzipien rührt, ist die heutige, hier repräsentierte Musiksoziologie weit entfernt, und zwar dank dem Standpunkt eines ihrer nicht gerade empirisch orientierten, hier ausgiebig behandelten Exponenten, Theodor W. Adorno, der zugunsten einer zwar kritischen, aber dennoch traditionell wissenschaftlichen Praxis zu der Überzeugung gekommen war, derartige Skrupel könne nur haben, wer es eben nicht verstünde, wissenschaftlich zu arbeiten. Außerdem gab es der Zeitschrift *Melos* eine längere und nicht unbedeutende Grundsatzdebatte über Musiksoziologie in den Jahren 1931/32.

Auch weil in diesem Band oft von Musik als einem identitätsstiftenden kulturellen Phänomen die Rede ist, kommt das Grundproblem: dass die durch verschiedene Formen und Grade von Vergesellschaftung des Menschen entstandenen sozialen Gebilde weder Notwendigkeit noch Sinn haben (außer dem, der ihnen von religiösen oder profanen totalitären Regimen aufgezwungen wird), das musikalische Kunstwerk in seiner individuellen Gestalt aber schon, nirgends zur Sprache.

Der Band gibt einen authentischen Einblick in die Themen und die Arbeitsweisen der aktuellen Musiksoziologie, wie sie von den in der Fachgruppe Musiksoziologie der Gesellschaft für Musikforschung vereinigten Musiksoziologen, d. h. innerhalb der universitären Musikwissenschaft betrieben wird. Die positiven musiksoziologischen Arbeitsfelder werden in diesem Band von Experten dieser Aspekte gewinnbringend behandelt, angefangen von Ritualen, Liturgien und Kunstreligionen, in die Musik einmal eingebettet war, über das Verhältnis von Musik und Geld (Paradebeispiel Opernbetrieb), über den herrschaftsorientierten medialen Gebrauch von Musik und den Musikmissbrauch in verschiedenen Institutionen bis hin zu ihrer industriellen Verwertung. Ein Methodenkapitel beschließt den Band, in dem über den Gebrauch empirischer und qualitativer Methoden sowie über das Verhältnis der Musiksoziologie zu Hermeneutik und Musikanalyse aufgeklärt wird.

Die einzelnen Beiträge basieren auf einer umfassenden, fast lückenlosen einschlägigen Literaturkenntnis der Autoren, die in den Aufsätzen in Form von Fußnoten nachgewiesen und in einem 36 Seiten umfassenden Gesamtliteraturverzeichnis am Ende des Bandes zusammengefasst sind. Verweise auf Musik und Musiker kommen darin selten vor, was zeigt, wie sehr sich die Untersuchung von Musik unter soziologischen Gesichtspunkten von ihrem eigentlichen Gegenstand entfernt hat und zu einer Art sich selbst generierender sekundärer Wissenschaft geworden ist.

Interessant nebenbei ist auch, dass die Frage nach dem sozialen Geschlecht (Gender) im Zusammenhang mit Musik, eigentlich eine interessante und genuin musiksoziologische Frage, hier überhaupt nicht vorkommt; das mag seinen Grund darin haben, dass sich diese Frage inzwischen verselbständigt hat und im Rahmen der sich weiter diversifizierenden Wissenschaftsorganisation zu einem eigenen lukrativen Forschungszweig geworden ist, was sich auch darin dokumentiert, dass ihr ein eigener Band in der Reihe der Kompendien Musik des Laaber-Verlags, herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung, gewidmet ist.

Peter Sühning

**MGG Online.**

Hrsg. von Laurenz  
Lütteken, Schriftleitung:  
Ilka Sühlig.



Kassel etc.: Bärenreiter;  
Stuttgart: J. B. Metzler;  
New York: RILM.  
Kostenlose Probe-Abonnements  
(30 Tage) für Bibliotheken und  
andere Institutionen  
[www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com)

Im November 2016 wurde die neue Onlinefassung der *MGG* unter dem Namen *MGG Online* lanciert. Die Publikation beruht auf einer Kooperation der Verlage Bärenreiter und J. B. Metzler, verantwortlich für den inhaltlichen Teil, und RILM, das die Entwicklung und Pflege der Online-Plattform besorgt. Der Zugang zum Online-Lexikon ist kostenpflichtig, für Bibliothekare wird ein Probe-Abonnement angeboten.

Den Inhalt von *MGG Online* bilden gegenwärtig die Texte der Druckausgabe *MGG2*. Ferner wurden zum Online-Gang rund 200 Artikel und seit 2017 (Stand März) weitere neun Artikel aktualisiert. Liegt von einem Artikel der Druckfassung ein Update vor, so können beide Versionen vollständig eingesehen werden. Die Revisionen werden als „Major Updates“ oder „Minor Revisions“ ausgewiesen, um grundlegende Veränderungen von einfachen Anpassungen zu unterscheiden. Ein Vorwort stellt die Qualität des Lexikons heraus und grenzt dieses ausdrücklich gegen die Fülle anderer Informationsquellen des Internets ab. Die Qualität resultiere aus der Kompetenz und klaren Ausweisung der Autoren, den mannigfachen Kontrollinstanzen (Redaktion, Schriftleitung etc.) sowie aus der Ordnung und abwägenden Begrenzung der Beiträge, welche ebenfalls aus dem Dialog von Fachleuten hervorgegangen sei.

Benutzeroberfläche und -führung des Auftritts sind insgesamt sehr gelungen. Text- und Menü-Elemente erscheinen übersichtlich angeordnet und optisch ansprechend gestaltet; die Schrift ist ausgezeichnet lesbar. Eine „Website-Hilfe“ gibt klar verständliche und lückenlose Informationen zur Handhabung der Website.

Die einzelnen Artikel sind stark untergliedert, und jeder Unterabschnitt – oft erst mit mehreren Klicks erreichbar – wird separat auf einer eigenen Seite dargestellt. Dies birgt Vorzüge und Nachteile. Von Gewinn ist z. B. eine Funktion, mit welcher die Einträge der Werkverzeichnisse und Bibliographien chronologisch oder alphabetisch nach Werktiteln oder Autoren sortiert werden können, was jedoch wiederum nur für den jeweils aufgerufenen Unterabschnitt gilt. Etwas umständlich und nachteilig gegenüber der großflächigeren Darstellungsform des *Grove Music Online* wirkt die starke Segmentierung, wenn man etwa im Werkverzeichnis eines Komponisten ein Stück sucht, dessen Gattung unsicher ist, oder man sich einen schnellen Überblick über das Gesamtwerk oder eine Bibliographie verschaffen will. Teilweise bietet hierfür die artikelbezogene Begriffssuche eine Kompensation.

Die Recherchemöglichkeiten von *MGG Online* sind überwiegend positiv zu bewerten. Ähnlich wie *Grove Music Online*, bloß mit anderen Schwerpunkten, bietet die neue Online-Plattform die Möglichkeit, Suchanfragen über verschiedene Parameter zu beschränken.

Die Suche kann auf unterschiedliche Abschnittstypen der Artikel (Volltext, Werkverzeichnisse, Bibliographie etc.) konzentriert und die Treffer weiterhin über die Kategorien Artikeltyp (Person, Sache u. a.), Autor und Beruf (bei Personen) gefiltert werden. Leider ‚hängt‘ sich das System bei der Suche nicht selten ‚auf‘, insgesamt erscheint es zum jetzigen Zeitpunkt etwas langsamer und weniger stabil als *Grove Music Online*. Hervorragend gestaltet ist die Trefferansicht mit zwei bei *Grove Music Online* nicht vorhandenen Vorschau-Funktionen, welche für die getroffenen Titel komprimiert diejenigen Passagen anzeigen, in welchen die Stichworte der Suchanfrage vorkommen. So kann sich der Nutzer schnell über den Kontext seiner Suchbegriffe in den Artikeln orientieren, ohne diese komplett aufrufen zu müssen. Für Verwirrung kann die Darstellungsform der einfachen und der erweiterten Suche sorgen. Die beiden Suchformen sind in einem Fenster miteinander vereint. Gibt man jedoch einen Begriff im Suchschlitz der einfachen Suche ein und ergänzt diesen um ein zweites Stichwort in einem Schlitz der erweiterten Suche, wird nur der Begriff der erweiterten Suche berücksichtigt – diese Detail sollte verbessert werden.

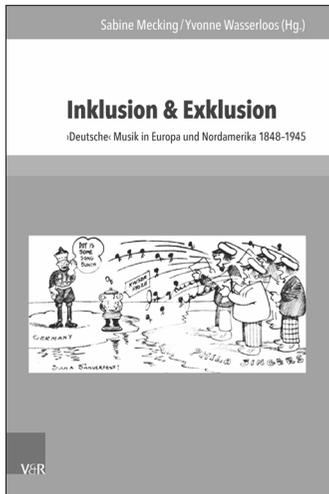
Als weitere nützliche Tools erscheinen eine integrierte Google-Übersetzungshilfe für fremdsprachige Nutzer sowie ein persönliches „Notizbuch“ des Abonnenten, wo Lesezeichen und auch ausgewählte und annotierte Textpassagen („Highlights“) abgespeichert und verwaltet werden können. Bei meinem Test-Account funktionierten einige dieser Anwendungen, wie auch die Ausdruckfunktion, allerdings nicht auf Anhieb. Die meisten der Probleme konnten zeitnah nach einer Kontaktaufnahme mit der RILM-Redaktion behoben werden.

Einen Ausblick auf die Zukunft der neuen Online-Publikation gibt schließlich noch einmal das Vorwort. Geplant ist, das digitale Lexikon zunehmend um neue Artikel zu bereichern und bestehende Artikel weiter zu revidieren und zu aktualisieren. Für die Revisionen wird u. a. die Richtlinie formuliert, dass die Werkverzeichnisse, nachdem die Platzbeschränkung durch die Druckausgabe wegfällt, großzügig erweitert werden sollen. Die Bibliographien könnten dagegen angesichts der neuen Möglichkeiten der elektronischen Literaturrecherche eher reduziert werden und der Informationsfülle durch qualitativ gewichtende Auswahl begegnen. Es wird zugesichert, dass neben der Version der bereits im Druck erschienenen *MGG2*-Artikel stets alle Erweiterungen, Veränderungen oder Ersetzungen langfristig verfügbar und zitierfähig blieben. Ferner bestehen Überlegungen, die erste *MGG* der Online-Fassung hinzuzufügen.

Nina Eichholz

## Inklusion & Exklusion. 'Deutsche' Musik in Europa und Nordamerika 1848–1945.

Hrsg. von Sabine Mecking  
und Yvonne Wasserloos.



Göttingen: Vandenhoeck &  
Ruprecht 2016. 380 S., geb.,  
Notenbsp., 50.00 EUR  
ISBN 978-3-8471-0473-5

Die beiden Herausgeberinnen Sabine Mecking und Yvonne Wasserloos haben mit dem Sammelband „Inklusion & Exklusion“ ein Thema gewählt, das angesichts der heutigen multikulturellen Gesellschaften und steigender nationalistischer Tendenzen sehr aktuell ist. Der Untersuchungszeitraum umfasst hundert Jahre und reicht von der 1848er-Revolution bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs. Die Aufsätze der 15 Autorinnen und Autoren des Buches ergeben ein sich gut ergänzendes großes Bild des Themenfeldes; viele verschiedene Länder und unterschiedliche methodische Ansätze sind eingegangen.

Die Einführung in das Thema hat Sabine Mecking verfasst. Sie geht von Musik als „emotionalem Kommunikationsereignis“ aus und eröffnet eine Ahnung davon, welche zentrale Rolle Musik bei der Politisierung der Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert immer wieder gespielt hat, zunächst einmal in Deutschland.

Christiane Wiesenfeldt zeigt am Beispiel des Kapellmeisters Carl Reinecke, wie ein bestimmtes Bild deutscher Musik in Leipzig konserviert wurde. Die Stadt galt „ab den 1850er-Jahren sozusagen als Museum der mitteleuropäischen Musikgeschichte“. Dem „konservativen“ Reinecke wurde Eklektizismus vorgeworfen, was aber der Autorin zufolge, anders als in der Architektur, als musikalisches Verfahren sinnfrei sei. Stefan Keym schreibt über ein größeres Forschungsprojekt in Leipzig, in dem Argumentationsmuster aufgespürt werden sollen, die die Gattung Symphonie als deutsch herausstellten: „Zum Verhältnis von Symphonie und Nationalität im Leipziger Konzertrepertoire und Musikdiskurs 1835–1914“. Nachdem die Musikwissenschaft anfangs zu derartigen nationalen Besitzansprüchen selbst beigetragen hatte, habe sie nach 1945 darüber geschwiegen, und erst seit den 1990er-Jahren werde diese Art der Instrumentalisierung von Musik wissenschaftlich untersucht. Zur Forschung gehört eine statistische Erhebung der in Leipzig aufgeführten Symphonien, eine Liste der nichtdeutschen Kompositionen am Leipziger Gewandhaus unter Arthur Nikisch 1895–1914 ist angefügt.

Heike Bungert beschreibt den Aufbau einer deutschamerikanischen Ethnizität in den USA am Beispiel von Migranten, die Gesangsvereine gründeten und Sängerkreise veranstalteten: „Durch das Singen bekannter deutscher Lieder – Lieder überdauern länger als Sprache – konnten diese zu rituellen Symbolen werden, welche die Erinnerung an Deutschland und die Gegenwart in den USA vereinigten und kondensierten und damit zur Inklusion innerhalb der deutschamerikanischen Gemeinde beitrugen“ (S. 68).

Im Anschluss daran geht es um das Beispiel eines ausgewählten Männergesangsvereins aus Pécs. Stefanie Strigl schreibt über diesen deutschen Verein im ungarischen Gebiet des frühen Habsburgerreichs, der als Chormotto „Unsere Heimat, unser liebliches Lied. Für Dich leben wir, für Dich sterben wir!“ hatte (S. 97). Dass das Treffen im Gesangsverein zu weit mehr diente als nur zum Singen, wird hier eindrucksvoll nachvollzogen, die zeittypische Verbindung von Musik und Heimat aufgezeigt. Ebenfalls die politische Wirkkraft von Gesangsvereinen untersucht Dietmar Klenke: „Politische Identitätsstiftung und Abgrenzung in der deutschen Chormusik nach dem Ersten Weltkrieg“. Er versteht die Chormusik der Weimarer Republik als Kommunikationsereignis, als politische Kommunikation. Seine Protagonisten sind „die Arbeiterchöre des sozialistischen Lagers, die im Deutschen Arbeiter-Sängerbund organisiert waren und die in den Mittelschichten verankerten Männergesangsvereine des vaterländisch-nationalistischen Lagers, die sich unter dem Dach des Deutschen Sängerbundes zusammengefunden hatten“ (S. 128).

In seinem Beitrag „Deutsche Musiker und nationale Abgrenzung in Großbritannien um 1900“ bringt Stefan Manz zwei andere Theoriemodelle mit in die Diskussion um Inklusion und Exklusion: Michel Espagnes „interkulturellen Transfer“ aus den 1980er-Jahren (S. 106) und die „Konstruktionshaftigkeit nationaler Verfasstheit“ (S. 107). Auf der Basis dieser Modelle beschreibt er die zentrale Rolle migrierender Künstler als Trägergruppe des Kulturtransfers. In ähnliche Richtung geht Alexander Friedmann, der die Beethoven-Rezeption in der Sowjetunion vor dem deutschen Überfall (1917–1941) untersucht hat. Dort erscheinen nationalistisch aufgeladene Aneignungsbemühungen; Beethoven einerseits als Lieblingskomponist Lenins, dann unter Stalin wiederum gehört er zum ideologischen und militärischen Feind Deutschland.

Harald Lönnecker unternimmt mit seinem Beitrag „Die Propagierung des Deutschen bei Hans Joachim Moser und Joseph Maria Müller-Blattau“ einen wichtigen Blick in die Geschichte des eigenen Faches und auf vielleicht in ihren Folgen immer noch zu wenig beachtete Argumentationslinien. Die beiden Musikwissenschaftler propagierten nach der Niederlage des Ersten Weltkriegs neben anderen den „Ausschließlichkeitscharakter deutscher Tonkunst“. Helmke Jan Keden schreibt „Zur Situation deutscher Laienchöre im dänischen Nordschleswig/Sønderjylland während der Zwischenkriegszeit“. Viele Sänger im Deutschen Sängerbund wollten sich damals nicht mit dem im Versailler Vertrag festgeschriebenen neuen Grenzverlauf zwischen Deutschland und Dänemark abfinden. Thematisch

anschließend folgt der Text von Yvonne Wasserloos: „Deutsch, nordisch oder national(sozialistisch)? Gesangspropaganda und -protest in Dänemark 1934–1940“. Die Autorin analysiert die Verbreitung ideologischer Grundsätze durch dänische Nationalsozialisten im von den Deutschen besetzten Dänemark während des Zweiten Weltkriegs. Welch starke Wirkung von Abgrenzung die Musik erzeugen kann, beschreibt sie anhand der Abwehrreaktionen der dänischen Bevölkerung, die sich im Alsang, in gemeinschaftlichem Singen äußerten. Marie-Hélène Benoit-Otis hat die Mozart-Woche des Deutschen Reiches 1941 in Wien auf nationale Fragen hin untersucht. Die Mozart-Woche 1941 in Paris ist Beispiel im Text von Manuela Schwartz: „Musik als Kulturarbeit, Kulturpolitik und Kulturpropaganda deutscher Außenpolitik im Zweiten Weltkrieg in Frankreich“. Wie die deutsche Außenpolitik im besetzten Frankreich Musik für nationalsozialistische Propaganda instrumentalisierte, wird anhand vieler langer Quellen-Zitate eindrucksvoll nachvollziehbar gemacht. Mauro Fosco Bertola: „Deutsche und italienische Musik in Veit Harlans Film *Immensee* 1943“ ist eine Filmmusikanalyse unter dem Aspekt der Verknüpfung von Musik und Heimat.

Am Ende steht, quasi als musikwissenschaftlicher „Rausschreiber“, der Aufsatz von Volker Kalisch: „‚Wir‘ und das ‚Anderere‘. Mechanismen der Inklusion und Exklusion“, in dem er ausgehend von einer Begegnung mit der Musik der Solomon-Inseln in Papua-Neuguinea zu den mittelalterlichen bzw. antiken Musiktheoretikern Johannes Tinctoris und Boethius zurückblickt. Von dort über Kant kehrt er am Ende ins zeitgenössische Papua-Neuguinea zurück. Er nutzt diese „vielleicht etwas abenteuerlich erscheinende Theoriestationen-Abfolge“ (S. 349), um zu zeigen, dass die Musik der 'Are'are auf den Solomon-Inseln – auch wenn sie uns zunächst fremd erscheint – dennoch ernst zu nehmende Musik ist.

Das Buch zeigt eindrücklich, wie stark Musik zu jeder Zeit Inklusions- und Exklusionsprozesse in Gang setzt. Mecking und Wasserloos ist trotz der bemerkenswert breiten Palette der untersuchten Beispiele eine äußerst schlüssige Dramaturgie des Buches gelungen, was bei Sammelbänden nicht immer der Fall ist. Es ist nicht nur musikwissenschaftlich relevant, sondern auch gesellschaftlich und politisch hoch aktuell.

Almut Ochsmann



Gebiet den „alten“ Bundesrepublik und der DDR entstanden sein. Weiterhin war ein relevanter Anteil musikspezifischer Inhalte zwingend, und die Herausgeber mussten – über Internetrecherchen, Vor-Ort-Besuche oder schriftliche Auskünfte – gesicherte Informationen über die Zusammensetzung erhalten haben. Bedenkt man weiterhin, dass nur Archive in Orten mit über 100.000 Einwohnern berücksichtigt wurden, so wird deutlich, dass das Verzeichnis nicht vollständig sein kann und nur einen tagesaktuellen Bestand wiedergibt, worauf die Herausgeber explizit hinweisen. So mag man als Nutzer die Auswahl durchaus hinterfragen, warum die für das 20. Jahrhundert so wichtigen Lautarchive nicht umfassend erfasst wurden oder bedauern, dass ergiebige Rundfunkarchive wie das des Hessischen Rundfunks fehlen, dem Nutzwert der Publikation tut dies aber wenig Abbruch.

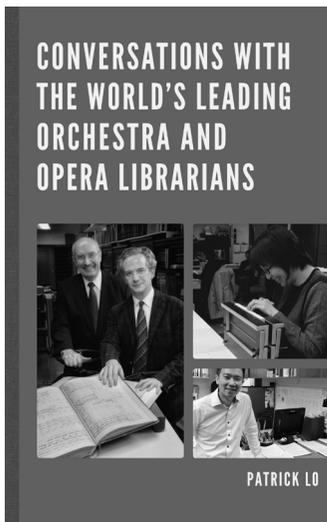
Dies liegt auch an dem beeindruckenden Textteil. Zwar ist es nicht unüblich, Verzeichnisse durch einzelne Aufsätze anzureichern, in diesem Fall geht der Umfang aber weit über das zu Erwartende hinaus. Die Herausgeber schreiben selbst von einem „Nebenprodukt“ (S. 14), da viele Autoren erst während der Erarbeitung des Verzeichnisses kennengelernt und um Beiträge gebeten wurden. Der Textteil steht jedoch gleichwertig neben der Liste der Bestände, da in ihm nicht nur in verständlicher Sprache die Grundzüge des Archivwesens und angrenzender Gebiete (z. B. Bibliotheken und Dokumentationen) erläutert werden, sondern der Leser Einblicke in so unterschiedliche Sammlungen wie die von Orchestern, Musikfestivals, Museen oder des Rundfunks erhält. Diese Hinweise, mögen sie auch auf konkrete Beispiele ausgerichtet sein, weiten den Horizont potentieller Nutzer und können ihnen somit ungeahnte Quellen erschließen. Systematisch sind die Aufsätze in fünf Teile gegliedert: Nach einem Blick auf die Besonderheiten von Kunst-Archiven im Allgemeinen wenden die Autoren sich den Lebenszyklen von Dokumenten zu. Hier ist es beispielsweise die kurze Abhandlung von R. Hering über die „Übernahme und Bewertung behördlicher Unterlagen“ (S. 45), die notwendiges Grundwissen zur Komplexität des Archivwesens vermittelt. In den weiteren Teilen beschäftigen sich die Verfasser mit Spezialarchiven, musikgeschichtlichen Quellen in sonstigen Archiven und mit Aspekten der Verflechtung von Erinnerungskultur, Vergangenheitspolitik und Archivarbeit. Bemerkenswert ist, dass die Herausgeber auch Bestände innerhalb der populären Musik und des Jazz nicht außen vor lassen und in den Beiträgen über die Lippmann +Rau-Stiftung sowie über freie Archive der Jugendkultur thematisieren. Gerade in dem letztgenannten Text ist es erhellend und erschreckend zugleich, wie unaufmerksam bisher mit Dokumenten dieses soziokulturellen Spektrums umgegangen wurde.

So ist den Herausgebern ein dreifacher Wurf gelungen. Mit dem Verzeichnis bieten sie eine übersichtliche und auf Vollständigkeit ausgerichtete Listung der in Deutschland zugänglichen Archive an, die zudem auf der beiliegenden CD-ROM mit weiteren Zugriffsmöglichkeiten genutzt werden kann; im Textteil blicken sie in ausgewählten Beispielen weit in die Gänge und Regale der Archive hinein; und schlussendlich schärfen sie den Blick für all diejenigen Forscher und Wissenschaftler, die dem Archivwesen bisher eher unbekümmert gegenüberstanden. Denn wie es R. Lorenz formuliert, ist der Teilschritt des Sammelns die einfachste archivarisches Aufgabe. Der „Anspruch des Bewahrens, Forschens, Ausstellens und Vermitteln“ (S. 92) aber bedarf ganz anderer Anstrengungen.

Michael Stapper

**Patrick Lo**

Conversations with the world's leading orchestra and opera librarians.



Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield 2016. 276 S., 85.00 USD  
 ISBN 978-1-4422-5542-5 (Hardcover)  
 ISBN 978-1-4422-5543-2 (E-Book)

*Seelenbalsam für unsichtbare Geister oder „Der nächste wird erschossen!“*

Gelten Musikbibliothekare bisweilen als die Exoten unter den Bibliothekaren, so sind die Orchester- und Opernbibliothekare wahrscheinlich die Sonderlinge unter den Exoten. An ihren Häusern, Klangkörpern und Institutionen häufig als Einzelkämpfer engagiert, an vielen kleineren und mittleren Häusern oft nicht einmal mit vollem Stellenumfang, arbeiten die meisten von ihnen sowohl nach innen als auch nach außen eher im Verborgenen. Auf den nationalen und internationalen Tagungen von AIBM und IAML sind die Treffen der AG Rundfunk- und Orchesterbibliotheken bzw. der Broadcasting and Orchestra Libraries Section die in der Regel am schwächsten besuchten. Den hohen Anforderungen an fachliche Qualifikation, Organisationstalent, Stressresistenz und Notfallmanagement, denen sich Orchesterbibliothekare tagtäglich stellen müssen, steht leider oft eine mangelnde Kenntnis, ja bisweilen eine mangelnde Wertschätzung seitens der Kollegen gegenüber. Selbst Orchestermusiker und Dirigenten, so beklagt Karen Schnackenberg vom Dallas Symphony Orchestra, wissen nicht immer genau, was der Kollege in der Orchesterbibliothek alles macht. Und Khor Chin-Yang vom Philharmonischen Orchester in Malaysia musste sich tatsächlich von einem Orchestermusiker fragen lassen, ob er Noten lesen könne!

Dem möchte Patrick Lo mit den „Conversations with the World's Leading Orchestra and Opera Librarians“ entgegentreten. Siebzehn Interviews mit *performance librarians*, wie er seine Gesprächspartner in Abgrenzung zu den Musikbibliothekaren nennt, die in öffentlichen und wissenschaftlichen Bibliotheken, Musikhochschulen oder Archiven arbeiten, werfen ein Licht auf die Aufgaben und Arbeitsbereiche

der meist im Verborgenen wirkenden Kolleginnen und Kollegen. Acht der Befragten arbeiten für Sinfonieorchester, fünf für Opernhäuser, einer für eine Ballettcompagnie. Außerdem kommen mit Jutta Lambrecht vom WDR Köln die Vertreterin einer der größten Rundfunkanstalten und die persönlichen Bibliothekare von Dame Kiri Te Kanawa und André Previn zu Wort.

*Nie wieder Bogenstriche!*

So unterschiedlich die Häuser und Institutionen sind, für die die Befragten arbeiten, so sehr fallen doch auch die Gemeinsamkeiten auf, mit denen die Kolleginnen und Kollegen zu tun und oft auch zu kämpfen haben. So übernehmen in den USA Orchesterbibliothekare oft auch Aufgaben, mit denen hierzulande in der Regel die Orchesterwarte betraut sind, wie zum Beispiel das Verteilen der Stimmen bzw. Pultmappen auf die Pulte vor und das Einsammeln derselben nach den Aufführungen. Andere Orchesterbibliothekare kümmern sich auch um Aufführungsrechte und Lizenzen, während wieder andere auch die hausinternen Aufführungsdatenbanken betreuen. Allen gemeinsam ist jedoch das „Kerngeschäft“: Sie recherchieren und beschaffen, sprich kaufen oder mieten das musikalische Aufführungsmaterial, richten es ein und stellen es ihren Nutzern, in ihrem Fall also den Dirigenten, Orchestermusikern, Sängern, Chören, Regieassistenten, Souffleuren, Inspizienten, Tonmeistern etc. zur Verfügung. Darüber hinaus sind sie verantwortlich für die Koordination und das Informationsmanagement rund um alle musikalischen Fragen zur jeweiligen Produktion und werden so zu „Hütern der Fassung“, wie Holger Winkelmann, Bibliothekar der Hamburgischen Staatsoper, es so anschaulich wie treffend bezeichnet hat (Forum Musikbibliothek, Bd. 35, 2014, Nr. 3, S. 15–21.)

Als eine der zeitraubendsten und ungeliebtesten Tätigkeiten nennen fast alle Kolleginnen und Kollegen das Übertragen von Bogenstrichen in die Streicherstimmen, und so überrascht es nicht, wenn Lauré Campbell, inzwischen pensionierte Bibliothekarin der San Francisco Opera, nach 41 Spielzeiten sagt, dass sie zwar die Vorstellungen und die Menschen, die mit ihr am Opernhaus gearbeitet haben, vermisst, aber bestimmt nicht das stundenlange Einzeichnen von Aufstrich und Abstrich: „I promise never to mark a bowing again!“

Das Lesevergnügen wird bisweilen durch bibliographische Schwächen getrübt. So gibt es z. B. im Register einen Eintrag *Idomeneo*, doch er verweist auf nichts. Jede der wirklich zahlreichen Erwähnungen der Metropolitan Opera (MET) erhält eine Endnote, die dann aber jedes Mal lediglich auf die Homepage der MET verweist. Als

Quellenangabe für einen Artikel im Berliner *Tagesspiegel*, der die Bibliothekarin der Berliner Philharmoniker portraitiert hat, findet man nur die für eine Tageszeitung doch sehr dürftige Angabe „Oktober 2013“, und die Endnote verweist – wie bei fast allen erwähnten Institutionen, Organen und Publikationen – wieder nur auf die Homepage der Tageszeitung. Dies überrascht umso mehr, als Lo an einer Fakultät für Bibliotheks-, Informations- und Medienwissenschaft unterrichtet und mehrere Veröffentlichungen aus dem Bereich der Library and Information Science (LIS) vorzuweisen hat. Ein sorgfältiges Lektorat wäre hier durchaus wünschenswert gewesen.

An redaktioneller Sorgfalt mangelt es zum Teil auch den Interviews selbst. Da werden Fragen doppelt gestellt, oder im Falle von zwei getrennt voneinander befragten Kolleginnen werden deren Antworten einfach jeweils nacheinander abgedruckt, was unnötige Doppelungen zur Folge hat. Das alles macht die Lektüre zum Teil mühsam, vieles wiederholt sich. Hinzu kommt, dass es sich bei den titelgebenden *conversations* weniger um Gespräche als vielmehr um Interviews handelt, die noch dazu offensichtlich auf einer Art Fragebogen beruhen. Zwischen- oder Nachfragen, die man sich oft wünschen würde, gibt es nicht.

Lo widmet das Buch seinem Deutschlehrer, der, wie er schreibt, sein Interesse und seine Liebe zur deutschen Sprache und Kultur geweckt und geprägt hat. Umso erstaunlicher, dass mit dem WDR Köln und den Berliner Philharmonikern nur zwei Institutionen bzw. Orchester aus dem deutschsprachigen Raum vertreten sind und so große wie renommierte Opernhäuser wie zum Beispiel Wien, Dresden, München oder Berlin fehlen.

Wenn auch alle Befragten ihre Arbeit anschaulich, in vielen Facetten und mit zahlreichen oft auch vergnüglichen Details zu schildern vermögen, wünscht man sich doch spätestens nach dem fünften Interview mit einem *performance librarian*, es kämen auch Orchestermusiker, Dirigenten und Instrumentalsolisten, vielleicht auch ein Agent und Verlagsvertreter, also die „Kunden“ bzw. Hauptansprechpartner der Orchesterbibliothekare zu Wort. Immerhin hat Lo mit der Sängerin Elena Xanthoudakis gesprochen, was einen erfreulichen Perspektivwechsel mit sich bringt, und Fabio Luisi hat ein Vorwort beigetragen, in welchem er die Bedeutung der Orchesterbibliotheken für den Dirigenten herausstellt.

Manchmal gewinnt der Leser den Eindruck, Lo sei ein wenig zu sehr an einer gewissen Art von *name dropping* gelegen (Haben Sie mit Bernstein gearbeitet? Wie war Abbado denn so?), doch glücklicherweise widerstehen seine Gesprächspartner größtenteils dieser Versuchung und erzählen stattdessen zum Beispiel lieber von der Bedeutung technischer Hilfsmittel wie leistungsfähiger Drucker und Kopierer, Bindsystemen, Notensatzprogrammen oder Orchesteror-

ganisationssoftware, nicht ohne zugleich das Schreiben von Noten mit der Hand als weiterhin absolut unverzichtbar herauszustellen. Berufskollegen unter den Lesern mag erfreuen, dass auch an den führenden Opernhäusern der Welt oftmals „nur mit Wasser gekocht“ wird. Und dass es immer wieder die gleichen Werke sind, die besondere Probleme bereiten (*Carmen*, *Hoffmanns Erzählungen*, Ballette des 19. Jahrhunderts, Operngalas, Auftragswerke!), erfreut und beruhigt in gewisser Weise auch den Verfasser dieser Rezension. Die Anekdoten aus dem Bibliotheksalltag und die Geschichten von zu spät oder am falschen Ort angekommenen Notenkisten lesen sich amüsant und sind zugleich Balsam für manche geplagte Bibliothekarsseele. Gleich dreimal wird erzählt, wie ein Orchestermusiker während der Aufführung aus einer Partitur spielen musste, weil seine Stimme verloren, vergessen oder „vom Hund gefressen“ wurde.

*Der nächste wird erschossen!*

Sowohl die Wahl der richtigen Ausgabe und Fassung eines Werkes als auch das Bezeichnen des Materials mit Sprüngen, notwendigen Transpositionen etc. setzt die hinreichenden und vor allem rechtzeitigen Informationen durch den Dirigenten voraus. Das sollte eigentlich eine Selbstverständlichkeit sein. Doch dass dem leider oft nicht so ist, davon können alle im Buch befragten Kolleginnen und Kollegen mehr als ein Lied singen. Tony Rickard, dem Bibliothekar des Royal Opera House Covent Garden, gelingt die wunderbare Formulierung, dass ein vielbeschäftigter Dirigent „oft nicht die Zeit hat, zu einer Entscheidung zu gelangen.“ Etwas weniger angelsächsisch-höflich als Tony Rickards bringt es Jutta Lambrecht vom WDR Köln auf den Punkt, wenn sie ihre Haltung gegenüber oft überzogenen, viel zu kurzfristigen und nur unter größtem zeitlichen und finanziellen Aufwand zu realisierenden Extrawünschen von Dirigenten angesichts knapper Ressourcen temperamentvoll zum Ausdruck bringt: „Manchmal denke ich, der nächste, der in mein Büro kommt, wird erschossen!“

„Conversations with the World's Leading Orchestra and Opera Librarians“ bietet einen umfassenden und anschaulichen Einblick in die vielfältigen Tätigkeiten von Orchester-, Opern- und Ballettbibliothekaren. Patrick Los Buch liefert zahlreiche und gute Argumente für eine ausreichende personelle und materielle Ausstattung der Musikbibliotheken an Orchestern und Opernhäusern. Nicht zuletzt ist es auch ein Plädoyer für Fortbildung und Vernetzung, wie die Major Orchestra Librarians' Association (MOLA) oder die IAML sie ermöglichen und anbieten. Und schließlich: Wer es gelesen hat, wird nie wieder einen *performance librarian* fragen, ob er Noten lesen kann.

Andreas Linne