

MARC MYERS: *Why Jazz happened*. Berkeley u. a.: University of California Press 2013. X, 267 S.

Why Jazz happened – ein solcher Titel lässt Generelles erwarten. Tatsächlich geht es Marc Myers, Jazzkritiker des *Wall Street Journal* und spiritus rector des Blogs www.jazzwax.de, um nichts Geringeres als einen neuen Panoramablick auf die Jazzgeschichte. Dazu wählt er einen ungewohnten Aussichtspunkt: Myers erklärt den Jazz und seine Entwicklung zwischen 1942 und 1972 nicht musikimmanent oder an stilistischen Metamorphosen orientiert, vielmehr betrachtet er „jazz history from the outside in“ (S. IX). Um stilprägende Musiker und musikimmanente Paradigmenwechsel geht es ihm nur in zweiter Instanz, wichtiger sind ihm jene Kräfte, die für die Distribution, Repräsentation und Finanzierung von Jazz und damit schlussendlich für die öffentliche Wahrnehmung von Jazzmusikern und ihrer Lebenspraxis verantwortlich sind: Schallplattenproduzenten, Aufnahmetechniker, Radiomoderatoren, Konzertveranstalter und Veranstaltungstechniker stehen im Fokus der Aufmerksamkeit. Von dieser Warte aus gelangt Myers zu zwei grundlegenden Fragen: Unter welchen Bedingungen arbeiten Jazzmusiker und wie sind die sozialen Rahmenbedingungen kreativer Prozesse im Jazz geartet? Das Buch gibt sachkundige und bestens recherchierte Antworten und qualifiziert sich so als längst überfällige Alternative zu einem Klassiker der Fachgeschichte: Ekkehard Josts *Sozialgeschichte des Jazz* von 1982. Methodisch geht die äußerst materialreiche Untersuchung trotz der Erschließung ungewohnter Kontexte indes kaum je ans Eingemachte. Die zahlreichen Steilvorlagen zur Modifikation des gängigen Entwicklungsnarrativs der Jazzgeschichtsschreibung und seiner Konzentration auf Pionierfiguren und „große Erzählungen“ werden bestenfalls zaghaft genutzt, so dass die Hoffnung, durch die ungewohnte Perspektive könnten auch

neue Erkenntnisse zum musikalischen Text generiert werden, leider enttäuscht bleibt.

Myers fokussiert insgesamt neun Paradigmenwechsel in den drei Jahrzehnten zwischen 1942 und 1972, die ihren Anstoß aus „influential non-jazz events“ (S. 4) beziehen. Einige dieser Entwicklungen sind bereits hinlänglich bekannt und werden von Myers lediglich re-evaluiert, wie etwa die Initiativen zur Implementierung unabhängiger Strukturen körperschaftlicher Selbstverwaltung unter afroamerikanischen Musikern in Musikervereinigungen wie der AACM oder die Möglichkeiten des neuen Mediums Langspielplatte zur konzeptuellen Ausdifferenzierung wie zur Speicherung längerer und damit der Live-Praxis näherstehender Aufnahmen in den frühen 1950er Jahren. In anderen Fällen gelingt Myers jedoch die Erhellung zuvor unterbeleuchteter Konnekte, z. B. wenn er vorführt, wie die G. I. Bill of Rights von 1944 – jenes Gesetz, das aus dem Zweiten Weltkrieg heimkehrenden Soldaten die Wiedereingliederung in das Berufsleben erleichtern soll und daher auch das Angebot eines kostenfreien Studiums umfasst – zur stärkeren Verankerung von Jazzmusikern im Hochschulrahmen und damit letztlich zu einem neuen Stellenwert einer formellen Ausbildung führt. Auch seine Beobachtungen zum Einfluss der Beatlemania auf Vertrieb und Marketing von Jazzschallplatten oder zur Rezeption von neuen technischen Möglichkeiten der Amplifizierung und Bühnenbeleuchtung im Jazz der frühen 1970er Jahre sind einfallsreich und methodisch überzeugend. In seinen besten Passagen gelingt Myers' Buch damit ein frischer und unverbrauchter Blick auf einen historischen Bestand, mit dem man sich bereits in ausreichendem Maße vertraut wähnte. Umso bedauerlicher ist es angesichts dieses Umstands jedoch, dass er auf einer so tragfähigen Grundlage kaum je den Versuch unternimmt, eingeübte Sichtweisen auf die Jazzgeschichte in Frage zu stellen. So bleibt sein Buch ein gewissenhafter Appendix zu

einem letztlich altmodischen Verständnis von Jazzgeschichte.

Als exemplarisches Beispiel mag das fünfte Kapitel dienen, in dem Myers ein auf den ersten Blick ungewöhnliches Thema adressiert: die Wohnumstände von Musikern und ihre Funktion als privilegierte Mieter- und Käuferschicht in der Erschließung suburbaner Erweiterungen im Kalifornien der 1950er Jahre. Wiederum ist das Material auch in dieser Frage aussagekräftig, doch die von Myers auf seiner Grundlage angestellte Interpretation der Musik bleibt fragwürdig: „the comfortable, harmonious, and conformist lifestyle began to be reflected in jazz that emphasized airy counterpoint played by reeds and horns and deemphasized the more urban churning sounds of the piano, bass and drums“ (S. 7). Der Verdacht, dass hier zugunsten von Stereotypen, die die Interpretation erleichtern, auf eine differenzierte Beobachtung der musikalischen Landschaft verzichtet wird, erhärtet sich leider auch im Verlauf des Kapitels, wo der West Coast Jazz seiner „emphasis on seductive melodies, counterpoint and brushy rhythms“ (S. 95) wegen als „more formulaic and airy jazz style that matched the general mood“ (S. 97) beschrieben wird. Hier wird eine aus der Mode gekommene Zeitgeist-Interpretation durch die Hintertür wieder willkommen geheißen – denn wie formelhaft und luftig ist der West Coast Jazz denn wirklich? Lässt sich die Musik afroamerikanischer Musiker an der Westküste – man denke beispielsweise an Teddy Edwards, Les McCann oder die Jazz Crusaders – mit diesen Attributen auch nur in Ansätzen beschreiben? Und wie lassen sich jene Aufnahmen, mit denen Musiker versuchen, dem Verdikt vom akademischen und emotional niedrigtourigen West Coast Jazz entgegenzuarbeiten – etwa die bereits in ihren Titeln vielsagenden Alben *Intensity* von Art Pepper (1960) oder *Motion* von Lee Konitz (1961) –, in diese Argumentation integrieren? Selbstverständlich gibt es den Stil, den Myers beschreibt, aber einer Untersu-

chung, die sich so detailliert den Repräsentationsbedingungen von Jazz zuwendet, sollte doch auch die Frage zuzutrauen sein, welche Faktoren zur Absolutierung bestimmter musikalischer Parameter zum gewissermaßen „offiziellen“ Klangcode für eine Stilrichtung führen. Dieser blinde Fleck markiert das schlussendliche Problem der Arbeit: Diejenige Form der Jazzgeschichtsschreibung, zu der sie eine wirkliche Bereicherung darstellt, wird längst nicht mehr einhellig als dominantes Narrativ akzeptiert. Was Myers leistet, ist letztlich die sozialgeschichtliche Vertiefung von Lehrbuchdefinitionen – nicht mehr, aber natürlich auch nicht weniger.

(Juli 2014)

René Michaelsen

Inventar und Werkverzeichnis. Ordnung und Zählung als Faktoren der Rezeptionsgeschichte. Hrsg. von Thomas Hochradner und Dominik Reinhardt. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach 2011. 326 S., Abb., Nbsp. (Klang-Reden. Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Band 7.)

Vorgänge des Ordnen und Zählens gehören zu den „Grundkategorien lebensweltlicher Zeitgestaltung“, so führt Thomas Hochradner in das Thema des Sammelbandes ein, der die Beiträge einer im Dezember 2009 in Salzburg veranstalteten Tagung enthält. Deren erklärtes Ziel war es, der „Wirkmächtigkeit eines Phänomens“ in der (musikalischen) Rezeptionsgeschichte nachzugehen (S. 15). Die 15 Beiträge widmen sich historischen Darstellungen ebenso wie Fallbeispielen und systematischen Überlegungen; sie konzentrieren sich, kurz gesagt, auf das Inventarisieren als wissenschaftliche Disziplin.

Das Themenfeld ist weit gesteckt; elf musikwissenschaftliche Aufsätze werden von vier Beiträgen aus anderen Disziplinen flankiert, die das ‚Ordnen‘ in einen übergreifenden Kontext stellen. Sie beschreiben