



Jazzforschung heute. Themen, Methoden, Perspektiven

herausgegeben von Martin Pfeleiderer
und Wolf-Georg Zaddach

Verlag EDITION EMVAS, Berlin, 2019

ISBN 978-3-9817865-3-8

DOI <https://doi.org/10.25643/bauhaus-universitaet.3868>

<https://jazzforschung.hfm-weimar.de/publikationen/>

Martin Pfeleiderer

New Jazz Studies und die Jazzforschung heute

Abstract (Deutsch)

Der Beitrag führt in die US-amerikanischen New Jazz Studies der 1990er-Jahre ein, wobei die Auseinandersetzung mit der Jazzgeschichtsschreibung und Kanonbildung sowie die kulturwissenschaftliche Öffnung hin zu einer ›other history‹ des Jazz im Zentrum stehen. Der relativ große Einfluss der New Jazz Studies auf die neuere Jazzforschung in Großbritannien wird dargestellt, während die zögerliche Rezeption in Deutschland und Österreich mit der dortigen frühen Institutionalisierung der Jazzforschung in Zusammenhang gebracht wird. Vor diesem Hintergrund werden einige zentrale Themen, Ansätze und Desiderate der Jazzforschung heute skizziert, wobei dies neben Anregungen aus den New Jazz Studies auch musikethnologische und –soziologische sowie musikanalytische Ansätze umfasst.

Abstract (English)

The article introduces US-American New Jazz Studies of the 1990s, focusing on the discussion about jazz historiography and canon formation, as well as the opening up to cultural studies and towards an ›other history‹ of jazz. The relatively large influence of New Jazz Studies on recent jazz research in the UK is portrayed, while the hesitant reception in Germany and Austria is associated with the early institutionalization of jazz research. Against this background, some central themes, approaches and desiderata of jazz research today are outlined, with suggestions from New Jazz Studies as well as ethnomusiological, sociological and music-analytical approaches.

Martin Pfeleiderer

New Jazz Studies und die Jazzforschung heute

In der US-amerikanischen Jazzforschung haben sich in den 1990er-Jahren Ansätze entwickelt, die um die Jahrtausendwende als ›New Jazz Studies‹ bekannt und international einflussreich geworden sind. Im ersten Teil meines Beitrags möchte ich in Grundzügen das Entstehen und die inhaltliche Ausrichtung der New Jazz Studies in den USA nachzeichnen. Dabei setze ich zwei Schwerpunkte, die sowohl historisch als auch inhaltlich im Mittelpunkt der New Jazz Studies stehen. Einerseits geht es um die Reflexion von Jazzhistoriographie und Kanonbildung, für die vor allem die US-amerikanischen Musikwissenschaftler Scott DeVeaux und Gary Tomlinson stehen. Auf der anderen Seite erfolgte eine kulturwissenschaftliche Öffnung der Jazzforschung über die Musikwissenschaft hinaus, wie sie u.a. die Literaturwissenschaftler Krin Gabbard und Robert O'Meally vorangetrieben haben. Im zweiten Teil meines Beitrags widme ich mich dem Einfluss der New Jazz Studies auf die Jazzforschung in Europa, der in Großbritannien nach der Jahrtausendwende relativ groß war, in Deutschland und Österreich dagegen zunächst weit geringer ausfiel – was wiederum, so meine These, mit der besonderen Situation der akademischen Jazzforschung in Deutschland und Österreich zu tun hat. Schließlich möchte ich einige zentrale Themen und Desiderate der Jazzforschung heute skizzieren. Dabei leiten mich zwei Fragen: Wie lassen sich Ansätze der US-amerikanischen New Jazz Studies für die Jazzforschung im deutschsprachigen Raum fruchtbar machen? Und: An welchen Themen, Fragestellungen und Methoden kann sich die Jazzforschung heute generell orientieren?

Jazzhistoriographie

Im Jahre 1987 verlieh der amerikanische Kongress dem Jazz den offiziellen Status eines außergewöhnlichen und wertvollen nationalen Kulturerbes, dem Aufmerksamkeit und tätige Unterstützung gebührt, um es zu erhalten, zu verstehen und weiter zu fördern (H.Con.Res. 57, 1987; vgl.

auch Walser 1999: 333). Damit hatte der Jazz endgültig sein Image als kultureller Underdog abgelegt und war auf dem Wege, in der Allgemeinbildung an Colleges und Hochschulen der USA sowie in der Ausbildung junger Musiker eine Alternative zur klassischen abendländischen Musik zu werden (DeVeaux 1991). Damals begann, so die US-amerikanische Jazzforscherin Sherrie Tucker rückblickend, »[...] a time of migration of jazz history publishing from trade to academic presses, and a shift in who writes these histories from critics and journalists to professors« (Tucker 2005: 34). Vor diesem Hintergrund stellte sich nun auch die praktische, d.h. die Lehre an Schulen, Colleges und Hochschulen betreffende Frage: Wie erzähle ich die Geschichte des Jazz? Welchen Kanon an wichtigen Musikern und Aufnahmen lege ich dieser Erzählung zugrunde?

Constructing the Tradition – Scott DeVeaux

Einen festen Bezugspunkt der Diskussion um Fragen der Jazzgeschichtsschreibung bildet der Aufsatz »Constructing the Tradition. Jazz Historiography« des US-amerikanischen Musikwissenschaftlers Scott DeVeaux aus dem Jahr 1991. DeVeaux untersucht in diesem Text kritisch den Wandel und die Motive der Jazzhistoriographie von den Anfängen in den 1930er-Jahren bis zu den kanonisierten »student textbooks« der 1980er-Jahre. Über diese Jazzgeschichtsbücher schreibt DeVeaux zu Beginn seines Aufsatzes:

To judge from textbooks aimed at the college market, something like an *official history of jazz* has taken hold in recent years. On these pages, for all its chaotic diversity of style and expression and for all the complexity of its social origins, jazz is presented as a coherent whole, and its history as a skillfully contrived and easily comprehended narrative. (DeVeaux 1991: 525)

Spätestens seit den 1950er-Jahren hat sich, so macht DeVeaux deutlich, eine Sichtweise auf die Jazzgeschichte durchgesetzt, die sich durch mehrere Erzählstrategien charakterisieren lässt (ebd.: 532ff.):

- Linearität: Die Geschichte des Jazz wird als eine lineare Abfolge von Ereignissen erzählt.
- Organismusmodell: Der Jazz entwickelt sich organisch, d.h. seine spätere Entwicklung ist in den Anfängen bereits im Keim angelegt, und diese Entwicklung ist daher unausweichlich und unumkehrbar.
- Personalisierung: In der Jazzgeschichte spielen bedeutende Musiker

als Innovatoren eine entscheidende Rolle. Musiker säen die Samen für spätere Entwicklungen.

- Vernetzung: Die Jazzgeschichte kann daher als ein Netz von Einflüssen, das von einzelnen Musikern ausgeht und auf einzelne Musiker einwirkt, geschrieben werden.
- Autonomie: Die Ursachen für Stilwechsel liegen im Jazz selbst und folgen einer inneren Logik. Dagegen spielen soziale, technologische, wirtschaftliche und politische Einflüsse nur eine untergeordnete Rolle.

Ein zentrales Ziel der Jazzhistoriographie war bekanntlich die ästhetische und soziale Anerkennung des Jazz als künstlerisch wertvolle Musik, als ›America's Classical Music‹. Daher ist es nicht weiter verwunderlich, dass sich die genannten Erzählstrategien stark an der herkömmlichen Historiographie europäischer Kunstmusik orientieren. Jazz – so die Argumentation – sei keine bloße Modeerscheinung der Unterhaltungsmusik, sondern eine Kunstform mit einer eigenständigen und kontinuierlichen Tradition und Geschichte. Indem die Jazzgeschichte auf Afrika und die Afroamerikaner verweist, besitze sie jedoch zugleich eine Besonderheit, eine Art Alleinstellungsmerkmal, durch das sich Jazz von der europäischen Kunstmusik unterscheide.

Dass diese ›offizielle‹ Version der Jazzgeschichte eine starke Vereinfachung ist, zeigt sich besonders deutlich an den Schwierigkeiten einer Historiographie des Jazz nach 1970: Denn seither besteht der Jazz offensichtlich nicht mehr aus einer geradlinigen Stilentwicklung, sondern aus einer Vielzahl von teilweise parallelen Strömungen, die sich nur schwer in eine einheitliche Traditionslinie bringen lassen. Generell sind die Stilübergänge im Jazz für die Geschichtsschreibung problematisch und wurden in der zeitgenössischen Jazzpublizistik – und zum Teil auch unter Musikern – jeweils sehr kontrovers diskutiert, etwa der Übergang vom Traditional Jazz der 1920er-Jahre zum Swing oder in den 1940er-Jahren vom Swing zum Bebop. Immer wurde in solchen historischen Übergangsphasen die Frage gestellt: Ist das überhaupt noch Jazz? Dabei wurde versucht, die Grenzen des Jazz zu bestimmen – was gehört dazu, was nicht mehr. Wie DeVeaux zeigt, wurden bei dieser Grenzziehung gerne zwei Strategien gewählt:

1. Jazz wird als unabhängig von den modernen Marktmechanismen konstruiert, und zugleich unabhängig von Moden und Massenvergnügen – als eine ›ernsthafte‹ Musik. Kommerzieller Erfolg wird

dabei zu einem Stigma, denn ›kommerziell‹ bedeutet in dieser Lesart immer: künstlerisch minderwertig. Problematisch wird bei einer solchen Ausgrenzungsstrategie freilich der kommerzielle Erfolg von Jazzmusikern oder Jazzstilen, z.B. des Swing oder später der Fusion Music.

2. Jazz wird als essentiell afroamerikanische Musik beschrieben. Ethnizität bildet somit das Gravitätszentrum der Jazzgeschichte. Diese Grenzziehung erweist sich jedoch ebenfalls als problematisch: Wie soll der Beitrag von Jazzmusikern weißer Hautfarbe gewürdigt werden? Und wie ist generell der Beitrag von nicht-amerikanischen Musikern zu bewerten?

Afroamerikanische Ethnizität und Ablehnung von Kommerzialität definieren Jazz als Musik einer Minderheit. Wenn allerdings Jazz von vornherein als eine Minderheitenmusik konstruiert wird, droht ihm die Marginalisierung als eine afroamerikanische Subkultur. Um dieser Marginalisierung zu entgegen, postulierte die Jazzpublizistik eine Universalität und Autonomie dieser Musikpraxis: Jazz, so heißt es dann, sei eine musikalische ›Weltsprache‹, eine ›lingua franca‹, die auf der ganzen Welt verstanden und praktiziert werden könne. Zugleich sei Jazz eine autonome Musik, bei der es allein auf die innermusikalischen Entwicklungen und Innovationen ankomme.

Laut DeVeaux steht nun die angebliche Krise des Jazz als Musikpraxis in direktem Zusammenhang mit den skizzierten Erzählstrategien, mit denen eine kontinuierliche, sich linear und organisch entwickelnde Jazztradition konstruiert wird und bestimmte Musikformen aus der Jazztradition ausgegrenzt werden. Denn wenn Jazzmusiker Angst haben müssen, mit ihrer Musik aus dem Traditionsrahmen des Jazz herauszufallen, so wird dadurch vermutlich ihre eigene Phantasie und Kreativität, ihre Risikobereitschaft und Innovationsfreudigkeit eingeschränkt. Besonders problematisch ist diese Geschichtskonstruktion für Musiker aus Europa und Japan, die sich ja ebenfalls auf die US-amerikanische Jazztradition beziehen sollen, um als ›Jazzmusiker‹ zu gelten – obwohl sie aus ganz anderen kulturellen und historischen Kontexten stammen. Wie sehr sich dieses Konzept der Jazzhistoriographie auch in Europa durchgesetzt hat, zeigt sich u.a. zu Beginn des Artikels »Jazz« im Sachteil des Lexikons *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, wo Wolfram Knauer den »Traditionsbezug auf vorhergegangene Stile der Jazzgeschichte« neben Improvisation, ›swing‹, einer speziellen Art der Tonbildung und Instrumentenhandlung sowie der stilistischen Indivi-

dualität einzelner Musiker zum festen Bestandteil einer Definition des Jazz macht (Knauer 1998: Sp. 1384).

Cultural Dialogics – Gary Tomlinson

Zur selben Zeit wie Scott DeVeaux schlug der US-amerikanische Musikwissenschaftler Gary Tomlinson eine interessante Alternative zur damals vorherrschenden Jazzhistoriographie vor. Ebenfalls 1991 veröffentlichte er einen Aufsatz mit dem Titel »Cultural Dialogics and Jazz. A White Historian Signifies«, in dem er das Konzept des Signifyin(g) des US-amerikanischen Literaturwissenschaftlers Henry Louis Gates Jr. (1988) auf andere postmoderne Theoretiker – u.a. nennt Tomlinson Michel Foucaults Diskursarchäologie und Michail Bachtins Theorie der Dialogizität – und auf den Jazz bezieht. »Signifyin(g)« bedeutet bei Gates so viel wie »repetition with a difference«, Wiederholung mit einem signifikanten Unterschied, mit kleinen subversiven Abweichungen oder parodistischen Variationen, wodurch afro-amerikanische Diskurspraktiken maßgeblich geprägt werden (Tomlinson 1991: 231).

Tomlinsons Aufsatz steht im Kontext der US-amerikanischen »New Musicology«, die sich in den 1980er- und 1990er-Jahren gegen eine in den USA verbreitete positivistische Musikwissenschaft gewendet hat. Während sich diese (angeblich) auf die Sichtung und Erschließung von Quellen und eine musikimmanente Analyse der Notentexte beschränkt habe, propagierten Autoren der »New Musicology« wie Lawrence Kramer, Susan McClary oder eben Gary Tomlinson ein kulturgeschichtlich orientiertes Musikverständnis, in dem es um eine Interpretation von Musik in ihren sozialen und kulturellen Kontexten geht – damals ein anscheinend revolutionäres Konzept, das ja inzwischen längst musikwissenschaftliches Allgemeinut geworden ist. Zugleich versuchte man in der »New Musicology«, theoretische Entwicklungen aus dem Umfeld der Diskussion um die sogenannte Postmoderne auf die Musik zu beziehen.

Zwar erkennt Tomlinson in seinem Aufsatz die Notwendigkeit eines Kanons an, der das grundlegende menschliche Bedürfnis nach Ordnung und Übersichtlichkeit befriedige.¹ Er kritisiert jedoch das europäische Mo-

1 Ähnlich argumentiert der US-amerikanische Jazzpädagoge Ken Prouty in Bezug auf die Kanonkritik der New Jazz Studies: »It is one thing to point out what is missing or what is wrong with a particular historical narrative. Suggesting an

dell einer monologischen Kanonbildung, die immer zum Ausschluss bestimmter Musikformen führe. Gegen diese Tradition stellt er die – seit Louis Armstrongs Adaptionen von Broadway-Hits – gängige Praxis im Jazz, sich auf andere Musikstile zu beziehen und in einen Dialog mit anderen musikalischen Bereichen zu treten. »Jazz signification«, so folgert Tomlinson, »is largely extracanonical« (Tomlinson 1991: 246). Diese Erkenntnis eröffnet Perspektiven, bei denen weniger ein angeblicher Wesenskern des Jazz, sondern vielmehr Austausch und Dialog mit anderen Musikbereichen in den Fokus der Jazzgeschichtsschreibung rücken.

Im zweiten Teil seines Aufsatzes (Tomlinson 1991: 249ff.) widmet sich Tomlinson einem Paradebeispiel der Ausgrenzung eines dialogischen Jazzverständnisses: der Ablehnung von Miles Davis' Fusion-Aufnahmen durch Jazzkritiker, bei denen Tomlinson eine »Rhetorik der Abwesenheit« konstatiert. Kritiker wie Stanley Crouch oder Amiri Baraka bemängelten beim Schaffen von Davis nach 1969 das Fehlen von essentiellen Charakteristika des Jazz und werfen dem Trompeter Kommerzialisierung und Vergehen gegen den »wahren afroamerikanischen Ausdruck« vor. Dagegen zeichnet Tomlinson ein ganz anderes Bild von Miles Davis' künstlerischer Motivation, in dem Differenz und Dialog ganz im Zentrum stehen.

The Other History – Krin Gabbard

Unterstützung für ein erweitertes Verständnis der Jazzgeschichte und eine Reflexion des etablierten Jazzkanons kam von außerhalb der Musikwissenschaft. Bereits Ende der 1980er-Jahre setzte sich eine Gruppe von Amerikanisten und Literaturwissenschaftlern mit der Bedeutung des Jazz innerhalb der US-amerikanischen Kultur auseinander.² Der Literatur- und Filmwissenschaftler Krin Gabbard nutzte dieses akademische Netzwerk,

alternative, however, is more difficult. Perhaps this is why we have yet to see a jazz history text that truly departs from the canon, one that represents a clear break from the »consensus view« of Marshall Stearns, or of Scott DeVeaux's »official history« (Prouty 2010: 43). Tatsächlich folgt Scott DeVeaux's eigene Version der Jazzgeschichte, die er zusammen mit dem Jazzkritiker Gary Giddins geschrieben und 2009 veröffentlicht hat (DeVeaux/Giddins 2009), ebenfalls weitgehend den wohlbekannten Pfaden der herkömmlichen Jazzgeschichtsschreibung.

- 2 Laut Sherrie Tucker hat sich eine Gruppe von jazzinteressierten Amerikanisten und Filmwissenschaftler, unter ihnen Krin Gabbard, erstmals 1988 bei einem

um zwei Sammelbände mit rund zwei Dutzend Aufsätzen von Literaturwissenschaftlern, Filmwissenschaftlern, Historikern und Philosophen zusammenzustellen: *Jazz among the Discourses* und *Representing Jazz* (Gabbard 1995a, 1995b). Beide Sammelbände können als ein zweiter Startpunkt der New Jazz Studies gelten.³ In einer Rezension der Sammelbände von Mark Tucker taucht 1998 womöglich zum ersten Mal der Ausdruck ›New Jazz Studies‹ auf (Tucker 1998).

Bereits 1993 hatte Gabbard im *Annual Review for Jazz Studies* den Aufsatz »The Jazz Canon and its Consequences« (Gabbard 1993) veröffentlicht, den er fast unverändert in die Einleitung zu *Jazz among the Discourses* übernahm.⁴ Darin rechnet Gabbard mit der alten Jazzforschung ab, die seiner Ansicht nach keine ›richtige‹ Kulturwissenschaft sei. Denn die ›old jazz studies‹ sperrten sich gegenüber dem, was Gabbard »protocols of contemporary theory« nennt, und maskierten ihre kanonbildenden Ideologien durch »desinterested aesthetics«, gemeint ist eine Autonomieästhetik. Als Vorbild für die neuen Jazzstudien nennt er die Film Studies, die, so Gabbard, unter dem Einfluss von Kulturtheoretikern wie Roland Barthes wissenschaftliche Methoden der Demystifikation entwickelt hätten. Zudem weist er am Schluss seines Aufsatzes auf das Vorbild der Popular Music Studies hin, genauer auf Lawrence Grossbergs Idee einer Kartographie des populären Geschmacks. Gabbard geht es somit vor allem um die Frage

Panel der Modern Language Association zusammengefunden (vgl. Tucker 2005: 34).

- 3 Den beiden Sammelbänden voraus ging die Veröffentlichung des weit weniger beachteten Bandes *Jazz in Mind. Essays on the History of Meaning in Jazz* (Buckner/Weiland 1991).
- 4 Während der ursprüngliche Aufsatz auf die »institutionalization of jazz in higher education« (Gabbard 1993: 65) abzielte, die einhergehe »with current demystifications of the distinctions between high and low culture, with the growing trend toward multiculturalism in university, and with the postmodernist cachet now enjoyed by marginal arts and artists« (ebd.), konstatiert Gabbard zu Beginn der späteren Version, »[...] jazz has entered the mainstreams of the American academy« (Gabbard 1995a: 1). Ansonsten übernimmt Gabbard den Text fast unverändert, aber unter Streichung der Zwischenüberschriften und ca. der Hälfte der Fußnoten. Die Inhaltsangabe zum Sammelband fehlt natürlich in der früheren Textfassung; die Schlussabsätze dieser Fassung – zur Popmusikforschung und Lawrence Grossberg – übernimmt Gabbard in die Einleitung des Sammelbandes *Representing Jazz* (Gabbard 1995b: 3).

nach einer wissenschaftlich seriösen Jazzforschung, die auf der Höhe der Zeit ist, also am theoretischen und methodischen Stand der kulturwissenschaftlichen Forschung anknüpft.

Wer sind nun diese ›alten‹ Jazzforscher? Gabbard nennt einerseits Diskographen, die dazu neigen, Musiker zu romantisieren und Schallplatten zu fetischisieren, andererseits Musikwissenschaftler und Musiktheoretiker, die zwischen einer recht formalistischen Musikanalyse und unbegründeten Werturteilen aus der Fanperspektive hin und her schwanken; als Beispiele hierfür führt er die Schenkerianischen Analysen von Clifford-Brown-Soli durch Milton Stewart (1975) und die Schriften von Gunther Schuller (1968, 1989) an. Bislang, so Gabbard weiter, habe sich die Kanonbildung im Jazz daher weitgehend unreflektiert vollzogen – entweder gemäß einer Kunstideologie, die alles, was angeblich künstlerisch minderwertig sei, aus dem Jazzkanon ausschließe, oder aber gemäß einer Romantisierung der subkulturellen und widerständigen Potenziale des Jazz. In der kurzen Einleitung zu *Representing Jazz*, dem zweiten Sammelband, findet sich zudem eine programmatische Formulierung, die aufhorchen lässt. Gabbard schreibt dort:

[...] the collected essays bring a new depth to the rapidly maturing discipline of jazz studies by concentrating on *jazz myth and jazz culture rather than jazz per se* [Hervorhebung M.P.] (assuming for the moment that jazz can in fact be isolated from myth and culture).

Und weiter:

The unspoken wisdom is that without jazz history our knowledge would depend on platitudes of the daily press as well as on trite movies and television dramas, lurid novels, sensationalizing photographs, and genre paintings. But over time, don't these artifacts begin to constitute a history of their own? Are there no reasons for looking at this other history, presumably inaccurate, presumably unavoidable? If the jazz historians are giving us a truth that is otherwise unavailable, does it necessarily follow that there is no truth in what we are told by authors, filmmakers, dancers, painters, photographer, and the rest? (Gabbard 1995b: 2)

Eine ›other history‹ des Jazz, wie sie Gabbard im Blick hat, zielt also weder auf eine ›wahre‹ Geschichte des ›Jazz per se‹ noch auf einen alternativen Jazzkanon, sondern möchte die US-amerikanische Kulturgeschichte erweitern und ergänzen durch einen Blick auf die individuelle und kollekti-

ve Jazzrezeption – und zwar der Jazzrezeption außerhalb der Jazzszene und Jazzpublizistik im engeren Sinne.

Das Center for Jazz Studies, New York City

1995 – also im selben Jahr, in dem die beiden von Gabbard herausgegeben Sammelbände veröffentlicht wurden – gründete der afroamerikanische Literaturwissenschaftler Robert O’Meally an der Columbia University in New York die Jazz Study Group, aus der dann kurze Zeit später das Center for Jazz Studies hervorging. Die Jazz Study Group setzte sich (und setzt sich noch immer) vorwiegend aus Literatur- und Kulturwissenschaftlern zusammen, die sich in unregelmäßigen Abständen zu Meetings mit Vorträgen und Diskussionen zusammenfanden. Auch hier wurde Jazz als ein umfassendes kulturelles Phänomen angesehen, das mit anderen (afroamerikanischen) künstlerischen Ausdrucksformen verknüpft ist. Im Mittelpunkt stand die Interpretation dieser mannigfaltigen kulturellen Dimensionen des Jazz.⁵

Das Center for Jazz Studies wurde lange von George Lewis geleitet, 2016 hat der inzwischen pensionierte Krin Gabbard die Leitung übernommen. Übrigens besitzt das Center zwar keine festen Räume, aber nach wie vor eine Website mit einem »Mission Statement«. Dort war in den 2000er-Jahren zu lesen:

The Center for Jazz Studies at Columbia University sees jazz as a music without borders and ultimately without limits, a model for the integration of forward-thinking models of scholarly inquiry with innovative teaching and community dialogue. Our direction, which emphasizes the themes of internationalization, technology, and community, is realized by promoting research by innovative scholars in the arts, humanities, and sciences; encouraging excellence in the teaching of music and culture; and presenting public events that complement and extend the Center’s research and teaching. The Center for Jazz Studies views the interdisciplinary expansion of the intellectual conversation surrounding jazz, and especially its lifeblood practice, improvisation, as tracing a path toward the development of new knowledge that illuminates the human condition. (Center for Jazz Studies, o.J.)

5 Meetings der Jazz Study Group gibt es nach wie vor. Wie mir Wolfram Knauer, der immer wieder zu den Meetings nach New York reist, erzählte, handelt es sich dabei um exklusive Veranstaltung mit geladenen Gästen, an denen auch Studenten und Musiker wie z.B. Vijay Iyer oder Steve Coleman teilnehmen.

Dieses breite und offene Verständnis von Jazz innerhalb der US-amerikanischen Kultur schlug sich in zwei Sammelbänden nieder, die aus den Meetings der Jazz Study Group hervorgegangen sind. Bei dem 1998 erschienenen Band *The Jazz Cadence of American Culture*, herausgegeben von Robert G. O'Meally, handelt es sich um ein sechshundertseitiges Konvolut von älteren und neueren Schlüsseltexten zu Jazz und afroamerikanischer Kultur, geschrieben von Literaturwissenschaftlern, Literaten und Kritikern, Musikforschern und Musikern, Bildenden Künstlern und Tänzern, Kunst- und Tanzwissenschaftlern. 2004 folgte der Sammelband *Uptown Conversations. The New Jazz Studies*, herausgegeben von Robert G. O'Meally, Brent Hayes Edwards und Farah Jasmine Griffin, mit neueren Essays zu ganz unterschiedlichen Themen. Im Vorwort betonen die Herausgeber, dass Jazz inzwischen Teil der Allgemeinbildung in den USA geworden und daher nicht nur für Musikforscher, Musiker und Musikhörer von Interesse sei. Jazz werde daher in den Kontext anderer Künste, der Literatur, Malerei, Bildhauerei und Photographie, des Films und des Tanzes, aber auch von nicht-künstlerischen Bereichen wie dem Recht oder der Wirtschaft gestellt.

New Jazz Studies in England

Eine Vorreiterrolle in der europäischen Rezeption der New Jazz Studies spielte Großbritannien, und insbesondere der englische Jazzforscher Tony Whyton, der zunächst an der University of Salford lehrte, bevor er an die School of Media der Birmingham City University wechselte. 2004 und 2005 gab Tony Whyton zwei Ausgaben der Zeitschrift *The Source. Challenging Jazz Criticism* heraus, aus der dann 2007 das von Whyton mit herausgegebene *Jazz Research Journal* hervorgegangen ist. In den beiden Ausgaben von *The Source* finden sich Aufsätze u.a. von Krin Gabbard, Robert O'Meally und Scott DeVaux sowie ein Text zu den New Jazz Studies von Sherrie Tucker – die sie, so der Titel ihres Aufsatzes, schon wieder »dekonstruieren« möchte. Die New Jazz Studies spielen auch im Vorwort und der Textauswahl des 2011 erschienenen Sammelbandes *Jazz* eine Rolle, den Whyton für die mehrbändige *Library of Essays on Popular Music* zusammengestellt hat, und dann vor allem in seinem programmatischen Aufsatz »Europe and the New Jazz Studies« (Whyton 2012), auf den ich nun etwas genauer eingehen möchte.

Whyton greift in seinem Text zunächst die von Krin Gabbard (1993), Lewis Porter (1998) und anderen geäußerte Kritik an den »old jazz studies« auf und thematisiert dann die Frage des »African American exceptionalism«, also die Annahme, Jazz sei eine wesentlich afroamerikanische Kulturpraxis, und eine afroamerikanische Perspektive auf den Jazz sei daher unabdingbar. Whyton wirft in diesem Zusammenhang George Lewis vor, dessen These eines grundlegenden Unterschieds zwischen eurologischem und afrologischem Musikdenken führe zu einem »inevitable loss of complexity and sensitivity to the intercultural dialogue that existed throughout jazz history« (Whyton 2012: 368). Dieser Schwarz-Weiß-Malerei hält Whyton die These des afrobritischen Kulturwissenschaftlers Paul Gilroy entgegen, nach der auch die europäische Kultur aufgrund ihrer historischen Verflechtungen mit dem Kolonialismus grundlegend durch Afrikanisches geprägt worden sei – und sei es auch nur durch das Gegenbild des »schwarzen Anderen«. Whyton zitiert Gilroys programmatische Formulierung:

Something larger, bolder, and more imaginative is called for. We need to see how the presence of strangers, aliens, and blacks and the distinctive dynamics of Europe's imperial history have combined to shape its cultural and political habits and institutions. (Gilroy 2004: xiv, zit. nach Whyton 2012: 368)

Es geht Gilroy und Whyton somit um eine kritische Revision des modernen europäischen Selbstverständnisses, aus ethnisch reinen Nationen zu bestehen, und um eine Anerkennung der Komplexität der Interaktion zwischen Schwarzen und Weißen in Europa und in den USA, wie sie ja in New Orleans die Grundlagen der Entstehung des Jazz gebildet hat. Im weiteren Verlauf seines Aufsatzes wendet sich Whyton gegen essentialistische Tendenzen in Europa, etwa Stuart Nicholsons Konstruktion eines »nordischen Tons« im skandinavischen Jazz, und diskutiert ausführlich den problematischen Umgang mit »Blackness« in Großbritannien.

Mit seinen Überlegungen, sich vom Gravitationszentrum der USA abzulösen und eigene Themen und Fragestellungen zu finden, die für den Jazz in Europa relevant und von Interesse sind, hat Whyton der europäischen Jazzforschung richtungsweisende Perspektiven eröffnet. Zudem ist bemerkenswert, in welchem Maße Whytons Aktivitäten inzwischen zu einer internationalen Öffnung und zu einer größeren internationalen Sichtbarkeit der europäischen Jazzforschung geführt haben: Auch die US-Amerikaner fahren gerne zu den internationalen Konferenzen des Rhythm-Changes-Netz-

werkes, das 2010 bis 2012 durch die Humanities in the European Research Area (HERA) gefördert wurde; seit 2014 wurden in Amsterdam drei Rhythm-Changes-Konferenzen durchgeführt, eine vierte fand 2019 in Graz statt. Außerdem hat Whyton internationale Jazzforscher zum *Routledge Companion to Jazz Studies* versammelt (Gehardt, Rustin-Paschal, Whyton 2019). Allerdings stammt nur einer der 44 Beiträge von einem deutschen Jazzforscher, Wolfram Knauer, und Österreicher fehlen ganz.

Keine New Jazz Studies im deutschsprachigen Raum?

Die US-amerikanischen New Jazz Studies wurden in den 1990er- und 2000er-Jahren in der deutschsprachigen Jazzforschung kaum rezipiert. Zumindest sucht man entsprechende Hinweise und Autoren in den Grazer Jazzforschungs-Jahrbüchern oder in den Tagungsbänden des Darmstädter Jazzforums dieser Zeit vergeblich. In meiner eigenen Bestandsaufnahme der Jazzforschung aus dem Jahre 2002 erwähne ich zwar die Texte von DeVeaux (1991) und Tomlinson (1991), ins Zentrum meines Überblicks über die neuere Jazzforschung habe ich damals jedoch die musikethnologisch orientierten Studien von Paul Berliner (1994) und Ingrid Monson (1996) sowie eine Auseinandersetzung mit dem Signifyin'-Konzept gerückt (Pfeleiderer 2002).

In Deutschland und Österreich konnte sich ein wissenschaftliches Interesse am Jazz bereits in den 1960er- und 1970er-Jahren institutionell etablieren, zum einen durch die Gründung der Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung 1969 und des Instituts für Jazzforschung 1971 in Graz, zum anderen durch den Jazzforscher Ekkehard Jost, der von 1973 bis 2003 an der Universität Gießen als Professor für Systematische Musikwissenschaft lehrte und forschte (vgl. hierzu die Beiträge von André Doehring und Michael Kahr in diesem Band). Vor diesem besonderen institutionellen Hintergrund lässt sich meiner Ansicht nach die Zögerlichkeit der Rezeption der New Jazz Studies im deutschsprachigen Raum verstehen.

Natürlich gab es auch im Nachkriegsdeutschland eine sehr lebendige Szene von Jazzjournalisten und Diskographen, die ›old jazz studies‹ im Sinne von Gabbard betrieben haben – und es gibt diese Szene nach wie vor. Wie Andrew Hurley und Martina Taubenberger in ihren Dissertationen herausgearbeitet haben, verstanden sich die Jazzpublizisten und Jazzfans

im Westdeutschland der 1950er-Jahre als Teil eines kulturellen Umbruchs, in dem es um die Neuausrichtung der Nachkriegskultur an den amerikanischen Werten von Freiheit, Demokratie und Fortschritt ging (Taubenberger 2010, Hurley 2009). Zugleich ging es, ähnlich wie zeitgleich in den USA, um eine Aufwertung und Anerkennung des Jazz als Kunst, als legitimer Teil der Hochkultur. Diese Bemühungen waren, wie wir wissen, weitgehend erfolgreich, was die Institutionen der Hochkultur betrifft. So hat sich Jazz in der DDR in den 1960er-Jahren, in Westdeutschland seit den 1980er-Jahren in der Musikausbildung an Musikhochschulen etablieren können. Zudem steht Jazz seither im Zentrum zahlreicher von den Kommunen finanzierten Konzertreihen und Festivals und ist inzwischen Bestandteil der Lehrpläne allgemeinbildender Schulen.

Die Ausrichtung der Jazzforschung in Graz, so zeigt Michael Kahr in seinem Beitrag, war nach anfänglicher Vielfalt allerdings zunehmend auf einen engen, auf Transkriptionen und Strukturanalysen fokussierten Ansatz beschränkt. Diese Herangehensweise an den Jazz, wie sie prägnant in Franz Kerschbauers Dissertation zu Miles Davis (Kerschbaumer 1978) oder in Franz Kriegers Habilitations-Schrift über Piano-Interpretationen von »Body and Soul« zutage tritt (Krieger 1995), hat etwas sehr Akribisches. Neuere Dissertationen aus Graz (Szegeedi 2011, Bruckner-Haring 2015) konzentrieren sich auf umfangreiche Transkriptionen und Analysen von Tonaufnahmen und reduzieren Interpretationen und Kontextualisierungen der Musik, die hieran anknüpfen könnten, auf ein Minimum.

Zwar war die Herangehensweise von Ekkehard Jost ebenfalls von musikanalytischen Fragestellungen geprägt. Er verknüpfte sie freilich mit einem umfassenden kultur- und sozialgeschichtlichen Interesse, was sich aus dem akademischen Hintergrund Josts in der Systematischen Musikwissenschaft heraus verstehen lässt. Jost studierte bei Hans-Peter Reinecke in Hamburg und ist somit, gemeinsam mit Helga de la Motte-Haber oder Klaus-Ernst Behne, ein Spross der in Deutschland einflussreichen Reinecke-Schule der Systematischen Musikwissenschaft. 1973 habilitierte Jost mit einer stilkritischen Untersuchung zum US-amerikanischen Free Jazz (Jost 1975) und wurde im selben Jahr auf eine Professur für Systematische Musikwissenschaft nach Gießen berufen. Die kulturwissenschaftlich orientierte Richtung der Systematischen Musikwissenschaft zeigte sich prinzipiell offen für populäre Musik und Jazz. Der ebenfalls in Gießen lehrende Musikwissenschaftler Peter Faltin hat die neue Ausrichtung der Systematischen

Musikwissenschaft in einem programmatischen Aufsatz mit dem Titel »Das Problem Systematische Musikwissenschaft«, der 1976 in der Zeitschrift *Die Musikforschung*, dem Zentralorgan der Gesellschaft für Musikforschung, veröffentlicht wurde, folgendermaßen beschrieben:

Systematische Musikwissenschaft ist weder eine akribisch sortierte Ordnung von isolierten Einzeldisziplinen, die ihre Domäne außerhalb der Musikwissenschaft haben, noch ist sie ein methodischer Zwang zur experimentellen Arbeitsweise, sondern sie sollte ein offenes System von Erkenntnisinstrumenten sein, dessen Ziel es wäre, alles, was unter den Begriff ›Musik‹ fällt, in seiner strukturellen Beschaffenheit, ästhetischen Bedeutung, sozialen Bedingtheit und kulturellen Funktion zu erklären. Eher als ein sicheres Fundament ist sie ein Programm komplexer und integrierender Betrachtungsweisen des Phänomens ›Musik‹. (Faltin 1976: 279)

In Übereinstimmung mit dieser Programmatik wandte sich Ekkehard Jost im Laufe der 1970er-Jahre vom experimentellen Forschen in Akustik und Musikpsychologie ab – nicht ohne mit einer Kritik an der Fetischisierung des Mittelwerts in der musikpsychologischen Forschung noch seine akademische Duftnote zu hinterlassen (Jost 1974) – und konzentrierte sich neben stilanalytischen auf sozial- und kulturgeschichtliche Fragestellungen, u.a. auf Zusammenhänge zwischen Jazz und der Situation der Schwarzen in den USA, zwischen Free Jazz und afroamerikanischer Bürgerrechtsbewegung sowie zwischen europäischem Free Jazz und den gesellschaftlichen Umbrüchen in Europa. In seinem Free-Jazz-Buch (Jost 1975) geht es ihm nicht allein um die stilanalytische Untersuchung von Gestaltungsprinzipien der untersuchten Musiker, die er anhand von Transkriptionen und Analysen herausarbeitet, vielmehr werden diese Stilporträts immer in den Kontext der sozialgeschichtlichen Entwicklungen in den USA gestellt. In zwei 1982 erschienenen Publikationen arbeitete Jost seine Programmatik einer Soziologie des Jazz (Jost 1982a) bzw. einer Sozialgeschichte des Jazz (1982b) – die nicht nur eine Sozial-, sondern ebenso eine Kulturgeschichte des Jazz ist – weiter aus.

Dass die New Jazz Studies im deutschsprachigen Raum zunächst kaum rezipiert wurden, hat somit womöglich zwei Gründe: Das tonangebende Institut für Jazzforschung in Graz war spätestens seit den 1980er-Jahren mit strukturanalytischen und stilgeschichtlichen Fragestellungen inhaltlich völlig anders ausgerichtet als die New Jazz Studies, zu denen es daher kaum Anknüpfungspunkte gab. Dagegen hatte Ekkehard Jost eine kultur-

und gesellschaftswissenschaftliche Öffnung der Jazzhistoriographie, wie sie später von den New Jazz Studies proklamiert wurde, bereits in den 1970er- und 1980er-Jahren vollzogen. Für ihn bestand somit kein Anlass, die New Jazz Studies als jene völlig neue Richtung der Jazzforschung zu begrüßen, als die sie im amerikanischen Raum in den 1990er-Jahren anscheinend angesehen wurde und als die sie sich selbst verstand.

Eine dritte Säule der Jazzforschung im deutschsprachigen Raum wurde das im Anschluss an die u.a. von Ekkehard Jost konzipierte Ausstellung auf der Darmstädter Mathildenhöhe 1990 gegründete Jazzinstitut Darmstadt, das alle zwei Jahre eine mehrtägige Tagung durchführt. Jazzinstitut und Jazzforum wenden sich dabei nicht nur an Wissenschaftler, sondern an die gesamte Jazzszene, also auch an Fans, Sammler und Musiker. In den vergangenen Jahren hat Wolfram Knauer, der Leiter des Jazzinstituts Darmstadt, das Darmstädter Jazzforum zunehmend international ausgerichtet. Seit 2013 ist die Tagungssprache vorwiegend englisch, und im Zuge dessen sind inzwischen viele namhafte Autoren der New Jazz Studies in Darmstadt zu Gast gewesen: 2013 u.a. Tony Whyton und John Gennari, 2015 Sherrie Tucker und Nicolas Pillai und 2017 schließlich Scott DeVeaux und Krin Gabbard (vgl. Knauer 2014, 2016 und 2018).

Schaut man über Graz, Gießen und Darmstadt hinaus, so ist die deutschsprachige Jazzforschung allerdings nach wie vor recht überschaubar. Während sich die Popmusikforschung im Laufe der letzten beiden Jahrzehnte im deutschsprachigen Raum gut etablieren und institutionalisieren konnte, fristet die Jazzforschung im akademischen Bereich eher ein Schattendasein, so auch innerhalb der beiden mitgliederstarken Vereinigungen der Popmusikforschung, der Gesellschaft für Populärmusikforschung (GfPM, bis 2014 Arbeitskreis Studium populärer Musik, ASPM) und dem deutschsprachigen Branch der International Association for the Study of Popular Music (IASPM D-A-CH). Die 2006 gegründete Radio Jazz Research-Gruppe richtet sich mit ihren zahlreichen Arbeitstagen weniger an Wissenschaftler, sondern vorwiegend an Jazzjournalisten. Zudem hat sich beim Darmstädter Jazzforum 2015 eine Gruppe jüngerer Jazzforscher zusammengefunden und eine AG Neue Jazzforschung ins Leben gerufen, auf deren Aktivitäten und Publikationen man gespannt sein darf.

tschechischen Autoren in Zusammenarbeit mit dem Music Centre Slovakia (Wasserberger et al. 2018), und das Kompendium *The History of European Jazz: The Music, Musicians and Audience in Context*, herausgegeben von dem italienischen Jazzforscher Francesco Martinelli im Rahmen des European Jazz Networks (Martinelli 2018). Weitere Veröffentlichungen sind angekündigt, so das auf mehrere Bände angelegte Kompendium *The Oxford History of Jazz in Europe*, herausgegeben von Walter van de Leur. Außerdem wird es 2019, rund ein halbes Jahrhundert nach dem Erscheinen von Horst Langes *Jazz in Deutschland* (Lange 1966) wieder ein neues Jazz-in-Deutschland-Buch geben, verfasst von Wolfram Knauer. Mit Jazz in Deutschland bzw. in Europa beschäftigen sich übrigens inzwischen nicht mehr nur europäische Jazzenthusiasten, vielmehr hat sich gerade der Blick ›von außen‹, etwa von Germanisten aus den USA (Wipplinger 2017, Thompson 2018) oder Australien (Hurley 2009) als besonderes anregend und bereichernd erwiesen. Auch von Seiten der Geschichtswissenschaftler gibt es inzwischen zahlreiche Publikationen etwa zum Jazz im Kalten Krieg und zum Jazz in Osteuropa (z.B. Pickhan/Ritter 2010, 2016). In eine ähnliche Richtung zielt die Frage des Verhältnisses zwischen Jazz und totalitären Regimes (Johnson 2017). All diese Publikationen zeugen von einem wachsenden Interesse am Jazz außerhalb der USA. Dabei wird Jazz zunehmend als eine transnationale Musikpraxis begriffen, die mit eigenständigen Rezeptionsweisen verbunden ist und tendenziell geographische, kulturelle und soziale Grenzen überschreitet (vgl. den Beitrag von Mario Dunkel und Micha van Kan in diesem Band).

Kulturwissenschaftliche Öffnung

In den vergangenen Jahren sind zahlreiche Untersuchungen veröffentlicht worden, die den Jazz ausdrücklich in einen breiteren kulturellen Kontext stellen (u.a. Ake 2002, 2010; Gebhardt 2001; Whyton 2010, 2013). Zugleich entstanden Studien zum Image des Jazz speziell im Film (vgl. etwa Gabbard 2004; Yanow 2004; McGee 2009; Pillai 2017), aber auch in der Fotografie und auf Plattencovern (vgl. Pinson 2010; Pfeleiderer 2011). Dadurch haben sich neue interdisziplinäre Perspektiven auf die ›other history‹ im Sinne Gabbards eröffnet, also auf die Rezeption von Jazz im kulturellen Mainstream – und das nicht nur in den USA, sondern ebenso in Europa. Darüber hinaus beschäftigen sich Amerikanisten und zunehmend auch Germanisten (Dörfel 2011; Krick-Aigner 2013) mit Jazz in der Lite-

ratur, aber auch mit Jazzkritik und Jazzpublizistik im kulturgeschichtlichen Rahmen (Gennari 2006; Hurley 2009). Diese Öffnung ist nicht zuletzt ein der Verdienste der New Jazz Studies.

Freilich sind manche Veröffentlichungen von Autoren, die sich selbst den New Jazz Studies zurechnen, nicht ohne Kritik geblieben. So warf ein Rezensent des *Journals of American Studies* Tony Whyton vor, er verende in seinem Coltrane-Buch (Whyton 2013) unklare Begrifflichkeiten, arbeite sich an Scheinproblemen ab, die niemanden außerhalb des akademischen Elfenbeinturms interessieren (so etwa an dem angeblich binären Gegensatz von Improvisation und Komposition) und biete dem Leser nur wenig neue Einsichten oder Erkenntnisse. Das Fazit des Rezensenten fällt recht nüchtern aus:

[...] the book contributes to the trend of academic music studies drifting to a place where issues and language of the moment matter more than making a lasting contribution through research and insight. (Cohen 2015: 408)

Der australische Jazz- und Popmusikforscher Bruce Johnson geht ähnlich hart mit der Dissertation von Nicolas Gebhardt *Going for Jazz. Musical Practices and American Ideology* (2001) ins Gericht; Nicolas Gebhardt ist seit langem ein Mitstreiter Whytons an der School of Media der Birmingham City University. Johnson betont, dass Gebhardt in vieler Hinsicht das »Rad neu erfinde«, weil er die Studien der Popmusikforschung nicht zur Kenntnis nehme. Johnsons Fazit: »It is not clear to me what the book adds to the understanding of music (and jazz in particular) that has not already been arrived at by popular music studies« (Johnson 2005: 159).

Noch härter fällt das Urteil des amerikanischen Jazzpublizisten Randall Sandke zu Krin Gabbards Buch *Hotter Than That: The Trumpet, Jazz, and American Culture* (Gabbard 2008) aus, in dem Gabbard mit einem psychoanalytischen Ansatz die Jazztrompete als Phallussymbol interpretiert. Sandke weist Gabbard eine Reihe von inhaltlichen Fehlern nach und rät ihm schließlich:

[...] Gabbard should take a hard look at the culture he comes from: one in which the arduous but noble task of seeking informed and impartial conclusions has been supplanted by a glitzy pursuit of easy acclaim through a zombie-like adherence to fashionable ideologies. The aim of scholarship now seems too often bound up in formulating a theory first (with the requisite dose of racism and sexism) and then selectively marshalling evidence

to support it. It doesn't matter whether the theory is provable, or even valid or useful. (Sandke 2011: 119)

Vor allem der Vorwurf, dass nicht ergebnisoffen geforscht werde, sondern dass die Theorien – und damit die Ergebnisse – bereits vorab feststünden, sodass die untersuchten Jazzphänomene der bloßen Staffage für modische Theorieentwürfe dienen, geht an die Substanz der wissenschaftlichen Redlichkeit. Etwas wohlwillender ist da Mark Tuckers Rezension der beiden oben erwähnten, von Krin Gabbard in den 1990er-Jahren herausgegebenen Sammelbände (Gabbard 1995a, 1995b). Freilich äußert auch Tucker Bedenken, was die zunehmende Spezialisierung der Jazzforschung betrifft:

Calling for increased specialization in writing about jazz is unfortunate at a time when humanities are under siege, funding sources are eroding, and student interest is waning. Surely it must be possible to raise standards of jazz scholarship while simultaneously reaching out beyond the academy's walls to the large and diversified audience already attracted to the music. (Tucker 1998: 141)

Ich finde, dass man als Wissenschaftler diese Kritik ernst nehmen sollte, wenn es um die eigene Forschung und die eigenen Texte geht – und insofern man an einer Jazzforschung interessiert ist, die über den kulturwissenschaftlichen Elfenbeinturm hinausragt und neben Fachwissenschaftlern auch eine breitere Leserschaft erreichen möchte, die in der Regel weniger an theoretischen Reflexionen, sondern vielmehr an konkreten Ergebnissen und neuen Erkenntnissen interessiert ist.

Musikethnologie und -soziologie

Neben den New Jazz Studies bietet die neuere musikethnologische Forschung seit den 1990er-Jahren der Jazzforschung mit teilnehmender Beobachtung und qualitativen Interviews wertvolle methodische Zugänge zur kulturellen Praxis des Jazz. Der US-amerikanische Musikethnologe Paul Berliner hat dies mit *Thinking in Jazz* (Berliner 1994), einer umfassenden Interview-Studie zu Jazzmusikern in New York, eindrücklich unter Beweis gestellt – umso mehr als er in einem umfangreichen Anhang zugleich die zentralen Gestaltungsmittel des Jazz, über die die Musiker reden, anhand von Transkriptionen und Analysen darstellt. Weitere Autoren aus dem Umfeld der US-amerikanischen Ethnomusicology knüpfen an Berliners epochales Buch an, so Ingrid Monson (1996) und Travis Jackson (2012).

In der US-amerikanischen Ethnomusicology wurden in den letzten Jahrzehnten eine Vielfalt von Forschungsfragen und Forschungsmethoden diskutiert, die auch für die Jazzforschung von Interesse sein könnten (vgl. Rice 2017). Dabei geht es nicht nur um den allgegenwärtigen Themenkomplex von Globalisierung und ›Glokalisierung‹, um kulturelle Identität und Transkulturalität, sondern auch um eine anwendungsorientierte Forschung (»applied ethnomusicology«, vgl. Pettan/Titon 2015), was die Frage der Nachhaltigkeit von Musik und Musikforschung (»sustainability«, vgl. Titon 2010) und Ansätze eines gemeinsamen, dialogischen Forschens von Wissenschaftlern und Musikern (»collaborative ethnography«, vgl. Lassiter 2005) miteinschließt. All dies könnte für die Jazzforschung eine spannende Alternative zum Forschen im stillen Kämmerlein werden. Anknüpfungspunkte des künstlerischen Forschens an einer so ausgerichteten Jazzforschung liegen meines Erachtens auf der Hand – umso mehr als ja viele jüngere Jazzmusiker im Rahmen ihres Hochschulstudiums auch wissenschaftliche Ansätze kennengelernt und somit keine Berührungsgängste gegenüber der Wissenschaft haben dürften.

Qualitative empirische Methoden werden freilich nicht nur in der Musikethnologie, sondern ebenso in der Musik- und Kultursoziologie angewendet. Aus diesen Gebieten stammen einige materialreiche neuere Studien zur Jazzpraxis, die auf Musikerbefragungen beruhen, so die Dissertationen von Martin Niederauer (2014) und Christian Müller (2017) und die Habilitationsschrift von Silvana Figueroa-Dreher (2016). Dabei geht es aus jeweils unterschiedlichen Perspektiven um grundlegende Fragen des interaktiven Handelns und der ästhetischen Erfahrungspotenziale des Jazz als einer improvisatorisch-performativen Musikpraxis (vgl. auch Pfeleiderer 2018b).

Jazz erleben

Kultur- und sozialwissenschaftliche Ansätze arbeiten oft ausschließlich mit Texten, anhand derer Aspekte der Jazzpraxis rekonstruiert oder interpretiert werden. Eine Beschränkung auf diesen texthermeneutischen Zugang ist freilich im Falle von Musik deshalb problematisch, weil hier die sinnliche Erfahrung einen besonderen Stellenwert besitzt – um mit Hans Ulrich Gumbrecht zu sprechen: die ästhetische »Oszillation zwischen Bedeutungs- und Präsenzeffekten« (Gumbrecht 2012, S. 341ff.) schlägt im Falle von Musik stark in Richtung der Präsenzeffekte aus. Anders ausgedrückt: Jazz muss

man primär als Klang und als Performance erleben. Natürlich wird dieses Erleben immer auch von den jeweiligen kulturellen und sozialen Kontexten geprägt, innerhalb derer sich die Klänge mit Bedeutungen aufladen – welche dann im besten Falle hermeneutisch entschlüsselt werden können. Gravitationszentrum bleibt jedoch das sinnliche Erleben. Daher sollten, so finde ich, Versuche, das sinnlich-körperliche Präsenzerlebnis, das uns Jazz ermöglicht, adäquat und differenziert zu beschreiben und zu verstehen, auch im Zentrum der Jazzforschung stehen. Hierzu gibt es verschiedene Ansätze, so die genannten Versuche, auf der Grundlage von Interviews die Erlebnisdimensionen des Jazzmachens, aber auch des Jazzhörens herauszuarbeiten; Material zu solchen ›dichten Beschreibungen‹ bieten freilich – und hier schließt sich der Kreis zu den New Jazz Studies – unter Umständen auch Spiel- und Dokumentarfilme, literarische Quellen und Autobiografien von Jazzmusikern. Möchte man noch einen Schritt weiter gehen und konkrete Jazzerlebnisse mit den ihnen zugrundeliegenden Klängen und Performances verknüpfen, so kommt man um eine Beschreibung der Musik und letztendlich um einen musikanalytischen Zugang nicht herum. Dabei versteht es sich inzwischen von selbst, dass ein solch analytischer Zugang nicht bei strukturellen oder harmonischen Zusammenhängen stehen bleiben kann. Wichtig sind vielmehr ebenso Aspekte der klanglichen und rhythmischen (Fein-)Gestaltung und einer Analyse der Jazz-Performances als sozialer Ereignisse einschließlich Interaktion und Improvisation. Erst wenn diese Erlebnis- und Gestaltungsdimensionen adäquat in den Blick genommen werden, lassen sich Jazz und seine ästhetischen Erlebnisqualitäten detailliert und differenziert beschreiben. Hieraus könnte eine Forschung resultieren, die sich mit Jazz in möglichst vielen seiner klanglichen, sozialen und ästhetischen Dimensionen beschäftigt und dadurch vielleicht auch neue Möglichkeiten aufzeigen und eröffnen kann, Jazz zu erleben und zu gestalten.

Fazit

Seit den 1990er-Jahren hat sich die Jazzforschung stark aufgefächert. War sie zuvor vorwiegend stilanalytisch orientiert, so hat sie sich seither zahlreichen neuen Fragestellungen und Forschungsmethoden geöffnet. Durch eine Reflexion der Erzählstrategien in der Jazzhistoriographie wurden

wichtige Ergänzungen und Erweiterungen des Jazzkanons ermöglicht, so im Hinblick auf die Rolle von Frauen im Jazz, auf transnationale Musikerbiographien und -netzwerke wie auch auf die nicht wenigen Grenzgänger zwischen den Musikstilen. Wenn man davon ausgeht, dass die Art, wie Jazzgeschichte erzählt wird, auf das Selbstverständnis von Jazzmusikerinnen und -musikern zurückwirkt, so hat eine Ausweitung oder Neudefinition der Jazzgeschichte unter Umständen auch Rückwirkungen auf die Jazzszene und das aktuelle Musikschaffen von Musikerinnen und Musikern, die sich auf die eine oder andere Weise dem Jazz verpflichtet fühlen. Die kulturwissenschaftliche Öffnung der Jazzforschung, die ja gerade von vielen Vertretern der New Jazz Studies betont wurde, hat zu neuen Sichtweisen auf Rezeptions- und Bedeutungsgebungsprozesse geführt und so die Stilgeschichte des Jazz durch differenzierte Rezeptionsgeschichten erweitert. Für die Jazzforschung ebenfalls bedeutsam war die Öffnung hin zu ethnographischen, ethnologischen oder kultursoziologischen Ansätzen und Methoden wie beispielsweise Musikerinterviews, die nicht nur auf die Erweiterung der Jazzgeschichte im Sinne der Oral History zielen, sondern für eine Rekonstruktion jazzmusikalischer Praktiken, etwa des Tradierens und Lernens, des Improvisierens oder des musikalischen Austauschs und Dialogs fruchtbar gemacht werden können. Die Frage, ob sich die jeweiligen Ansätze den ›New Jazz Studies‹ zurechnen lassen oder einfach nur ›Jazz Studies‹ bzw. Jazzforschung (›jazz research‹) sind, wird dabei zunehmend irrelevant werden. Aufgabe der Jazzforschung heute ist vielmehr, diese Ansätze und Methoden an konkreten Fragestellungen weiterzuentwickeln und mit ihrer Hilfe zu einem umfassenderen Verständnis des vielgestaltigen Phänomens Jazz zu gelangen.

Literatur

- Ake, David Andrew (2002): *Jazz Culture*, Berkeley: University of California Press.
- Ake, David Andrew (2010): *Jazz Matters. Sound, Place, and Time since Bebop*, Berkeley: University of California Press.
- Atkins, E. Taylor (Hrsg.) (2003): *Jazz Planet*, Jackson: University Press of Mississippi.
- Berliner, Paul F. (1994): *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago: University of Chicago Press.

- Bohman, Philip V. / Plastino, Goffredo (Hrsg.) (2016): *Jazz Worlds / World Jazz*, Chicago: University of Chicago Press.
- Buckner, Reginald T. / Weiland, Steven (Hrsg.) (1991): *Jazz in Mind. Essays on the History of Meaning in Jazz*, Detroit: Wayne State University Press.
- Bruckner-Haring, Christa (2015): *Gonzalo Rubalcaba und die kubanische Musik* (= Jazzforschung/jazz research 45), Graz: Adeva.
- Center for Jazz Studies (o.J.): *Mission Statement*, <<https://jazz.columbia.edu/>>, ca. 2006.
- DeVeaux, Scott (1991): Constructing the Jazz Tradition. Jazz Historiography, in: *Black American Literature Forum* 25, S. 525–560. (Wiederabdruck in O’Meally 1998, S. 483–512)
- DeVeaux, Scott (1997): *The Birth of Bebop. A Social and Musical History*, Berkeley: University of California Press.
- DeVeaux, Scott / Giddins, Garry (2009): *Jazz*, New York: Norton.
- Dörfel, Michael (2011): *Jazz und Literatur in der DDR. Eine Untersuchung ausgewählter Beispiele*, München: AVM.
- Faltin, Peter (1976): Das Problem Systematische Musikwissenschaft, in: *Die Musikforschung* 29, S. 274–279.
- Figuroa-Dreher, Silvana K. (2016): *Improvisieren. Material, Interaktion, Haltung und Musik aus soziologischer Perspektive*, Wiesbaden: Springer VS.
- Gabbard, Krin (1993): The Jazz Canon and its Consequences, in: *Annual Review for Jazz Studies* 6 (1993), S. 65–98.
- Gabbard, Krin (Hrsg.) (1995a): *Jazz Among the Discourses*, Durham: Duke University Press.
- Gabbard, Krin (Hrsg.) (1995b): *Representing Jazz*, Durham: Duke University Press.
- Gabbard, Krin (1996): *Jammin’ at the Margins. Jazz and the American Cinema*, Chicago: University of Chicago Press.
- Gabbard, Krin (2004): *Black magic. White Hollywood and African American Culture*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- Gabbard, Krin (2008): *Hotter Than That. The Trumpet, Jazz, and American Culture*, New York: Faber and Faber.
- Gates, Henry Louis Jr. (1988): *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*, New York: Oxford University Press.
- Gebhardt, Nicholas (2001): *Going for jazz. Musical Practices and American Ideology*, Chicago: University of Chicago Press.

- Gebhardt, Nicholas / Rustin-Paschal, Nichole / Whyton, Tony (Hrsg.) (2019): *Routledge Companion to Jazz Studies*, New York: Routledge.
- Gennari, John (2006): *Blowin' Hot and Cool. Jazz and Its Critics*, Chicago: University of Chicago Press.
- Gilroy, Paul (1993): *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge: Harvard University Press.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2012): Epiphanien, in: Ders.: *Präsenz*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 332–351.
- H.Con.Res. 57 (1987): A concurrent resolution expressing the sense of Congress respecting the designation of jazz as a rare and valuable national American treasure, <<https://www.govtrack.us/congress/bills/100/hconres57/text>> [9.11.2018].
- Heile, Björn / Elsdon, Peter / Doctor, Jenny (Hrsg.) (2016): *Watching Jazz. Encounters with Jazz Performance on Screen*, New York: Oxford University Press.
- Hurley, Andrew (2009): *The Return of Jazz. Joachim-Ernst Berendt and West German Cultural Change*, New York [u.a.]: Berghahn Books.
- Jackson, Travis A. (2012): *Blowing the Blues Away. Performance and Meaning on the New York Jazz Scene*, Berkeley: University of California Press.
- Johnson, Bruce (Hrsg.) (2017): *Jazz and Totalitarianism*, New York: Routledge.
- Jost, Ekkehard (1974): Über den Fetischcharakter des Mittelwerts. Methodische Probleme der experimentellen Musikpsychologie, in: *Forschung in der Musikerziehung 1974*, hrsg. v. Bernhard Binkowski, Siegmund Helms und Hans-Peter Reinecke. Mainz: Schott, S. 95–105.
- Jost, Ekkehard (1975): *Free Jazz. Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre*, Mainz: Schott.
- Jost, Ekkehard (1982a): *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*, Frankfurt/M.: Fischer.
- Jost, Ekkehard (1982b): *Jazzmusiker. Materialien zur Soziologie der afro-amerikanischen Musik*, Frankfurt/M.: Ullstein.
- Kerschbaumer, Franz (1978): *Miles Davis. Stilkritische Untersuchungen zur musikalischen Entwicklung seines Personalstils*, Graz: Akademische Druck- und Verlags-Anstalt.
- Knauer, Wolfram (1996): Jazz, in: *MGG²*, Bd. 4, Sp. 1384–1421.
- Knauer, Wolfram (Hrsg.) (2014): *Jazz Debates / Jazzdebatten* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 13), Hofheim: Wolke.

- Knauer, Wolfram (Hrsg.) (2016): *Gender and Identity in Jazz* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 14), Hofheim: Wolke.
- Knauer, Wolfram (Hrsg.) (2018): *Jazz @ 100. An alternative to a story of heroes* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 15), Hofheim: Wolke.
- Krick-Aigner, Kirsten A. (2013): *Jazz in German-language Literature*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Krieger, Franz (1995): *Jazz-Solopiano. Zum Stilwandel am Beispiel ausgewählter »Body and Soul«-Aufnahmen von 1938-1992* (= Jazzforschung/jazz research 27), Graz: Akademische Druck- und Verlags-Anstalt.
- Lange, Horst (1966): *Jazz in Deutschland. Die deutsche Jazzchronik 1900-1960*, Berlin: Colloquium.
- Lassiter, Luke Eric (2005): *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*, Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Martinelli, Francesco (Hrsg.) (2018): *The History of European Jazz. The Music, Musicians and Audience in Context*, Sheffield: Equinox.
- Monson, Ingrid (1996): *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago: University of Chicago Press.
- Müller, Christian (2017): *Doing Jazz. Zur Konstitution einer kulturellen Praxis*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Niederauer, Martin (2014): *Die Widerständigkeit des Jazz. Sozialgeschichte und Improvisation unter den Imperativen der Kulturindustrie*, Frankfurt/M.: PL Acad. Research.
- O'Meally, Robert G. (Hrsg.) (1998): *The Jazz Cadence of American Culture*, New York: Columbia University Press.
- O'Meally, Robert G. / Edwards, Brent Hayes / Griffin, Farah Jasmine (Hrsg.) (2004): *Uptown Conversations. The New Jazz Studies*, New York: Columbia University Press.
- McGee, Kristin A. (2009): *Some Liked it Hot. Jazz Women in Film and Television, 1928-1959*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Pettan, Svanibor / Titon, Jeff Todd (Hrsg.) (2015): *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, Oxford und New York: Oxford University Press.
- Pickhan, Gertrud / Ritter, Rüdiger (Hrsg.) (2010): *Jazz Behind the Iron Curtain*, Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Pickhan, Gertrud / Ritter, Rüdiger (Hrsg.) (2016): *Meanings of Jazz in State Socialism*, Frankfurt/M.: Peter Lang.

- Pfeleiderer, Martin (2002): Thinking in Jazz. Entwicklung und neuere Ansätze der Jazzforschung, in: *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*, hrsg. v. Helmut Rösing, Albrecht Schneider und Martin Pfeleiderer (= *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 19), Frankfurt/M.: Peter Lang, S. 37–59.
- Pfeleiderer, Martin (2011): Jazzbilder. Zu einer Ikonographie populärer Musik, in: *Populäre Musik, mediale Musik?*, hrsg. v. Christofer Jost, Klaus Neumann-Braun und Axel Schmidt, Baden-Baden: Nomos, S. 87–104.
- Pfeleiderer, Martin (2018a): Germany: Jazz in Germany, in: *The History of European Jazz. The Music, Musicians and Audience in Context*, hrsg. v. Francesco Martinelli, Sheffield: Equinox, S. 96–119.
- Pfeleiderer, Martin (2018b): Improvisieren als performative Praxis. Zugänge und Forschungsperspektiven, in: *Pop weiter denken. Neue Anstöße aus Jazz Studies, Philosophie, Musiktheorie und Geschichte* (= Beiträge zur Populärmusikforschung, 44), hrsg. v. Ralf von Appen and André Doehring, Bielefeld: transcript, S. 11–29.
- Pillai, Nicolas (2017): *Jazz as Visual Language. Film, Television and the Dissonant Image*, London: I.B. Tauris.
- Pinson, K. Heather (2010): *The Jazz Image. Seeing Music Through Herman Leonard's Photography*, Jackson: University Press of Mississippi.
- Porter, Lewis (1988): Some Problems in Jazz Research, in: *Black Music Research Journal* 8/2 (1988) S. 195–206.
- Prouty, Kenneth E. (2010): Toward Jazz's »Official« History: The Debates and Discourses of Jazz History Textbooks, in: *Journal of Music History Pedagogy* 1/2 (2010), S. 19–43.
- Rice, Timothy (2017): *Modeling Ethnomusicology*, New York: Oxford University Press.
- Rustin, Nichole T. / Tucker, Sherrie (Hrsg.) (2008): *Big Ears. Listening for Gender in Jazz Studies*, Durham: Duke University Press.
- Sandke, Randy (2011): Unforgivable Whiteness, in: *Journal of Jazz Studies* 7/1, S. 104–120.
- Schuller, Gunter (1968): *Early Jazz. Its Roots and Musical Development*, New York: Oxford University Press.
- Schuller, Gunter (1989): *The Swing Era. The Development of Jazz 1930–45*, New York: Oxford University Press.
- Stanfield, Peter (2005): *Body and Soul. Jazz and Blues in American Film, 1927–63*, Urbana: University of Illinois Press.

- Stewart, Milton (1975): Structural development in the jazz improvisational technique of Clifford Brown, in: *Jazzforschung / jazz research* 6/7 (1975), S. 141 – 273.
- Szegedi, Márton (2011): *Die Stilistik von John Scofield* (= Jazzforschung/jazz research 43), Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Taubenberger, Martina (2010): »The Sound of Democracy – The Sound of Freedom«. *Jazz-Rezeption in Deutschland (1945–1963)*, Diss. Mainz, <<https://publications.ub.uni-mainz.de/theses/volltexte/2009/2131/pdf/2131.pdf>> [28.2.2019].
- Thompson, Mark Christian (2018): *Anti-music. Jazz and Racial Blackness in German Thought Between the Wars*, Albany: State University of New York.
- Titon, Jeff Todd (2010): Sustainability. An Ecological Viewpoint, in: *The World of Music* 52 (2010), S. 702–720.
- Tomlinson, Gary (1991): Cultural Dialogics and Jazz. A White Historian Signifies, in: *Black Music Research Journal* 11/2 (1991), S. 229–264.
- Tucker, Mark (1998): Musicology and the New Jazz Studies, in: *Journal of the American Musicological Society* 51/1, S. 131 – 148.
- Tucker, Sherrie (2005): Deconstructing the Jazz Tradition. The ›Subjectless Subject of New Jazz Studies, in: *The Source* 2, S. 31 – 46.
- Walser, Robert (Hrsg.) (1999): *Keeping Time. Readings in Jazz History*, New York: Oxford University Press.
- Wasserberger, Igor / Matzner, Antonín / Motyčka, Peter (2018): *Jazz in Europe. New Music in the Old Continent*, Oxford: Peter Lang.
- Whyton, Tony (Hrsg.) (2011): *Jazz*, Farnham: Ashgate.
- Whyton, Tony (2010): *Jazz Icons. Heroes, Myths and the Jazz Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Whyton, Tony (2013): *Beyond A Love Supreme: John Coltrane and The Legacy of an Album*, New York: Oxford University Press.
- Whyton, Tony (2012): Europe and the New Jazz Studies, in: *Eurojazzland. Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts*, hrsg. v. Luca Cerchiarì, Laurent Cugny und Franz Kerschbaumer, Boston: Northeastern University Press, S. 366–380.
- Wipplinger, Jonathan O. (2017): *The Jazz Republic. Music, Race, and American Culture in Weimar Germany*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Yanow, Scott (2004): *Jazz on Film. The Complete Story of the Musicians & Music on Screen*, San Francisco: Backbeat Books.