

A close-up photograph of a music stand with sheet music, two pencils, and red paper clips. The background is dark and out of focus, suggesting a jazz club setting. The sheet music is handwritten and includes musical notation such as notes, stems, and clefs. The pencils are dark with gold accents. The red paper clips are placed on the left side of the sheet music.

Jazzforschung heute

Themen
Methoden
Perspektiven

herausgegeben von
Martin Pfeleiderer und
Wolf-Georg Zaddach



Jazzforschung heute



sounding heritage volume 4

Jazzforschung heute
Themen, Methoden, Perspektiven

herausgegeben von Martin Pfeiderer und
Wolf-Georg Zaddach

Finanziert durch das Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena, Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar, und das Thüringer Ministerium für Wirtschaft, Wissenschaft und Digitale Gesellschaft (TMWWDG) im Rahmen der Thüringer Strategie zur Digitalisierung im Hochschulbereich.

Lektorat/Korrektorat: Eva-Maria von Adam-Schmidmeier, Nicola Heine (English), Megan McCarty (English), Martin Pfeleiderer, Ina Rapp, Wolf-Georg Zaddach

Umschlaggestaltung: Antje Rautenberg

Foto Front: Moritz Unger, Berlin

Foto Back: Portrait of Lester Young, Spotlight (Club), New York, N.Y., ca. Sept. 1946, ©William P. Gottlieb (Library of Congress, Washington)

Verlag EDITION EMVAS, Berlin

Druck und Bindung Pro BUSINESS digital printing Deutschland GmbH, Berlin

ISBN 978-3-9817865-3-8

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

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für elektronische und sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie. Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

©2019 EDITION EMVAS, Berlin

Inhalt

Jazzforschung heute. Eine Einführung <i>Martin Pfeleiderer und Wolf-Georg Zaddach</i>	7
Transnational Perspectives on Jazz in Germany <i>Mario Dunkel und Mischa van Kan</i>	19
Zur Situation von Instrumentalistinnen im österreichischen Jazz <i>Magdalena Fürnkranz</i>	37
»Beschwingtes Deutschland«? Zur gegenwärtigen Jazzrezeption im Feuilleton <i>Benjamin Burkhart</i>	59
1968 – Bremen – Brötzmann. Eine Reflektion über das ungewollt Revolutionäre eines Jazzalbums <i>Wolfram Knauer</i>	79
Constructing Jazz Lines. Taxonomy, Vocabulary, Grammar <i>Klaus Frieler</i>	103
»Groove is the essence of my music«. Wayne Krantz' guitar playing from a practice-based perspective <i>Wolf-Georg Zaddach</i>	133
»Charlie And His Orchestra« – Swing im Dienst der NS-Propaganda. Ein Projekt historisch-künstlerischer Forschung <i>Michael Keul</i>	147
Künstlerisches Forschen im Jazz? Eine Podiumsdiskussion	161
The ABC's of Jazz Education. Rethinking Jazz Pedagogy <i>Monika Herzig</i>	181

Jazz-Studiengänge in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Eine vergleichende Untersuchung der Curricula <i>Nico Thom</i>	199
The Shape of Jazz Studies to Come? Überlegungen zu Anforderungen, Inhalten und Zielen der Ausbildung von JazzforscherInnen <i>André Doehring</i>	235
Das Institut für Jazzforschung in Graz. Rahmenbedingungen, Geschichte, Programmatik <i>Michael Kahr</i>	261
New Jazz Studies und die Jazzforschung heute <i>Martin Pfeleiderer</i>	283
Die Autoren / The Authors	311

Martin Pfeleiderer und Wolf-Georg Zaddach

Jazzforschung heute. Eine Einführung

Seit knapp hundert Jahren ist der Jazz ein fester Bestandteil des Musiklebens in den USA, in Europa und weltweit. Unzählige MusikerInnen und HörerInnen fühlen sich seither zum Jazz hingezogen. In Deutschland, Österreich und der Schweiz werden sowohl Jazzfestivals als auch die Jazzausbildung an den Musikhochschulen seit Langem mit öffentlichen Mitteln finanziert. Jazz hat hierzulande im Rundfunk – und inzwischen auch im Feuilleton – einen festen Platz. Das kontinuierliche öffentliche Interesse am Jazz als einer lebendigen Musikpraxis wurde und wird begleitet von Debatten, die an zahlreiche Fragen anknüpfen: Ist Jazz heute dasselbe wie vor zwanzig, fünfzig oder hundert Jahren? Wie hat sich die Musik und wie hat sich die kulturelle Bedeutung des Jazz in diesem Zeitraum verändert? Bedeutet Jazz für US-Amerikaner dasselbe wie für Europäer oder Japaner? Welche Erlebnismöglichkeiten bietet Jazz seinem Publikum? Welche stilistischen Entwicklungen gab und gibt es und auf welche Weise hängen diese mit den jeweiligen kulturellen, ökonomischen, politischen und sozialen Kontexten zusammen?

Viele dieser Fragen wurden und werden in der Jazzpublizistik diskutiert, von Journalisten, Kritikern und engagierten Hörerinnen und Hörern. Sie werden jedoch ebenso von der akademischen Jazzforschung aufgegriffen, reflektiert und im Sinne wissenschaftlicher Fragestellungen weitergeführt. Mit ›wissenschaftlich‹ ist dabei nicht nur ein Forschen gemäß anerkannter wissenschaftlicher Kriterien gemeint, also Widerspruchsfreiheit der Aussagen und expliziter Rückgriff auf wissenschaftliche Methoden wie Quellenkritik, musikalische Analyse, Texthermeneutik oder Methoden der empirischen Sozialforschung und Ethnologie. Vielmehr versucht eine wissenschaftliche Forschung, die eigenen Vorgehensweise und Ergebnisse in jene kritischen wissenschaftlichen Diskurse einzubringen, die sich mit dem Phänomen ›Jazz‹ in allen seinen Facetten beschäftigen. Betroffen von diesen Diskursen sind neben der Musikwissenschaft die Ethnologie, Soziologie, Politikwissenschaft und Geschichtswissenschaft, aber ebenso

die Literaturwissenschaft oder Filmwissenschaft – insofern Literatur und Film wichtige kulturelle Zeugnisse zum Jazz und dessen Rezeption bereitstellen.

Das vorliegende Buch versammelt die Beiträge einer Tagung zur Jazzforschung im deutschsprachigen Raum, die im September 2018 in Weimar stattgefunden hat. Ausgangspunkt der Tagung war die Beobachtung, dass sich in den vergangenen Jahren ein Generationswechsel vollzogen hat, der auch in der deutschsprachigen Jazzforschung zur Erschließung neuer Forschungsthemen und Forschungsansätze geführt hat oder führen könnte. Durch eine Diskussion von Themen, Methoden und Desideraten der gegenwärtigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Jazz sowie durch eine Podiumsdiskussion zum ›künstlerischen Forschen‹ sollten neue Forschungsperspektiven eröffnet werden. Die Tagungsreferate wurden von den Autorinnen und Autoren für den Tagungsband überarbeitet und ergänzt. Neben der Druckfassung werden die einzelnen Kapitel im Open Access über die Website <https://jazzforschung.hfm-weimar.de> zum kostenlosen Download zur Verfügung gestellt. Zusätzlich wurde ein Text von Wolf-Georg Zaddach in den Band aufgenommen; Wolfram Knauer hat sein Referat zu Eric Dolphys *Out to Lunch* aufgrund von fehlenden Abdruckrechten der Dolphy-Noten durch einen Vortrag zu Peter Brötzmanns *Machine Gun* ersetzt, den er im Mai 2018 in Bremen gehalten hat. Abstracts in deutscher und englischer Sprache befinden sich am Ende der jeweiligen Kapitel.

Jazzforschung damals – ein Blick zurück

Im deutschsprachigen Raum gab es schon früh Versuche, die kritische Auseinandersetzung mit dem Jazz auf eine wissenschaftliche Grundlage zu stellen (vgl. u.a. Slawe 1948, Dauer 1958). Anregungen kamen zudem aus Frankreich, wo Hugues Panassié und André Hodeir sich früh um eine wissenschaftliche Würdigung des Jazz bemühten (Panassié 1934, Hodeir 1954) und schließlich aus Großbritannien, wo der Historiker Eric Hobsbawm unter dem Pseudonym Francis Newton die Jazzszene in einen sozial- und kulturgeschichtlichen Kontext stellte (Newton 1959). Erstaunlicherweise widmeten sich in den USA zunächst zwar viele Journalisten dem Jazz, aber nur wenige Wissenschaftler, wie etwa der Ethnologe Alan P. Merriam (Merriam/Mack 1960), der Soziologe Howard S. Becker (1951/52), der Anglist und Jazzkritiker Marshall Stearns (1956) oder der Komponist und

Musikforscher Gunther Schuller (1958, 1968). Hinzu kam seit den 1960er-Jahren eine verstärkte Auseinandersetzung mit musiktheoretischen Fragen der Gestaltung von Harmonik und Improvisation, die vor allem für die Jazzausbildung von Interesse waren (vgl. Pfeleiderer 2002: 38f. und Monika Herzig in diesem Band).

Eine dauerhafte institutionelle Etablierung der wissenschaftlichen Jazzforschung vollzog sich in den späten 1960er- bzw. 1970er-Jahren jedoch weniger in den USA, sondern zunächst in Österreich und Deutschland. Zentral bei der akademischen Institutionalisierung der Jazzforschung war die 1969 gegründete Internationale Gesellschaft für Jazzforschung (IGJ) und das ebenfalls in Graz im Jahr 1971 gegründete Institut für Jazzforschung sowie der deutsche Musikwissenschaftler Ekkehard Jost, der durch sein auch in einer englischen Fassung veröffentlichtes Free-Jazz-Buch (Jost 1975) international bekannt wurde. Jost machte die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Jazz früh zum festen Bestandteil des Musikwissenschafts-Studiengangs an der Universität Gießen, wo er seit 1973 als Professor für Systematische Musikwissenschaft lehrte. André Doehring, der bei Jost in Gießen studiert hat und seit 2016 das Institut für Jazzforschung in Graz leitet, beschäftigt sich in seinem Beitrag aus der Perspektive der Curriculumforschung mit der Ausrichtung der Grazer und Gießener Jazzforschung. Durch den Blick in die Vergangenheit möchte er zugleich die Anforderungen, Inhalte und Ziele der Ausbildung zur Jazzforschung der Zukunft reflektieren. Michael Kahr beschäftigt sich in seinem Beitrag sowohl mit den Hintergründen und Rahmenbedingungen, die in Graz ein Institut für Jazzforschung möglich machten, als auch mit den Akteuren, Publikationen und der inhaltlichen Ausrichtung der Grazer Jazzforschung, die gerade in der Anfangszeit weit über die Grenzen Österreichs hinaus gewirkt hat.

Doch auch in den USA begann sich in dieser Zeit allmählich eine wissenschaftliche Jazzforschung zu etablieren. 1967 wurde das Institute of Jazz Studies, das bereits 1952 von Marshall Stearns in Newark, New Jersey, gegründet worden war, der dortigen Rutgers University angegliedert. Zudem wurden erste Dissertationen zum Jazz geschrieben und veröffentlicht (u.a. Owens 1974, Porter 1985). Doch erst seit den späten 1980er-Jahren hat sich die Jazzforschung in den USA stark ausgeweitet. Dies hat eine Reihe von Gründen. Martin Pfeleiderer weist in seinem Beitrag auf den Beschluss des US-Kongresses aus dem Jahre 1987 hin, in dem der Jazz zu einem außergewöhnlichen und wertvollen nationalen Kulturerbe erklärt

worden ist. Vor diesem Hintergrund wurde Jazz verstärkt in den Bildungskanon US-amerikanischer Schulen und Hochschulen eingebunden und man begann, sowohl die Kriterien einer Kanonisierung der Jazzgeschichte zu diskutieren als auch generell die Frage, wie eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Jazz auszusehen habe. Große Teile der sog. New Jazz Studies orientieren sich seither an Ansätzen der neueren Kulturwissenschaften und ihrer zahlreichen ›Turns‹, eingeschlossen der Literatur- oder Filmwissenschaften und der Black American Studies. Wie Pfeleiderer in seinem Beitrag weiter zeigt, wurden diese Fragestellungen der New Jazz Studies nach der Jahrtausendwende wiederum in Europa aufgegriffen. Zugleich gibt es nach wie vor Strömungen der Jazzforschung, die sich stärker an Ansätzen und empirischen Methoden der Ethnologie und Soziologie orientieren, oder aber neue analytische Zugänge zum Jazz als performativer Improvisationspraxis entwickeln.

Themen und Fragestellungen der Jazzforschung heute

Seit der Jahrtausendwende präsentiert sich die internationale Jazzforschung mit einer beeindruckenden Produktivität und einer erfrischenden Themenvielfalt. Hiervon zeugen umfangreiche Sammelbände und Kompendien wie das *Oxford Companion to Jazz* (Kirchner 2000), das *Cambridge Companion to Jazz* (Cooke/Horn 2002) oder das *Routledge Companion to Jazz Studies* (Gebhardt/Rustin-Paschal/Whyton 2019). Die meisten der 44 Aufsätze dieses zuletzt erschienenen Kompendiums folgen kulturwissenschaftlichen Herangehensweisen – vom ›material turn‹ über eine Einbeziehung von Räumen und Orten bis hin zu Konzepten der Transnationalität. Aus einer europäischen Perspektive sind natürlich Fragen der transatlantischen und globalen Jazzrezeption von ganz besonderem Interesse. Zu diesem Thema sind in den vergangenen Jahren mehrere Studien und Sammelbände veröffentlicht worden (u.a. Atkins 2003; Cerchiarì/Cugny/Kerschbaumer 2012; Bohlmann/Plastino 2016). Mario Dunkel und Misha van Kan zeigen in ihrem Beitrag, dass eine transnationale Perspektive auf den Jazz sich nicht auf Verbindungen von und in die USA, dem ›Geburtsland‹ des Jazz, reduzieren lassen. Wie die Autoren an drei Fallbeispielen zeigen, finden sich transnationale Rezeptionsprozesse und

Netzwerke vielmehr auch innerhalb Europas, so etwa zwischen schwedischen und deutschen Jazzpublizisten und -musikern.

Die Jazzszene wird nach wie vor von männlichen Jazzmusikern dominiert, während Jazzmusikerinnen vielfach die Anerkennung und Würdigung versagt bleibt. Hierzu sind in jüngster Zeit immer wieder kontroverse Debatten entflammt (vgl. etwa Russonello 2017, 2018, und Rösenberg 2018). Die Schwierigkeiten von Jazzmusikerinnen, in einer von Männern dominierten Jazzszene Anerkennung zu finden, schildert Magdalena Fürnkranz in ihrem Beitrag am Beispiel österreichischer Jazzmusikerinnen. Zwar sind in Österreich inzwischen ein Viertel der Jazzmusiker weiblich (in Deutschland ca. 20%), jedoch fehlen nach wie vor weibliche Vorbilder gerade an Musikhochschulen, wo es, abgesehen vom Jazzgesang, nach wie vor so gut wie keine Dozentinnen geschweige denn Professorinnen gibt.

Wenn auf dem Cover des Zeit-Magazins im August 2017 (Nr. 32) vom »Swing State« die Rede ist, spiegelt sich darin ein anhaltendes Interesse des Feuilletons am Jazz, das auch mit dem kulturpolitischen Auftreten und Agieren von Teilen der deutschsprachigen Jazzszene einhergeht, etwa der Union Deutscher Jazzmusiker und der von ihr gemeinsam mit dem Jazzinstitut Darmstadt und der IG Jazz Berlin 2016 beauftragten Studie zu den Arbeits- und Lebensbedingungen von Jazzmusikern in Deutschland (Renz 2016). Benjamin Burkhardt untersucht in seinem Beitrag mit Methoden der qualitativen Inhaltsanalyse die Art und Weise, wie im überregionalen Feuilleton gegenwärtig über Jazz berichtet wird. Dort finden sich, so das Ergebnis, neben vielen metaphorischen Überhöhungen von Musik und Musikern mitunter ähnliche Motive und Erzählmuster wie sie auch hinsichtlich der Jazzgeschichtsschreibung diskutiert werden, vor allem die Spannung zwischen dem Kunstanspruch des Jazz und seiner Öffnung gegenüber anderen, populären Musikgenres.

Nach dem Verhältnis von Jazz und Politik fragt Wolfram Knauer in seinem Beitrag am Beispiel des 1968 aufgenommenen Albums *Machine Gun* von Peter Brötzmann. Er zeigt, dass sich Musik, die wie *Machine Gun* vorwiegend unter politischen Vorzeichen rezipiert wurde, durchaus auch ästhetische Qualitäten besitzt, die sich beschreiben und mit einem analytischen Zugang würdigen lassen. Musikanalytische Methoden, die ja im Zentrum der Jazzforschung der 1970er- und 1980er-Jahre standen, sind also auch nach der kulturwissenschaftlichen Öffnung der (New) Jazz Studies aus der Jazzforschung nicht verschwunden. Vielmehr können sie,

wie Knauer zeigt, auf sinnvolle Weise mit kulturgeschichtlichen Fragen verknüpft werden.

Verschiedene Möglichkeiten der computergestützten Korpusanalyse werden seit 2012 im Jazzomat Research Project vorangetrieben (Pfeleiderer et al. 2017).¹ Computerlesbare Transkriptionsdateien von mehreren hundert Jazzsoli, wie sie in der Weimar Jazz Database öffentlich zugänglich sind, ermöglichen es, anhand einer breiten Datenbasis einer Reihe analytischer Fragestellungen nachzugehen und so Ergebnisse aus Einzelanalysen zu überprüfen und zu erweitern. Die bislang im Kontext des Jazzomat Research Projects veröffentlichten Studien widmen sich so unterschiedlichen Fragen wie der Dramaturgie von Jazzsoli (Frieler et al. 2016a), ihrer mikrorhythmischen Gestaltung (Dittmar et al. 2018) oder der Verwendung von Patterns und sog. Midlevel Units durch verschiedene Musiker (Frieler et al. 2016b). Klaus Frieler präsentiert in seinem Beitrag erste Überlegungen zu einem Klassifikationssystem von melodischen Zellen, Segmenten oder ›Atomen‹, durch welche die Sprache des modernen Jazz geprägt wird. Die Anwendung dieses Klassifikationssystem auf die Weimar Jazz Database führte u.a. zu der Erkenntnis, dass sich das Vokabular von Jazzimprovisationen nur zum Teil aus Skalenausschnitten, Akkordbrechungen und Figurationen, den sog. Approaches, zusammensetzt. Denn ca. 40% der Segmente lassen sich solchen Klassen nicht zuordnen. Große Teile der Jazzimprovisationen besitzen somit eine nur schwer klassifizierbare Individualität.

Weite Bereiche der neueren Jazzgeschichte nach 1970 sind bislang noch nicht musikanalytisch erschlossen worden. Wolf-Georg Zaddach widmet sich in seinem Beitrag dem Schaffen des US-amerikanischen Gitarristen Wayne Krantz aus der Perspektive des practice-based bzw. künstlerischen Forschens am eigenen Instrument. Dabei verbindet er eine Untersuchung der stilistischen Weiterentwicklung des Jazz mit einer Erprobung der Übungsansätze Krantz' und demonstriert dabei die Vielschichtigkeit und Komplexität individueller Reflexions- und musikalischer Entwicklungsprozesse.

Eine neuartige Form der Auseinandersetzung mit der Jazzgeschichte in Deutschland schildert Michael Keul. In seinem Beitrag berichtet er über die Hintergründe und die Umsetzung eines an der Musikhochschule München realisierten Konzertprojekts, bei dem der Nazi-Propaganda-Swing von *Charlie and His Orchestra* (1941–44) erneut aufgeführt wurde. Wie Keul

1 <https://jazzomat.hfm-weimar.de/>.

betont, ermöglicht eine solche musikpraktische Auseinandersetzung sowohl den jungen MusikerInnen als auch den ZuhörerInnen einen lebendigen Zugang sowohl zur Jazzgeschichte als auch zu ethischen Fragen nach dem Verhältnis von Musik, Politik und Verantwortung.

Jazz Education und Artistic Research

Schon immer gab es eine enge Wechselbeziehung zwischen Jazzforschung und Jazzpraxis. So wird etwa die praktische Auseinandersetzung mit den musikalischen Strukturen und insbesondere mit den harmonischen Grundlagen des Jazz in der sog. Jazztheorie thematisiert, reflektiert und kodifiziert. Angesichts der Akademisierung der Jazzausbildung und der Diskussion um Artistic Research stellt sich heute umso dringlicher die Frage, wie Ergebnisse der wissenschaftlichen Jazzforschung für die Jazzausbildung – und damit auch für die Jazzpraxis – fruchtbar gemacht werden können und wie umgekehrt Erkenntnisse aus der Jazzpraxis in die Jazzforschung einfließen können.

Seit ihren Anfängen wurde kontrovers über die Folgen einer akademischen, institutionalisierten Jazzausbildung für Musiker und die Musik diskutiert. So beschreibt Eitan Wilf in seiner ethnographischen Studie zur Jazzausbildung am Berklee College of Music die Gratwanderung der jungen Jazzmusiker zwischen romantischem Künstlerbild und den Erfordernissen einer in Curricula institutionalisierten Ausbildung (Wilf 2014). Die in Indianapolis lebende, lehrende und forschende Jazzpianistin Monika Herzig untersucht in ihrem Beitrag die Anfänge der Jazzausbildung in den 1960er-Jahren. Damals haben die in Indianapolis wirkenden Jazzpädagogen David Baker, Jerry Coker und Jamey Aebersold die US-amerikanische Jazz Education maßgeblich geprägt. Herzig entkräftet die Vorbehalte gegenüber einer institutionalisierten Jazzausbildung, diskutiert deren gegenwärtige Aufgaben und plädiert dafür, die Jazzpädagogik »neu zu denken«.

Im deutschsprachigen Raum können heute junge Musiker an zahlreichen Hochschulen Jazz studieren. Nico Thom hat in einer umfassenden Erhebung alle Jazzstudiengänge an deutschen, österreichischen und schweizer Hochschulen hinsichtlich der Gemeinsamkeiten und Unterschiede ihrer Curricula untersucht. Sein Beitrag versteht sich als eine Bestandsaufnahme, die zugleich zur Grundlage einer Weiterentwicklung und Optimierung der

Studiengänge werden könnte. So empfiehlt Thom eine stärkere Spezialisierung der Masterstudiengänge, die über eine rein künstlerische Ausbildung hinausweisen sollte.

Auf der Suche nach neuen Klängen und Formen betätigen sich auch viele Jazzmusiker als ›forschende Künstler‹, so etwa in der methodisch geleiteten Entwicklung neuer Improvisationsmodelle für die Jazzausbildung (Williams 2016).² Darüber hinaus gibt es Beispiele für künstlerische Forschungsprojekte, die sich im Medium der Musik mit der Jazztradition oder mit gesellschaftlich relevanten Fragen auseinandersetzen. Internationales Aufsehen erregten in neuerer Zeit vor allem die Projekte des US-amerikanischen Pianisten Jason Moran, in denen er sich u.a. mit Thelonious Monk, Fats Waller, Bert Williams oder Jimi Hendrix auseinandersetzte, oder die künstlerische Auseinandersetzung des US-amerikanischen Pianisten Robert Glasper mit Aufnahmen von Miles Davis (*Everything's Beautiful*, 2016).

Konzepte des künstlerischen Forschens werden im Bereich der Musik jedoch erst in jüngerer Zeit explizit formuliert und reflektiert (vgl. Doğantan-Dack 2015, Burke 2017).³ In den Popular Music Studies wurde Artistic Research insbesondere im anglo-amerikanischen Raum, etwa bei der Untersuchung von Schaffensprozessen im Tonstudio oder beim Sound-Design, diskutiert und zunehmend methodisch reflektiert (Till 2017). Allerdings gibt es bei der Entwicklung von Konzepten und Methoden des künstlerischen Forschens generell noch starke nationale Unterschiede. Während diese Reflexion in Deutschland insgesamt eher zögerlich anläuft, hat die Auseinandersetzung mit Artistic Research oder Practice-Based Research in den skandinavischen Ländern, den USA oder Österreich inzwischen eine längere Tradition. Während etwa in Österreich seit 2009 künstlerisch-wissenschaftliches Forschen explizit mit dem akademischen Grad eines Dr. artium honoriert werden kann,⁴ ist in Deutschland ein entsprechender Abschluss

2 Künstlerisches Forschen ist dabei nicht auf die Anwendung innerhalb der eigenen Disziplin beschränkt, insbesondere vonseiten der Privatwirtschaft herrscht reges Interesse etwa an Erkenntnissen über Kreativitätstechniken oder Interaktion innerhalb einer Gruppe (Berthoin Antal 2009; Johansson Sköldberg et al. 2016).

3 Die Universität Leiden kündigte zusammen mit dem belgischen Orpheus Instituut für Anfang 2019 den ersten umfangreichen Online-Kurs zum Künstlerischen Forschen an: s. <<https://www.universiteitleiden.nl/en/news/2018/11/orpheus-instituut-announces-the-first-mooc-on-artistic-research-in-music>> und <<https://orpheusinstituut.be/>> [Zugriff am 13.3.2019].

4 http://doctorartium.kug.ac.at/deutsch/index_de.html.

(Dr. mus.) an vielen Musikhochschulen erst in der Diskussion. Dementsprechend bleibt die Zahl künstlerischer Forschungsprojekte in Deutschland im Bereich der Musik und des Jazz bisher überschaubar. Generell liegen die Potenziale des künstlerischen Forschens womöglich gerade in der transdisziplinären Zusammenarbeit – was angesichts unterschiedlicher Interessenlagen und Verständnisweisen der beteiligten Fachrichtungen sowie offenen Fragen der Methodik eine enorme Herausforderung für alle Beteiligten darstellt. Gerade wegen dem unübersichtlichen Stand der Diskussion erschien es uns wichtig, die verschiedenen Ansätze, Potenziale und Perspektiven des künstlerischen Forschens im Jazz am Schluss der Weimarer Tagung in einer Podiumsdiskussion zu reflektieren und diese Reflexionen hier einer breiten Leserschaft zugänglich zu machen. Die Verschriftlichung der Podiumsdiskussion wurde für die Druckfassung sprachlich nur leicht geglättet. Denn es war uns wichtig, das Unfertige und Lebendige der Diskussionsbeiträge einzufangen, in der Fragen und Suchen größeren Raum haben als eindeutige Rezepte oder ausgearbeitete Konzepte.

Literatur

- Atkins, E. Taylor (Hrsg.) (2003): *Jazz Planet*, Jackson: University Press of Mississippi.
- Becker, Howard S. (1951/52): The Professional Dance Musician and His Audience, in: *American Journal of Sociology* 57, S. 136–144.
- Berthoin Antal, Ariane (2009): *Transforming Organizations with the Arts. Research Report: A Research Framework for Evaluating the Effects of Artistic Interventions in Organizations*, Göteborg: TILLT Europe.
- Bohlman, Philip V. / Platinò, Goffredo (Hrsg.) (2016): *Jazz Worlds / World Jazz*, Chicago: University Press.
- Burke, Robert (Hrsg.) (2017): *Perspectives on Artistic Research in Music*, Lanham: Lexington Books.
- Cerchiari, Luca / Cugny, Laurent / Kerschbaumer, Franz (Hrsg.) (2012): *Eurojazzland. Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts*, Boston: Northeastern University Press.
- Cooke, Mervyn / Horn, David (Hrsg.) (2002): *Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge: University Press.
- Dauer, Alfons M. (1958): *Der Jazz. Seine Ursprünge und seine Entwicklung*, Eisenach: Erich Röth-Verlag.

- Dittmar, Christian / Balke, Stefan / Pfeleiderer, Martin / Müller, Meinard (2018): A Swingogram Representation for Tracking Micro-rhythmic Variation in Jazz Performances, in: *Journal of New Music Research*, 47/2, S. 97–113.
- Doğantan-Dack, Mine (Hrsg.) (2015): *Artistic Practice as Research in Music. Theory, Criticism, Practice*, Farnham: Ashgate.
- Frieler, Klaus / Pfeleiderer, Martin / Abeßer, Jakob / Zaddach, Wolf-Georg (2016a): Midlevel Analysis of Monophonic Jazz Solos. A new Approach to the Study of Improvisation, in: *Musicae Scientiae* 20(2), S. 143–162.
- Frieler, Klaus / Pfeleiderer, Martin / Abeßer, Jakob / Zaddach, Wolf-Georg (2016b): »Telling a story«. On the Dramaturgy of Monophonic Jazz Solos, in: *Empirical Musicology Review* 11(1), <<http://emusicology.org/article/view/4959>> [Zugriff am 13.3.2019].
- Gebhardt, Nicholas / Rustin-Paschal, Nichole / Whyton, Tony (Hrsg.) (2019): *Routledge Companion to Jazz Studies*, New York, London: Routledge.
- Givan, Benjamin (2016): Rethinking Interaction in Jazz Improvisation, in: *Music Theory Online* 22(3), <<http://mtosmt.org/issues/mto.16.22.3/mto.16.22.3.givan.html>> [Zugriff am 13.3.2019].
- Hodeir, André (1954): *Hommes et Problèmes du Jazz. Suivi de la Religion du Jazz*, Paris: Portulan.
- Johansson Sköldberg, Ulla et al (Hrsg.) (2016): *Artistic Interventions in Organizations. Research, Theory and Practice. Research in Creative and Cultural Industries Management*, London, New York: Routledge.
- Jost, Ekkehard (1975): *Free Jazz. Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre*, Mainz: Schott.
- Kirchner, Bill (Hrsg.) (2000): *The Oxford Companion to Jazz*, Oxford: University Press.
- Merriam, Alan P. / Mack, R. S. (1960): Sociological Notes on the Jam Session, in: *Social Forces* 38, S. 211–222.
- Newton, Francis [Eric Hobsbawm] (1959): *The Jazz Scene*, London: McGibbon & Kee.
- Owens, Thomas (1974): *Charlie Parker. Techniques of improvisation*, unpublished doctoral dissertation, University of California, Los Angeles.
- Panassié, Hugues (1934): *Le Jazz Hot*, Paris: Éditions Corrêa.
- Pfeleiderer, Martin (2002): Thinking in Jazz. Entwicklung und neuere Ansätze der Jazzforschung, in: *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Vol. 19), hrsg. von Helmut Rösing, Albrecht Schneider und Martin Pfeleiderer, Frankfurt: Peter Lang, S. 37–59.

- Pfleiderer, Martin (2018): 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. von Ralf von Appen und André Doehring, Bielefeld: transcript, S. 11–29.
- Pfleiderer, Martin / Frieler, Klaus / Abeßer, Jakob / Zaddach, Wolf-Georg / Burkhart, Benjamin (Hrsg.) (2017): *Inside the Jazzomat. New Perspectives for Jazz Research*, Mainz: Schott Campus.
- Porter, Lewis (1985): *Lester Young*, Boston: Twayne.
- Renz, Thomas (2016): *JAZZSTUDIE 2016. Lebens- und Arbeitsbedingungen von Jazzmusiker/-innen in Deutschland*, Univ. Hildesheim, Institut für Kulturpolitik.
- Rüsenberg, Michael (2018): Take the Gender Train, in: *Jazzpolizei*, <<https://www.jazzcity.de/index.php/jazzpolizei/2233-take-the-gender-train>> [Zugriff am 25.3.2019].
- Russonello, Giovanni (2017): For Women in Jazz, a Year of Reckoning and Recognition, in: *New York Times*, 1.12.2017, <<https://www.nytimes.com/2017/12/01/arts/music/year-in-jazz-women-musicians.html>> [Zugriff am 13.3.2019].
- Russonello, Giovanni (2018): Women Fighting Sexism in Jazz Have a Voice. And Now, a Code of Conduct, in: *New York Times*, 30.4.2018, <<https://www.nytimes.com/2018/04/30/arts/music/we-have-voice-jazz-women-metoo.html>> [Zugriff am 13.3.2019].
- Schuller, Gunther (1958): Sonny Rollins and the challenge of thematic improvisation, in: *Jazz Review*, November 1958, S. 6–11.
- Schuller, Gunther (1968): *Early Jazz. Its Roots and Musical Development*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Slawe, Jan (1948): *Einführung in die Jazzmusik*, Basel: National-Zeitung AG.
- Stearns, Marshall (1956): *The Story of Jazz*, New York: Oxford University Press.
- Till, Rupert (2017). Popular Music Practice: Music as Research. Introduction to the Special Issue, in: *iaspm@journal* 7/2(2017), <http://www.iaspmjournal.net/index.php/IASPM_journal/article/view/875> [Zugriff am 13.3.2019].
- Wilf, Eitan Y. (2014): *School for Cool. The Academic Jazz Program and the Paradox of Institutionalized Creativity*, Chicago: University of Chicago Press.
- Williams, Thomas (2016): *Strategy in Contemporary Jazz Improvisation: Theory and Practice*, Dissertation University of Surrey/UK, <<http://epubs.surrey.ac.uk/842640/1/Strategy%20in%20Contemporary%20Jazz%20Improvisation%20-%20Theory%20and%20Practice.pdf>> [Zugriff am 13.3.2019].

Mario Dunkel and Mischa van Kan

Transnational Perspectives on Jazz in Germany

Introduction

We would like to start out from the presumption that dominant understandings of transnationalism in jazz studies differ from concepts of transnationalism in most other disciplines. In our view, approaches to transnationalism in jazz studies tend to emphasize US jazz as a predominant factor in cultural, social, and artistic developments within jazz. Whether they do this in explicit or implicit ways, studies of jazz as a transnational practice tend to consider US jazz as one of the ends in a binary framework. US influences have repeatedly been associated with qualities such as originality, authenticity, innovation, and progress while their counterparts in transnational studies of jazz have been relevant for processes of adaptation, adoption, reception, and mediation. This tendency in fact dates back to the notion that French intellectuals had »discovered Art in the new U.S. music called swing«, as the 1937 newsreel series *March of Time* put it in an early documentary on *The Birth of Swing* (Dunkel 2014: 239). While there may be good reasons for this focus in some cases, we also think that the over-accentuation of US developments in studies of jazz as a transnational phenomenon – including the focus on US artists, networks, and developments – has contributed to sidelining other significant transnational developments outside of US contexts.

In this article, we would like to problematize this perspective on jazz. At first, we will make a case for the dominance of US-centrism in studies of jazz's transnational character. We will then provide different historical reasons for this dominance, arguing that this US-centrism has to do with the historical development of jazz, jazz criticism, and jazz research. Finally, we will look at different case studies as examples of how decentering US-national foci can help us to better understand historical jazz practices.

US-Centrism in Transnational Jazz Studies

The emergence of the so-called New Jazz Studies in the late 1980s and early 1990s coincided with a larger debate on methodologies and theories in the field of history: the transnational turn. According to American Studies scholar Micol Seigel transnational history was coined as a challenge to the concept of international history:

Transnational history examines units that spill over and seep through national borders, units both greater and smaller than the nation-state. International models have guided diplomatic history, military history, and related fields; their state focus proves less compelling for historians of nonelite subjects, which in part explains the embrace of transnational method by social and cultural historians. Transnational history does not simply cover more ground; it is not equivalent to world history—world historians, like everybody else, must still choose between transnational and international approaches. Indeed, some adepts of transnational method treat phenomena that fall within a single set of national borders, revealing the traces of the global in the local. Perhaps the core of transnational history is the challenge it poses to the hermeneutic preeminence of nations. Without losing sight of the »potent forces« nations have become, it understands them as »fragile, constructed, imagined«. Transnational history treats the nation as one among a range of social phenomena to be studied, rather than the frame of the study itself. (Seigel 2005: 63)

In the 1990s and early 2000s, transnational history became one of the pillars of the so-called New Jazz Studies. As Robert O’Meally, Brent Hayes Edwards, and Farah Jasmin Griffin note in their introduction to O’Meally’s 2004 anthology *Uptown Conversation*: »One of the key developments in new jazz studies has been its forthright attention to transnational concerns—in terms of impact, performance spaces, symbolic resonance and transmission, and practitioners« (O’Meally 2004: 5). Seeking to take this development into account, the second part of O’Meally’s volume then deals with »the ways jazz travels, and the ways that outernational settings have in turn transformed the music« (O’Meally 2004: 5).

The wide reception of »the new jazz studies« over the last two decades may lead one into thinking that jazz studies has indeed successfully taken its transnational turn. Numerous books have appeared since the early 2000s that demonstrate how an approach to jazz as a transnational phenomenon can be highly productive in jazz research. We are thinking of

Wolfram Knauer's *Begegnungen: The World Meets Jazz*, Philip V. Bohlman and Goffredo Plastino's *Jazz Worlds/World Jazz*, the books published in Nicholas Gebhardt and Tony Whyton's series *Transnational Studies in Jazz* (Routledge), and Francesco Martinelli's *History of European Jazz*, to name only a few. A closer look at these publications, however, reveals that many approaches to transnational aspects in jazz still tend to be preoccupied with binary relations to and from the US. Among the »transnational« chapters in *Uptown Conversation*, for instance, we find a discussion of US jazz diplomacy by Penny von Eschen, and chapters on Louis Armstrong, Amiri Baraka, Duke Ellington, and Romare Bearden, among other US artists.

Even the excellent British book series edited by Nicholas Gebhardt and Tony Whyton, *Transnational Studies in Jazz*, foregrounds the significance of »American« influences. As the publisher puts it in the book series' official announcement on Routledge's website:

While supporting ongoing research on American themes, artists and scenes, *Transnational Studies in Jazz* also seeks to develop understandings of jazz in different contexts, approaching the American influence – as well as the rejection of America – through analysis of international discourses and local scenes. (*Transnational Studies in Jazz*)

Note the heavy emphasis on all things »American« here, from themes to artists, scenes, and influences. The »American influence« is still center stage while international discourses and local scenes help us to understand this influence better. The overall book series is broader than this in scope, of course. The fact that this statement is used in an announcement of the leading book series in transnational jazz studies, however, exemplifies the normalization of US-centrism that the field is still grappling with in the twenty-first century.

There are more examples of the way in which contemporary jazz studies negotiate transnational developments. One of the key works developing international and transnational perspectives in jazz studies published over the last years is Francesco Martinelli's seminal *The History of European Jazz* (2018). In this book, thirty-nine authors with diverse backgrounds for the first time deliver a comprehensive volume on the historical development of jazz in Europe. The book is divided into nine sections. Eight of these sections provide chapters on different countries, from France to Armenia, while the last section follows five different subjects across intra-European borders. Laudably, Martinelli's concept is inclusive – it does not limit the idea of Eu-

ropean jazz to members of the European Union or the standard geographical boundaries of Europe, but rather seeks to involve musical developments at the margins of and beyond what is usually considered Europe.

Martinelli's book is truly exceptional in scope and content, a remarkable achievement for the understanding of the history of jazz in Europe. Its overall structure was probably the only way in which a project of such magnitude could come to fruition. However, it also implicitly frames musical developments as national developments in individual European countries, thus sidelining intra-European connections, for instance. Our point here is not to critique Martinelli's book, but rather to point to a tendency in thinking transnationalism in jazz as a binary trade between the US and other individual countries. In doing so, we wish to point out that this form of European jazz history telling entails a certain perspective on jazz that sidelines transnational interactions between actors across borders outside the US. If Hayden White's premise that the borders between content and form are porous – that form has an impact on content – is valid, then we also need to think about the way in which the form of the narratives we tell about jazz, in Europe and elsewhere, condition the narratives of (European) jazz (White 1990).

Being involved in Walter van de Leur's *History of Jazz in Europe* project – a five-volume encyclopedia on the history of European jazz that is structured in a similar way and forthcoming with Oxford University Press – we are aware of the fact that this way of arranging the history of European jazz is becoming standardized. We would therefore like to provide a case study for important developments that are being wrongfully decentered due to these historiographical tendencies. But before doing so, we consider it necessary to provide some explanations for the dominance of US-centrism and the understanding of transnationalism as interactions between the US and individual countries rather than transnationally between scenes and cultures outside of the US.

Historical Reasons for US-Centrism in Jazz Research

In order to understand how jazz studies is still informed by US-centrism, we need to reconsider the reasons for US-centrism in the mediation of jazz history. We argue that US-centrism in contemporary jazz research has to

do with the social, economic, cultural, and conceptual history of jazz. For one, the mediation of jazz cannot be dissociated from the dominance of the US music industry on global markets. This dominance, which historically began in the interwar period and was reinforced by the power of the US music industry after World War II (Sanjek 1988), makes it difficult for artists outside of the United States to compete with US musicians. When jazz became widely recognized as a cultural capital in the 1950s, powerful institutions, including the US State Department, reinforced this dynamic by building on the success of the US music industry and of US artists abroad. The State Department launched the jazz ambassadors program in 1956 (see Von Eschen 2009; Davenport 2010).

Second, this corporate and national apparatus in support of US jazz has been closely tied to cultural images of jazz that exist in the music's wider mediation. Jazz criticism emerged at a time of heightened US nationalism. The legitimization of jazz depended on casting jazz as a US national product. By selling jazz as the essence of the US, artists such as Paul Whiteman and George Gershwin sought to validate jazz in the eyes of a skeptical public. This close interconnection between jazz's legitimization and its nationalization was never discontinued. In fact, in the 1930s, hot jazz aficionados in Europe and the US contested Whiteman's approach to jazz, but they continued to frame their beloved hot jazz in Whitemanesque terms – as a US national treasure (see Dunkel 2012; Dunkel 2014: 202–204; Fornäs 2004: 229). The writings of hot jazz aficionados then informed the first standard books on jazz history, such as Marshall Stearns's *The Story of Jazz* (1956) and Gunther Schuller's *Early Jazz* (1968). In the early 2000s, this trope was continued in Ken Burns's documentary on Jazz, in which Wynton Marsalis claims that »jazz objectifies America« (see Dvinge 2007). In fact, E. Taylor Atkins has demonstrated how Burns's documentary helped to naturalize and normalize the view that jazz is an essentially US music, and that this perspective was largely applauded by jazz aficionados and critics. As Atkins puts it:

Many jazz scholars, critics, and artists found Burns's relatively tidy narrative flawed beyond redemption. [...] However, few of Burns's American critics objected to the filmmaker's decision to omit virtually all mention of relevant developments in other countries: the setting of the jazz history narrative exclusively within the borders of the United States and the personal experiences of American musicians obviously struck most critics as natural and unproblematic. (Atkins 2003: xi)

Third, the creation of the jazz tradition has been intertwined with the history of US race relations and the African American civil rights movement. The notion that the story of African American music is an integral part of a larger struggle for the essence of the US goes back to W.E.B. DuBois's notion that African American »sorrow songs« were a »gift« to a disenchanted, modernized America that re-introduced a form of humanism to the United States (DuBois 1903: 251). The connection between African American civil rights and jazz was continued by such writers and civil rights advocates as Marshall Stearns, who sought to demonstrate through jazz that African American culture was an integral part of US culture as a whole. Stearns believed that he could combat the racist denial of African American cultural history in US society and contribute to the struggle for racial equality in the US by convincing white US citizens that African American culture was essential to US national identity. The construction of the jazz tradition, therefore, was also a construction of the essence of America – the Story of Jazz was a story about a renewed, American self-awareness as a pluralist nation. This accounts for a US-centrism that still informs jazz writings.

The Importance of Transnational Perspectives on Jazz in Germany

In order to overcome these US-centered discussions of jazz and to achieve a transnational approach to jazz that also values transnational contacts between jazz cultures in countries other than the US, an important point of departure is to look for empirical material transnationally and to trace transnational contacts grounded in this empirical material. By following jazz musicians as actors crossing borders, we can trace and subsequently analyze the networks that were meaningful for them and, most importantly, analyze *how* they were important. A study of these transnational networks reveals – to return to Seigel's statement – that units indeed »spill over and seep through national borders« (Seigel 2005: 63). To this, we want to add in the context of new jazz studies that units did not only spill over and seep through American borders, but that musicians, repertoires and jazz journalists actively crossed borders while musicians and journalists actively observed what happened beyond national borders and received whatever they considered to be relevant. To illustrate this, we will present three case

studies that show the importance of transnational perspectives on jazz in Germany. The cases show that jazz in Germany is not limited to German and US jazz musicians, that the repertoire was not only inspired by the American songbook, that German jazz journalists wrote about non-American jazz cultures outside of Germany, and that German jazz journalism reached beyond German borders.

Jazz and its Musicians Moving over Borders

The first case study consists of an article about jazz in Germany during World War II in one of the two leading jazz publications in Sweden at the time, called *Orkester Journalen* (The Orchestra Journal). The Swedish jazz magazine published a report by trombonist Folke Johnson on the state of affairs in jazz in Germany in its July 1942 issue. Johnson describes his impressions of the jazz scene in Germany and reports on some of the bands that he saw since he had arrived in Germany, which was the second time since the war had started. He names Bernhard Etté mit seinen 24 Solisten who he saw at Trichter on the Reeperbahn in Hamburg. Interestingly, his favorite musician of the band was a Dutch trombonist, who, however, is not listed by name.

Johnson writes that he has lived in Germany for nine months now and dismisses the Swedish rumors that Germany is a dangerous place where there is too little to eat. He refutes these claims by listing the German cities that he toured with the Swedish Herman Mårtensson's orchestra, a tour that started in Hamburg, moved on to Kiel, Hannover, Braunschweig, Bremen, Frankfurt am Main and ended in Dresden. Johnson uses the list of cities to demonstrate that there is a lot of jazz and entertainment going on in a variety of German places, thus aiming to debunk the Swedish rumors.

Johnson identifies lieutenant Dietrich Schulz-Köhn as a central figure in the German jazz scene and stresses the importance of Schulz-Köhn's interactions with jazz musicians from a variety of nationalities. The transnationality of Schulz-Köhn's network, for example, is obvious in his ambition to contribute to the Swedish jazz magazine in question. Johnson promises the Swedish readers that they would hear the latest jazz news from France through Schulz-Köhn, as he was studying Swedish to be able to write for *Orkester Journalen* while preparing to leave for France.

Johnson thus provides an outsider perspective on jazz in Germany during World War II, thus providing a very valuable account of jazz in Germany at a period from which the number of sources is very limited. At the same time, Johnson's report also gives insights into the transnational connections between jazz scene in 1942. Johnson describes his contact with »gode Dietrich« (Johnson 1943: 8) (calling him »good Dietrich«) as very personal, claiming that Schulz-Köhn had invited him to his house. He also addresses the Swedish readers and says: »Take a look at the picture again and believe me, this is a devoted, interested and capable employer of O.J. [*Orkester Journalen*]« (Johnson 1943: 8),¹ which also suggests that not all Swedes approved of transnational contacts with Nazi Germany. His laudations of Nazi Germany and its jazz scene, in turn, made Johnson unpopular among some Swedish jazz musicians (Westin and Westin).

Schulz-Köhn proved to be important for the author of the article as he introduced Johnson to the jazz scene of Berlin and some of its local musicians. The jazz scene in Berlin appears to be transnational, too, in spite of the ongoing war. Johnson's highlight from the jazz he heard in Berlin was an orchestra led by the Belgian musician Fud Candrix. The article reports the lieutenant's network in action as Schulz-Köhn's connections in Berlin's jazz world resulted in a job for the Swedish trombonist. Johnson also started working at a radio station (he does not specify what station and simply calls it »Kurzwellensender«, shortwave channel). He also reports that he partook in German propaganda, although he himself does not use that word: »on the shortwave channel we play primarily for the foreign countries to send all possible evergreens into the ether« (Johnson 1943: 9). Later, Johnson even became a member of Charlie and His Orchestra, the Nazi's propaganda swing ensemble (Westin and Westin). This is thus a first-hand account of a Swedish musician in a Swedish jazz magazine active in the German jazz scene as well as in Nazi propaganda.

The complexity of the transnational relations in the Berlin jazz scene in the middle of World War II is further revealed by Johnson, who mentions a variety of non-German jazz musicians, such as his favorite Dutch trombonist and the Belgian orchestra he liked. Johnson writes that in Berlin he plays with Tip Tichelaar, a pianist from the Netherlands. Not only is Tichelaar a Dutchman working in Germany, but he also asked the author of the article

1 All translations by Mischa van Kan.

to send his greetings to the Swedish musicians with whom he had worked previously, especially in Karlstad and Stockholm. Tichelaar made personal and professional connections in Sweden, but as Johnson's article makes clear, his stay in Sweden had also influenced him musically as »between the songs« he likes to play the Swedish folksy tune »Ack Värmeland du sköna«.² Johnson concludes the report from Germany by expressing how much he likes Germany and how much German people like Swedes: »Yes, Sweden and the Swedes are honored everywhere here. It is a lot of fun to be a Swedish musician in Berlin« (Johnson 1942: 9). Notably, Johnson does not mention the persecution of Jewish musicians in Germany, many of whom were arrested and murdered in case they had not already emigrated from Germany in the course of the 1930s (see Kater 2003). Though Johnson does not explicitly support the Nazi regime, his positive reports about Nazi Germany and involvement in propaganda broadcasts implied that he either did not reflect on these issues or at least did not have a critical stance towards the Nazi regime, which, as argued above, was unpopular among many Swedish musicians towards the end of the war.

This report of a Swedish musician does not just tell a story about jazz in Germany, but it shows how – at a time Europe was amidst World War II and at a point in which »jazz stood still« – a Swedish musician reports to a Swedish magazine what was happening in the German jazz world. At the same time, it gives an account of Dutch and Belgian jazz musicians playing together with German and with Swedish musicians in a variety of German cities. Revealing the transnational connections integral to the German jazz scene, even during World War II, Johnson's article exemplifies the complexity and transnationality of the personal networks of musicians who were active in Germany around this time.

Circulations of Songs

The discussion of the article above showed that jazz musicians not only crossed national borders, but that transnational networks also conditioned

2 The way of saying »between the songs« seems to imply that Johnson did not regard these tunes as »real« songs that fit in a jazz setting. This makes it ambiguous in interpreting what Johnson means by »that he loves above anything else« (Johnson 1942: 9), which likely refers to Swedish songs and not to »jazz tunes«.

the repertoires of musicians. An example of this was the Dutch musician Tichelaar, who played the Swedish tune ›Ack Värmland Du Sköna‹ (that later would also be known as ›Dear Old Stockholm‹) in Germany.

Many jazz scholars have used the jazz standard ›Dear Old Stockholm‹ as a prime example of globalization and localization of jazz (Nicholson 2005), but even here the centrality of the US in ideas of globalization have limited our understanding of transnational circulations of music. Nicholson uses the recording of the Swedish folksy tune by the American saxophonist Stan Getz and Swedish musicians Bengt Hallberg (p), Gunnar Johnson (b), and Jack Norén (dr), whom he does not name, as a starting point for local influences on the global phenomenon of jazz, constituting a »glocal dialect« (Nicholson 2005: 197) in jazz:

This process, of bringing Scandinavian elements into jazz, dates back to 1951, when the 24-year-old American saxophonist Stan Getz toured Sweden, recording a version of an old Swedish folk song called ›Ack Värmland Du Sköna,‹ which would later become a jazz standard known as ›Dear Old Stockholm.‹ In the eyes of many Swedish musicians, Getz's 1951 recording sanctioned the introduction of Swedish folkloric elements into jazz. By the mid-1950s saxophonist Lars Gullin, inspired by Stan Getz's version of ›Ack Värmland du Sköna‹ on which he accompanied Getz [sic!], developed his own ›Swedish‹ voice by incorporating elements of his own musical culture into jazz. (Nicholson 2006: 18–19)

In this statement, Getz's role seems more prominent than it was at the actual recording session of the tune. Using ›Ack Värmland du Sköna‹ as a jazz tune was actually Swedish drummer Kenneth Fagerlund's idea, who had accompanied Getz on his Swedish tour. The tune was then loosely arranged by pianist Bengt Hallberg. Furthermore, Nicholson thus ignores the transnational circulation of the song as discussed in the case study above, where a Dutch pianist played the song in Nazi Germany. Finally, the idea that Swedish folk music could be consciously used to constitute a »jazz in Swedish« based on forgotten folk music preserved by ethnomusicologists – rather than taking a well-known folksy tune as a sort of gimmick (Bruér 2007: 106) – would only arise considerably later in the works of Bengt-Arne Wallin and Jan Johansson. Therefore, the statement that Gullin – who did not partake in recording the particular song – was inspired by this recording is greatly speculative.

Nicholson has been rightly criticized for his notion of ›Nordic tone‹ as it relies on cultural stereotypes, and therefore constitutes »a problematic alternative to the American mainstream« (Whyton 2012: 370). Nicholson's use of the term is thus problematic, he also constitutes the US as a center and a core for jazz and Sweden as part of the periphery of Scandinavia. By focusing on bilateral US-Swedish relations, Nicholson ignores earlier circulations of the song.

To analyse the circulation of the song, it is important to widen the scope and not only focus on relations to the US as a center for jazz as the only time and space of relevance. Swedish musicologist Erik Kjellberg points out that the idea of ›Nordic tone‹ is a German invention from the Romantic era and was used, for example, by Robert Schumann to describe the Danish composer Niels W. Gade (Kjellberg 1994: 227). Furthermore, as shown above, the Swedish tune ›Ack Värmeland du Sköna‹ circulated in Germany already in the 1940s.

›Ack Värmeland du Sköna‹ continued to be relevant in the jazz world in Germany, also after the successful Swedish recording. A recording (Brunswick 10014 EPB) from the 1954 Frankfurt jazz festival by the Hans Koller New Jazz Stars exemplifies this. The Hans Koller New Jazz Stars consisted of Austrian as well as German musicians. Besides band leader and tenor saxophonist Hans Koller, also pianist Roland Kovač and bass player Shorty Roeder were Austrian citizens. Trombonist Albert Mangelsdorff and drummer Rudi Sehring were born in Germany. The band is thus another indication of the importance of transnational perspectives on jazz in Germany, but the focus here is on the music the band plays.

There are some interesting details of the presentation of the tune that can be heard on the recording. The song is announced in the recording as »ein schwedisches Volkslied, ›Ack Värmeland du sköna««, which is also the description on the record label.³ The title shows that the song did not come to Germany by way of the United States. In the American issues of the Swedish recording arranged by pianist Bengt Hallberg, featuring Stan Getz on tenor saxophone, the name of the song was altered to ›Dear Old Stockholm‹. Furthermore, the American issues on the Roost label (Roost RLP 404, EP 304) have no information whatsoever about the origin of the

3 Interestingly, the liner notes are written by Schulz-Köhn, the former lieutenant discussed in the case study above.

tune. The most widely circulated versions of the song in the US as ›Dear old Stockholm‹, however, are those recorded later by Miles Davis.

Apart from the title, there are other differences; most notably in the form of the tune. In his versions, Davis adjusted the tune by adding a vamp, which changed the structure and prolonged the song. The original Swedish song is 28 bars long, but by adding the vamp, the tune fit a 32-bar format. This 32-bar version is the most canonized in the United States, but not favored by musicians and listeners in Sweden, who expected a very different approach to the version that represented ›the original‹ of the song that was widely known in Sweden (see Van Kan 2014).

This recording by the Hans Koller New Jazz Stars shows that there was another transnational, but ›more European‹ circulation of the theme besides the 32-bar form as it has become canonized in the United States. In addition, not only the dissemination of the tune, but even its history is transnational. The history of the tune seems more complicated and contested upon further investigation. Some argue it is of Dutch origin as it shares similarities to the song ›Nederland let op uw zaak‹ (The Netherlands, watch your case), but it is also traced to Catalunya (in Spain) and resembles the opening phrase of Smetana's *Moldau* (see Bruér 2007: 87; Kjellberg 1994: 225). The characterization of ›Dear Old Stockholm‹ as a glocal form of jazz is thus a simplification that in its US focus ignores the earlier European history and European dissemination of the tune inside and outside jazz. This indicates, again, that transnational non-US-centric perspectives are indispensable and that they are highly relevant for jazz in Germany.

Swedish Coverage of German Jazz Journalism

Our final case study is a Swedish report in the other leading Swedish jazz magazine *Estrad* (Stage) from April 1956 concerning the German attention for Swedish jazz. It illustrates the importance of non-American transnational relations as it shows how jazz journalists, in this case from Sweden, read a great variety of foreign press dealing with jazz. The report contains a variety of clippings of articles from different countries. The journalist who compiled the report, Lars Resberg, focused primarily on the way in which Swedish jazz was received abroad. In this example, he followed what was written about Swedish jazz in Germany in the German magazine *Gondel*.

In his article »Schwedenjazz bland bystbrudar« (Swedish jazz among busy girls), Resberg characterizes *Gondel* as a celebrity magazine. He explains that the German magazine had a supplement called »Jazz-Echo« that was written by Joachim-Ernst Berendt under the pseudonym Joe Brown. In contrast to the magazine itself, Swedish journalist Resberg describes »Jazz-Echo« as »well-edited and very factual« (Resberg 1956: 3). In the discussed issue, Berendt had written a long article about Swedish jazz, which is partly quoted in translation:

Sure, the standard of living and lifestyle there [in Sweden, MK] is more American than anywhere else in Europe. But jazz is to be found in many places in Sweden, even if the circumstances are completely different from the American context – in the countryside, where people are willing to drive for miles [a Swedish mile corresponds to 10 km, MK] to listen to Lars Gullin, Arne Domnérus or Putte Wickman in the open air. Something like that does not happen anywhere else – not even in the US. There they play hillbilly in the countryside; in Germany they only play waltz; in Sweden they play jazz... (Resberg 1956: 3)⁴

The attention for foreign jazz publications not only shows that the Swedish jazz magazines were very aware of what was happening abroad; they followed various developments in countries like Denmark, the US, Italy, and Germany. This specific example also indicates that what was happening in Germany was relevant for Sweden. Furthermore, Resberg explains that the article was a result of Berendt's visit to Sweden the preceding fall in the course of which Berendt had investigated jazz in Sweden. Berendt's great interest in Swedish jazz demonstrates that German perspectives on jazz were not limited to Germany and the US. From a Swedish perspective, Berendt's observations were appreciated because of his outsider perspective: »He gives a very good, summarizing picture of our jazz that can be heard in Stockholm – in a way better and truer than most Swedish writers would be able to achieve« (Resberg 1956: 3). With the German observations, Resberg shows how Swedish jazz was interesting for a jazz critic like Berendt and even functioned as an example. The German reception testified to an »interest for rhythms *made in Sweden*« (Resberg 1956: 3) abroad. The entire article, specifically with its lengthy quote, compares Swedish jazz to other European jazz scenes, judging that Swedish musicians were superior

4 Translation from Swedish by Mischa van Kan.

to musicians from other European countries. Berendt's positive words are enhanced by his outsider position as a German journalist in Sweden, impartial and observing the Swedish jazz scene from a comparative perspective, relating it to a variety of countries. This foreign interest and approval strengthened the self-esteem for Swedish jazz, which fits in with larger authentication processes in Sweden (compare Bruér 2007: 47; Kjellberg 2009: 132, 139).

Conclusion

With these three case studies, we have illustrated how jazz spilled over and sipped through national borders, and that these borders were not necessarily US-American borders. The provided examples showed the relevance of transnational perspectives on jazz in Germany on different levels. They help scholars to better understand the networks in which the musicians participated. In addition, they illuminate the repertoires which circulated and the ways in which jazz journalists wrote about jazz cultures in other countries. What is more, they demonstrate how jazz criticism, as evidence of the reception of jazz abroad, functioned transnationally in different cultural settings. Thus, Berendt's criticism is significant not only for the understanding of »Swedish jazz in Germany«, but it is also relevant for its function within Swedish discourses regarding the legitimation and conceptualization of »Swedish jazz«. The case studies have specifically given an impression of the great array of transnational activities in jazz in Germany, even during World War II. Furthermore, they showed that the Swedish jazz scene was important for the German jazz scene and the other way around. Finally, the case studies demonstrated that these contacts and transnational collaborations were more complex than a border crossing from the US to Germany.

A non-US-centric, non-canonic, transnational approach to jazz has a great potential to develop discussions of aesthetic and cultural developments in jazz. A larger analysis of more empirical data from international archives could increase our understanding not only of transnational developments in jazz networks, jazz scenes, and jazz criticism, but it could also help us to investigate how concepts of race, ethnicity, gender, and class were negotiated between European jazz scenes, and how local authenti-

cation processes in Europe influenced each other. By exploring these case studies, we have also shown the importance of looking for empirical material transnationally to be able to investigate how jazz moved across national borders beyond the US. Thereby, a transnational perspective allows us to ask questions we have not considered before. Changing focus from the transnational movements in jazz to and from the US to transnational contacts between other countries enables jazz studies to include observations like those we have presented in our case studies that otherwise tend to be ignored in critical research on jazz history.

References

- Atkins, E. Taylor (2003): *Toward a Global History of Jazz*, in: Atkins, E. Taylor (ed.): *Jazz Planet*, Jackson: University of Mississippi Press, pp. xi–xxvii.
- Bohlman, Philip V., / Plastino, Geoffredo (ed.) (2016): *Jazz Worlds / World Jazz*, Chicago: University of Chicago Press.
- Bruér, Jan (2007): *Guldår och krisår – Svensk jazz under 1950- och 60-talen*, Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Davenport, Lisa (2010): *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era*, Jackson: University Press of Mississippi.
- Du Bois, W.E.B. (1903): *The Souls of Black Folk*. Chicago, IL: A.C. McClurg.
- Dunkel, Mario (2012): Marshall Winslow Stearns and the Politics of Jazz Historiography, in: *American Music* 30.4, pp. 468–504.
- Dunkel, Mario (2014): *The Stories of Jazz. Performing America through Its Musical History*, PhD. Dissertation, Dortmund: TU Dortmund University.
- Dvinge, Anne (2007): *Between History and Hearsay: Imagining Jazz at the Turn of the 21st Century*, PhD. Dissertation, Copenhagen: University of Copenhagen.
- Fornäs, Johan (2004): *Moderna människor – Folkhemmet och jazzen*. Stockholm: Norstedt.
- Johnson, Folke (1942): Glimtar från Tyskland, in: *Orkester Journalen* July 1942, pp. 8-9.
- Kater, Michael (2003): *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany*, Oxford: Oxford University Press.
- Kjellberg, Erik (1994): »Old Folklore in Swedish Modern«. Zum Thema Volksmusik und Jazz in Schweden, in: Knauer, Wolfram (ed.): *Jazz in Europa*, Hofheim: Wolke, pp. 221–231.

- Kjellberg, Erik (2009): Svensk jazzhistoria – En översikt <http://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Kjellberg_Erik_Svensk_jazzhistoria.pdf> [18.01.2019].
- Knauper, Wolfram (ed.) (2008): *Begegnungen: The World Meets Jazz*, Hofheim: Wolke-Verlag.
- Martinelli, Francesco (ed.) (2018). *The History of European Jazz: The Music, Musicians and Audience in Context*, Sheffield: Equinox.
- Nicholson, Stuart (2005): *Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address)*, New York: Routledge.
- Nicholson, Stuart (2006): Scandinavian Jazz and the Global Jazz Explosion, in: *Nordic Sounds* 4 (December 2006), pp. 18–19.
- O’Meally, Robert / Edwards, Brent Hayes / Griffin, Farah Jasmine (2004): Introductory Notes, in: O’Meally, Robert/Brent Hayes Edwards/Griffin, Farah Jasmine (ed.): *Uptown Conversation: The New Jazz Studies*, New York: Columbia University Press.
- Resberg, Lars (1956): Schwedenjazz bland bystbrudar – Lasse Gullin svensk Boston-kung, in: *Estrad* April 1956, pp. 3.
- Sanjek, Russell (1988): *American Popular Music and Its Business: From 1900 to 1984*, New York: Oxford University Press.
- Schuller, Gunther (1968): *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*, New York: Oxford University Press.
- Seigel, Micol (2005): Beyond Compare: Comparative Method after the Transnational Turn, in: *Radical History Review* 91 (Winter 2005), pp. 62–90.
- Stearns, Marshall (1956): *The Story of Jazz*, New York: Oxford University Press.
- Transnational Studies in Jazz (2019): <<https://www.routledge.com/Transnational-Studies-in-Jazz/book-series/TSJ>> [12.02.2019].
- Van Kan, Mischa (2014): The Racial Imagination and Authenticity in Swedish Jazz: The Swedish Reception of Miles Davis’ Versions of Dear Old Stockholm, in: Arvidsson, Alf (ed.): *Jazz, Gender, Authenticity*, Stockholm: Svenskt Visarkiv, pp. 79–87.
- Von Eschen, Penny (2009): *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*, Cambridge: Harvard University Press.
- Westin, Lars and Martin Westin (ed.): Johnson, Folke – Trombonist, in: *Jazzbiografier* <<https://orkesterjournalen.com/wordpress/?p=5283>> [18.01.2019].
- White, Hayden (1990). *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Whyton, Tony (2012): Europe and the New Jazz Studies, in: Cerchiari, Luca / Cugny, Laurent/Kerschbaumer, Franz (ed.): *Eurojazzland: Jazz and European Sources, Dynamics and Contexts*, Boston: Northeastern University Press, pp. 366–380.

Discography

Hans Koller New Jazz-Stars/Jutta Hipp-combo, Brunswick 10014 EPB, EP, 1954; Germany.

Getz, Stan and Swedish All Stars featuring Bengt Hallberg, Piano: Vol. 2, Roost RLP 404, 10-inch LP, 1951; USA.

Getz, Stan and his Swedish All Stars, Roost EP 304, EP, 1953; USA.

Abstract (English)

In this chapter, we discuss the understanding of transnationalism in jazz studies that we think is different than in other disciplines. We argue that the United States tend to be emphasized as a primary frame of reference in transnational approaches to jazz. As such, they often serve as a place of origination and innovation with ›the other side‹ representing secondary processes such as adaption and mediation. We show the importance of transnational perspectives in jazz studies by focusing on three case studies. In the first case, we focus on a report from a Swedish jazz musician active in Germany during World War II to indicate the transnational character of the networks of jazz musicians active in Germany at the time. The second case study discusses the European circulation of jazz repertoires outside US contexts by following how a performance in Germany of the Swedish folksy tune »Ack Värmland du sköna« deviated from its US circulation. In our third and final case study, we deal with transnational interactions in the jazz press by investigating how the German reports of jazz in Sweden by Joachim-Ernst Berendt were received in the Swedish jazz press.

Abstract (Deutsch)

Das Kapitel diskutiert das Verständnis von Transnationalität in der Jazzforschung, welches sich den Autoren zufolge vom Konzept der Transnationalität in anderen Disziplinen unterscheidet. Es wird argumentiert, dass die USA als Bezugsrahmen in transnationalen Ansätzen der Jazzforschung häufig betont werden. Die Bedeutung transnationaler Perspektiven auf den Jazz wird in drei Fallstudien verdeutlicht. Um die transnationale Beschaffenheit der Musiker_innen-Netzwerke in Deutschland während des Zweiten Weltkriegs herauszustellen, untersucht die erste Studie einen Bericht eines schwedischen Jazzmusikers, der während des zweiten Weltkriegs in Deutschland tätig war. Im zweiten Fallbeispiel wird anhand von Aufführungen des schwedischen Volkslieds »Ack Värmland du sköna« in Deutschland die europäische Zirkulation von Jazz-Repertoires außerhalb US-amerikanischer Kontexte diskutiert. Die dritte Fallstudie geht anschließend auf Aspekte des Transnationalen in der Berichterstattung zum Jazz ein, indem sie untersucht, wie Joachim-Ernst Berendts deutschsprachige Berichte über Jazz in Schweden in der schwedischen Jazzpresse rezipiert wurden.

Magdalena Fürnkranz

Zur Situation von Instrumentalistinnen im österreichischen Jazz

Jazz wird seit seiner Entstehung als androzentrisches Genre historisiert, also als eine Musikrichtung, in der männliche Musiker heroisiert und zur Norm erklärt werden. Ab und an werden »gutaussehende« Sängerinnen erwähnt, deren Funktion selten über die einer optisch aufgewerteten Beifügung in der Historiografie des Jazz hinausgeht (Pellegrinelli 2008: 32). Die traditionelle Arbeitsteilung im Jazz und in der Jazzausbildung, die Frauen die Funktion der Sängerin und allenfalls Pianistin und Männern die Funktion des Instrumentalisten zuschreibt, ähnelt anderen populären Musikrichtungen (Björck/Bergman 2018: 44). Jazzsängerinnen sind durch Präsenz und Positionierung auf der Bühne sichtbar, gleichzeitig in der Jazzforschung und der Kanonisierung des Genres ausgeschlossen und durch die Verbindung von Gesang, Kommodifizierung und Sexualität unterlegen (Istvandy 2016; Wackenhut 2014; Pellegrinelli 2008; Tucker 1998). Betreffend instrumentalistischen Positionierungen scheint der Ausschluss von Frauen besonders stark für die Instrumente Saxophon, Trompete und Posaune zu sein – Instrumente, die mit männlicher Heterosexualität und Virilität konnotiert werden (Caudwell 2012: 398). Die Jazzszene gilt als Ort, an dem Geschlecht und Ethnie in komplexen Dialogen verschmelzen, die unter anderem mit Vorstellungen von Authentizität verbunden sind.

In diesem Beitrag soll die historische und gegenwärtige Rolle von Jazzmusikerinnen in Österreich diskutiert werden, indem ausgewählte Musikerinnen vorgestellt werden. Fragen, wie Identität und Image durch die individuelle Arbeit und Kooperationen mit anderen Musikschaffenden konstruiert und verhandelt werden, sollen im vorliegenden Beitrag diskutiert werden, wiewohl eine breitere Perspektive nicht nur die Musik umfassen soll. Mit besonderem Augenmerk auf Maßnahmen zur Sichtbarmachung von Instrumentalistinnen wird die aktuelle Initiative »Gina Schwarz PANNONICA-Project« vorgestellt. Das Projekt des Instituts für Populärmusik der Universität für Musik und darstellenden Kunst Wien wurde im

Studienjahr 2017/2018 durchgeführt und versuchte ein Signal in Richtung Chancengleichheit der Geschlechter im österreichischen Jazz zu setzen.

Eine Kurzdarstellung des Jazz in Österreich

Jazz wurde nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem bedeutenden Teil der österreichischen Musikkultur. In den 1950er-Jahren entwickelten sich in Wien und Graz eigenständige Jazzszenen. Jazz-Clubs und andere Unterhaltungsmöglichkeiten waren im ganzen Land zu finden, wo neu gegründete männlich besetzte Bigbands, Tanzorchester und kleine Ensembles Auftritte absolvierten (Bruckner-Haring 2017: 136). Österreich war das erste europäische Land, das den Jazz in der Akademie institutionalisierte: 1965 gründete die »Akademie für Musik und darstellende Kunst Graz« eine Jazzabteilung. Die überwiegende Mehrheit der Studierenden, ebenso wie Jazz-Instrumentalisten im Allgemeinen, war männlich. Noch heute ist der Beruf »Jazz-Musiker« ein männlich dominiertes Feld. Jazz als männliche Form des musikalischen Ausdrucks wirft die Frage von Inklusion und Exklusion innerhalb eines hegemonialen Systems auf. Musikerinnen gelten als Ausnahmen in der Geschichtsschreibung des österreichischen Jazz. Der aktuelle Forschungsstand lässt auf eine Marginalisierung von Frauen in einer androzentrisch konzipierten Historiographie schließen.

Frauen finden häufig in der Funktion der romantisch-verklärten Sängerin ihren Platz. Die aktuelle österreichische Jazzszene repräsentiert einen langsam fortschreitenden Wandel dieser vorherrschenden Klischees. Konzertplakate, auf denen sich der Jazz-Nachwuchs in maskulinisierter Pose inszeniert, prägen zwar noch die Clublandschaft, gleichzeitig wird die Szene durch Formationen, in denen Instrumentalistinnen sich künstlerisch entfalten und nicht nur den Part der Sidewoman übernehmen, erweitert.

Die Website von *mica - music austria* (eine nationale, nicht gewinnorientierte Forschungs- und Serviceorganisation für österreichische Musikschaffende) listet 284 Musiker*innen auf, die dem Genre Jazz/improvisierte Musik zugeordnet werden können. Diese Summe unterteilt sich in 210 männliche Musikschaffende, die mit 74 Prozent dieses Genre dominieren, und sich in die Sparten »Instrument« mit 70 Prozent, dies entspricht 199 Musikern, und »Gesang« mit 4 Prozent, also 11 Musikern, unterteilt. Der Anteil von weiblichen Musikschaffenden liegt bei 26 Prozent, dies

entspricht 74 Musikerinnen, wovon 15 Prozent, also 43 Instrumentalistinnen, und 11 Prozent, also 31 Sängerinnen, in der Szene aktiv sind (Stand: Februar 2019). Diese Erhebung bezieht sich auf Musiker*innen, die in Österreich ihren Lebensmittelpunkt haben und regelmäßige Konzerte im In- und Ausland spielen. Die meisten derzeit aktiven Musiker*innen besitzen einen Abschluss an einer österreichischen Universität (Bruckner-Haring 2014: 130). Die hohe Absolvent*innenzahl kann als positives Zeichen für die staatliche Förderung interpretiert werden, wie man am Beispiel des Musik-Förderprogramms des österreichischen Bundesministerium für Europa, Integration und Äußeres (BMEIA) »The New Austrian Sound of Music 2018/2019« erkennen kann. Die Nominierten dieses Programms für das Genre Jazz können größtenteils eine Ausbildung an einer Universität oder Musikhochschule vorweisen. Eine nicht näher definierte Fachjury wählt in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Musikinformationszentrum *mica - music austria* sowie österreichischen Musikuniversitäten jeweils fünf Acts in den Genres Klassik, Jazz, Pop/Elektronik, Neue Musik und Weltmusik für das Nachwuchsprogramm, das vor 15 Jahren initiiert wurde, aus. Diese Ensembles bzw. Solistinnen und Solisten werden durch die Österreichischen Kulturforen und Botschaften bei ihren Auslandsauftritten unterstützt. Dies umfasst die Empfehlung an ausländische Veranstalter*innen und Festivals sowie die Organisation von Konzerten. Folgende Ensembles wurden für das Biennium 2018/2019 für das Genre Jazz (Website: The New Austrian Sound of Music 2018/2019) ausgewählt¹:

- First gig never happened (*Lisa Hofmaninger*: Bassklarinette, Sopransaxophon / *Alexander Fitzthum*: Hammond, Rhodes, Piano / *Judith Schwarz*: Schlagzeug, Percussion)
- H15 (*Chris Norz*: Drums / *Philipp Ossanna*: Gitarre / *Matthias Legner*: Vibraphon / *Clemens Rofner* : Bass)
- Month of Sundays (*Alexander Kranabetter*: Horns / *Philipp Harnisch*: Alto Saxophone / *Ivo Fina*: Guitar / *Johannes Wakolbinger*: Drums)
- Sinfonia De Carnaval (*Anna Lang*: Cello, E-Cello, Piano / *Alois Eberl*: Trombone, Accordion, Loops, Vocals)

1 Die weiblichen Musiker*innen, die in diesen Ensembles tätig sind, sind *kursiv* gesetzt.

- Woody Black 4 (Daniel Moser: Bassclarinet, Composition / Leonhard Skorup: Bassclarinet, Composition / Stephan Dickbauer: Clarinet, Composition / Oscar Antoli: Clarinet, Bassclarinet, Composition)

In den ausgewählten Ensembles sind drei Musikerinnen und vierzehn Musiker tätig. Ein Überhang zu männlich besetzten Ensembles ist also deutlich erkennbar. Es ist nicht möglich genaueren Einblick in die Zahlen der Bewerber*innen oder die Zusammensetzung der Entscheidungskommission zu bekommen, um zu eruieren, ob die geschlechtliche Unausgeglichenheit mit der niedrigen Anzahl an Bewerberinnen zusammenhängen könnte, was einen Zusammenhang mit der nicht gewährleisteten Chancengleichheit der Geschlechter im österreichischen Jazz vermuten lässt.

Instrumentalistinnen in der österreichischen Jazzgeschichte

Eine Vielzahl von wissenschaftlichen Studien hat in den letzten vier Jahrzehnten festgestellt, dass Musikerinnen im Jazz und anderen Genres aufgrund ihrer Geschlechtszugehörigkeit mit mehr Hürden und Barrieren umgehen müssen als ihre männlichen Kollegen und dass es in diesen musikalischen Sparten keine Chancengleichheit für die Geschlechter gibt (Bruckner-Haring 2012; Prandstätter 2012; Wackenhut 2014; Wehr 2016). Diese Unterrepräsentation lässt sich auf verschiedene Gründe, unter anderem die Sozialisation, das Bildungssystem, den Zugang zu und die Verteilung von Förderungen zurückführen. Bei der Betrachtung von Frauen im Jazz werden geschlechtsspezifische Fähigkeiten, Verantwortlichkeiten und Identitäten in Frage gestellt. Jazzinstrumente sind auch im Jahr 2019 noch in ›männliche‹ und ›weibliche‹ Kategorien unterteilt.

Vera Auer: Vergessen im Birdland?

Eine Instrumentalistin, die ein für Frauen ›untypisches‹ Instrument spielte, konnte die österreichische Jazzszene bereits in den 1950er-Jahren vorweisen. Die in Wien geborene Vibraphonistin Vera Auer (1919–1996) zählt neben Jutta Hipp zu den ersten europäischen Jazz-Musikerinnen. Auer absolvierte am Wiener Konservatorium eine Klavierausbildung und spielte zusätzlich Akkordeon. 1949 lernt sie den in Ungarn geborenen Gitarristen

Atila Zoller (1927–1998) kennen. In der Zusammenarbeit mit ihm erfolgte die erste intensive Beschäftigung mit dem Musikstil Jazz. Beeinflusst wurde die musikalische Zusammenarbeit vom Stil George Shearings. Auer betätigte sich zunächst als Akkordeonistin in dem Ensemble, beschäftigte sich bei einer Studioaufnahme mit einem Vibraphon, das ebendort stand.

Dieses Instrument reizte mich, nur einmal eben so mit dem Klavier zu spielen, wie wir es seinerzeit bei Shearing gehört hatten, und ich hatte soviel Freude daran, dass ich beschloss mich auf dieses Instrument zu spezialisieren. (Auer zitiert nach Vogel 1963: 259)

Atila Zoller baute ihr unter schwierigen Bedingungen ein Vibraphon, da es zu diesem Zeitpunkt in Österreich ein solches nicht zu kaufen gab. »Das Vibraphon-Spiel hatte ich mir selbst beigebracht, denn ich hatte vorher nie einen Vibraphonisten gesehen, ja, ich wusste nicht einmal, wie man die Stöcke in der Hand hält« (Auer zitiert nach Vogel 1963: 259). Auer arbeitete hauptsächlich als Vibraphonistin in einer am »coolen«, dezenten Quintett-Sound George Shearings orientierten« (Felber 2005: 24) Combo mit Zoller zusammen. Helmuth Zukovits am Bass und Franz Mikuliska am Schlagzeug bildeten die Rhythmusgruppe. Die Gruppe legte unter dem Namen *Vera Auer und ihre Solisten* 1950 Schallplatten vor und trat auch in den Sendungen der Österreichischen Radioverkehrs AG (RAVAG) auf. Nach dem ersten Erfolg bei einem Rundfunk Amateur-Wettbewerb, folgte ein Wechsel in den professionellen Bereich und die Gründung der Vera Auer Combo. 1951 erhielt die Band auf dem Wiener Jazzwettbewerb in der Kategorie »Combo« den Publikumspreis. Die Combo war im Radio zu hören und spielte in amerikanischen Clubs in Deutschland (Kraner/Schulz 1972: 16). 1951 folgte eine erste Auslandstournee in die Türkei und nach Westdeutschland, wo es auch zum Zusammenspiel mit Friedrich Gulda kam. Die Vera Auer Combo bestand unter anderem aus Musikern wie Hans Salomon, Hans Hammerschmid, Robert Opratko, Toni Rettenbacher, Toni Stricker oder Joe Zawinul.

Im Februar 1954 wurde Vera Auer im Poll der Zeitschrift *Jazz Moderne* an erste Stelle gewählt, an zweiter Stelle waren Die Serenaders, eine Jazzband, deren Leader der Pianist und Posaunist Oswald Verwüster war, zu finden (Verwüster zitiert nach Kolleritsch 1995: 73). Zoller verließ Österreich nach fünf Jahren, um sich in der Bundesrepublik Deutschland musikalisch weiter zu entwickeln. Auer folgte ihm 1954 nach Frankfurt und spielte aufgrund der schlechten Bedingungen für Jazzmusiker*innen in Österreich

vorwiegend in Westdeutschland. Sie begleitete Solisten wie Donald Byrd, Lucky Thompson und Art Taylor. 1956 trat sie mit dem französischen Jazzmusiker Jean-Louis Chautemps beim Deutschen Jazzfestival auf (Felber 2005: 27). Während ihrer Zeit in Deutschland spielte die Vibraphonistin mit internationalen Musikern und zog nach der Heirat mit dem US-Amerikaner Brian Boucher in die USA, wo sie Kurse an der Lenox School of Jazz belegte. Spannend ist jene Passage in Kraner/Schulzens Darstellung der österreichischen Jazzgeschichte *Jazz in Austria. Historische Entwicklung und Diskografie des Jazz in Österreich*:

Attila Zoller und Vera Auer gingen nach den USA, wo Zoller zur Spitzenklasse der Gitarristen vordringen konnte, und Vera Auer immerhin mit ihrer Gruppe, der u.a. der Trompeter Ted Curson angehörte, im New Yorker ›Birdland‹ gastierte. (Kraner/Schulz 1972: 23)

Zoller konnte seinen Stil virtuos erweitern, er gehörte der ›Spitzenklasse der Gitarristen‹ an, währenddessen Vera Auer ›immerhin‹ Auftritte in einem der beliebtesten New Yorker Jazzclubs verzeichnen konnte. Auer wird als Beifügung Zollers rezipiert, die wenigstens mit angesehenen Musikern in angesehenen Club gastiert. Die Erweiterung von Auers Stil findet in Kraner/Schulzens Darstellung keinen Platz, was die Vibraphonistin im Sinne einer androzentristischen Darstellung der österreichischen Jazzgeschichte in den Hintergrund rücken lässt.

Um 1970 nahm sie mit ihrem Ensemble Vera Auer Quintet eine LP mit dem Titel *Positive Vibes* auf, die 1977 veröffentlicht wurde. Vera Auer ist bei keinem der Stücke als Urheberin genannt, jedoch als Produzentin des Albums. »Her approach in the context of this group appears to be more supportive than solo. There is ample room for her sidemen both in performance and writing« (Smith 1977). Der Jazzjournalist Arnold Jay Smith verweist in dem Text auf der Rückseite des LP-Covers außerdem darauf, dass Auer hauptsächlich in Europa aufgenommen hatte und *Positive Vibes* ihre erste US-amerikanische Produktion sei, die bereits 1969–1970 entstanden ist. Eine Erklärung für die Spanne von 7–8 Jahren zwischen Aufnahme und Veröffentlichung kann Smith nicht bieten. Vera Auer arbeitete neben ihrer aktiven Karriere als Instrumentalistin als Journalistin, schrieb Gedichte und spielte New York Jazz-Vespere. Auer zählt zu den ersten europäischen Musiker*innen, die modernen Jazz in ihr Repertoire aufnahmen.



Abb. 1: Vera Auer, ca. 1964 (wikimedia/Oobspacer).

Ursula Anders: Im Schatten von Friedrich Gulda?

Aus den Jahrgängen 1925 bis 1955 sind kaum österreichische Jazzinstrumentalistinnen bekannt, eine Ausnahme bildet die Schlagzeugin Ursula Anders (* 1938). Anders studierte von 1956 bis 1962 Gesang an der nordwestdeutschen Musikakademie Detmold, sowie an der staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Hamburg und von 1969 bis 1970 Schlagzeug am Orff-Institut in Salzburg. Ab 1975 entwickelte sich eine intensive Zusammenarbeit mit Friedrich Gulda, zunächst im Bereich der freien Musik. Es folgten Lieder-Zyklen und die Widmung der Werke »Opus Anders« im Jahr 1981 und »Concerto for Ursula« im Jahr 1983. Anders wurde seine Lebensgefährtin – oder wie es Anders' Biografie auf der Website des Verlags Bibliothek der Provinz beschreibt: »seine Muse und Vertraute«. Gulda setzte sie 1995 testamentarisch als seine Nachlassverwalterin ein.

Performances, bei denen beide nackt auf der Bühne auftraten, schlugen öffentliche Wellen. Anders unterstützte Guldas extravagantes Image in der österreichischen Musikszene, wird aber kaum als eigenständige Schlagzeugin bzw. Sängerin rezipiert. Hanspeter Friedli erwähnt in seinem Bericht zu Guldas Tagen freier Musik im Jahr 1977 Ursula Anders in folgendem Wortlaut:

Neben dem Gestalter und seiner Partnerin, Ursula Anders, wurden die musikalischen Hauptakzente von Hannibal Marvin Peterson & The Sunrise Orchestra, dem Revolutionary Ensemble, Paul und Limpe Fuchs, Lois Lindner sowie Paul Fickl und Günther Rabl gesetzt. (Friedli 1977: 15)

Hierbei kann keine direkte Marginalisierung der weiblichen Musikschaffenden herausgelesen werden, die deutsche Komponistin, Performance- und Klangkünstlerin Limpe Fuchs wird eigenständig erwähnt und nicht durch die ergänzende Zuschreibung als Partnerin des Klangkünstlers Paul Fuchs deklariert.

Nach Friedrich Guldas Tod im Jahr 2000 installierte Anders ein umfangreiches Gulda-Archiv und erstellte mit Rainer Nova eine ausführliche Friedrich Gulda-Homepage. Ursula Anders ist Herausgeberin von Friedrich Guldas *Worte zur Musik* und einer kompletten Gulda-Diskographie. Die direkte Verknüpfung mit Friedrich Gulda inszeniert Ursula Anders als Mitträgerin des Mythos Gulda, die eigenständige Musikerin Ursula Anders findet wiederum keinen Eingang in historische Darstellungen der österreichischen

Jazzgeschichte, wie man in Biografien über Friedrich Gulda oder auch in den Ausgaben der Zeitschrift *Jazz Podium* aus den 1970er- und 1980er-Jahren nachlesen kann.

Von der Sidewomen zur Bandleaderin. Instrumentalistinnen in der österreichischen Jazzszene von den 1980er-Jahren bis heute

Ab den 1980er-Jahren bildeten Instrumentalistinnen keine Ausnahmen mehr in der österreichischen Szene, sondern wurden deren fester Bestandteil. Zu den Akteurinnen zählen unter anderem Adriane Muttenthaler und Ingrid Oberkanins. Die Pianistin und Komponistin Adriane Muttenthaler (*1955) absolvierte eine Ausbildung an der Wiener Musikuniversität und am Konservatorium der Stadt Wien. Adriane Muttenthaler beschäftigte sich mit dem geschlechtlichen Ungleichgewicht im Jazz erstmals bei einem Konzert der britischen Saxophonistin Barbara Thompson. Mit der entsprechenden Literatur verfasste Adriane Muttenthaler ein Konzept für eine Radiosendung zum Thema »Jazzinstrumentalistinnen in der Zeit des Zweiten Weltkriegs« und legte es dem ORF, genauer gesagt dem Sendungsleiter der »Musicbox«, Wolfgang Kos, vor (Prandstätter 2012: 16). Das war ihr Einstieg in die Beschäftigung mit der Marginalisierung von Frauen im Jazz.



Abb. 2: Adriane Muttenthaler (Wolfgang Grossebner).

Als Bandleaderin des Jazzsextetts CRISS-CROSS verbindet die Pianistin und Komponistin Jazz mit klassischer Musik. Die Komponistin und Instrumentalistin organisiert ihre Konzerte und Tourneen selbst, der Pool ihrer Mitmusiker*innen besteht aus Musikschaffenden verschiedener Generationen und Musikstilen. Crossover ist das Generalthema von Muttenthalers Kompositionsarbeit, das ein Spektrum von Kammermusik-Ensembles, Streichquartetten, Salonorchestern über Bläserquintette bis hin zu Beiträgen für Film und Theater bildet. Sie ist Vorstandsmitglied der Interessensgemeinschaft Niederösterreichischer KomponistInnen (INÖG), Mitglied des Österreichischen Komponistenbundes (ÖKP) und der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Im Jahr 1999 erhielt Muttenthaler das ›Staatstipendium für Komposition‹, gefolgt vom ›Anerkennungspreis für Musik des Landes Niederösterreich‹ im Jahr 2003.

Die Perkussionistin Ingrid Oberkanins (*1964) studierte klassisches Schlagwerk und unter anderem Lehramt Musikerziehung und Geschichte. Beeinflusst von ihrem Umfeld absolvierte sie das Studium Musikerziehung, um dem Prekariat einer Musikschaffenden zu entgehen. »Die junge Frau lässt sich von ihrem Umfeld verunsichern, sie solle doch ›etwas Fixes‹, einen ›sicheren Weg‹ wählen und meldet sich ohne große Begeisterung für die Aufnahmeprüfung für Musikerziehung an der Musikuniversität Wien an« (Prandstätter 2012: 39). Oberkanins besuchte bereits während des Studiums Percussion-Seminare, nahm Privatstunden in Wien und besuchte auch im Ausland die verschiedensten Workshops. Sie schloss sich mit Gleichgesinnten zusammen und fertigte teilweise ihre eigenen Instrumente an (Prandstätter 2012: 40). Nach Abschluss der Studien in den frühen 1990er-Jahren unterrichtete Ingrid Oberkanins an einem Wiener Gymnasium, wandte sich aber in ihrer Freizeit vermehrt dem Jazz und außereuropäischen Rhythmen zu. Sie nahm Unterricht bei Perkussionisten und Trommlern wie Dudu Tucci, Famadou Konaté und José Eladio Amat. Ihre Unterrichtstätigkeit beschränkt sich momentan auf den Hochschulraum. Ingrid Oberkanins arbeitet mit Ensembles und Künstler*innen wie dem Vienna Art Orchestra, Christian Muthspiel, dem weiblich besetzten Percussiontrio Rhythmusia genreübergreifend als Perkussionistin zusammen.

Charakteristisch für diese Generation sind die Öffnung des eigenen Musikstils gegenüber anderen Genres und daraus resultierende Crossover-Projekte. Diese Tendenzen finden in der aktuellen Jazz-Szene ihre Fortführung. Immer mehr Musikerinnen gelingt es, sich von der Position



Abb. 3: Ingrid Oberkanins (Maria Frodl).

der Sidewoman zu lösen und eigene Projekte in den öffentlichen Fokus zu stellen. Als österreichische ›Vorzeigemusikerin‹ gilt vor allem Viola Falb (* 1980), die Saxophon am Institut für Populärmusik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien studierte und ihre Ausbildung unter anderem mit einem Auslandssemester an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin (2004/2005), einem Jazztheorie-Studium bei Andy Middleton am Konservatorium Wien (2006/2007), dem Masterstudium im Fach Jazzkomposition bei Christoph Cech an der Anton Bruckner Privatuniversität in Linz (2007/2008), einer zweimonatigen Fortbildung in New York City bei unter anderem Chris Potter, Steve Lehmann, Ellery Eskelin, Rudresh Mahanthappa, Will Vinson oder Max Pollak (2010) ergänzte. Ihre musikalische Ausbildung und Fertigkeiten am Instrument zeigen sich in verschiedenen Formationen. Im 2004 gegründeten Ensemble Falb Fiction gilt Viola Falb entsprechend dem Bandnamen als Leaderin und lässt einen Großteil ihrer kompositorischen Ressourcen einfließen. Eine stilistische Einordnung der Band, die aus Philipp Jagschitz (Klavier, Rhodes), Christian Wendt (Kontrabass) und Herbert Pirker (Schlagzeug, Toys) besteht, bewegt sich zwischen den Genres Hard Bop, Free Jazz und Avantgarde sowie Groove Music.

Falb verarbeitet in ihren Kompositionen Elemente des freien Jazz, der Folklore und der Kammermusik. Gemeinsam mit Christoph Pepe Auer, Arnold Zamarin und Florian Fennes bildet Viola Falb das Saxophonquartett Phoen. Die musikalischen Anfänge sind im Bereich Jazz zu verorten, das Quartett hat sich mittlerweile weit über die Grenze der Zeitgenössischen Musik hinaus gewagt und präsentiert dabei ausschließlich Kompositionen der beteiligten Musiker*innen. Im Duo Kitsch & Glory agiert Viola Falb mit den Instrumenten Bassklarinette, Akkorden gemeinsam mit Maria Holzeis-Augustin, die Querflöte spielt und singt. Die Kompositionen verarbeiten musikalische Einflüsse aus verschiedenen Genres und theatrale Elemente. Neben den kompositorischen Tätigkeiten im Rahmen ihrer Musikprojekte hat Viola Falb bereits zahlreiche Kompositionsaufträge wie etwa für das Jazzwerkstatt Wien, die Jeunesse² oder Interessengemeinschaft der Niederösterreichischen KomponistInnen durchgeführt. Im Jahr 2018 war Falb ›artist in residence‹ bei ›musik aktuell – neue musik in nö‹, einer Förderschiene des Landes Niederösterreich, die moderne Musik regional platzieren und positionieren soll.

Ein Ensemble, das die junge Generation des Jazz repräsentiert ist chuffDRONE, das aus Astrid Wiesinger (Alt-/Sopransaxophon), Lisa Hofmaninger (Sopransaxophon/ Bassklarinette), Hubert Gredler (Klavier/ Gesang), Judith Ferstl (Kontrabass) und Judith Schwarz (Schlagzeug) besteht. Die Musiker*innen des Quintetts haben einen starken Bezug zum zeitgenössischen Jazz, sind zwischen 25 und 35 Jahre alt und bringen gänzlich verschiedene Ausbildungshintergründe und musikalische Vorlieben ein. Genrespezifische und strukturelle Traditionen werden gebrochen, gleichzeitig werden neue Verbindungen und Synergien geschaffen.

In chuffDRONES Kompositionen werden Einflüsse aus frei improvisierter Musik, Rock, Bebop, zeitgenössischen Sounds und Hip-Hop verarbeitet. Einzel- und Kollektiv-Improvisationen und die Inszenierung der Band verdeutlichen, dass jene Generation von Jazzmusiker*innen, die sich größtenteils am Ende ihrer Hochschulausbildung befindet, das Konzept des Bandleads gegenüber einer kollektiven Entscheidungsfindung zurückstellt.

2 Die Jeunesse ist Österreichs größter Veranstalter im Bereich der klassischen Musik. Darüber hinaus bietet die Jeunesse ein umfangreiches Jazz-, World-, Neue-Musik- und Kinderprogramm.

»Gina Schwarz PANNONICA-Projekt«. Eine Maßnahme zur Sichtbarmachung weiblicher Instrumentalist*innen

Die Kontrabassistin und Bandleaderin Gina Schwarz (*1968) ist aktuell die einzige Instrumentalistin, die an einem Institut für Jazz-/Popularmusik an einer öffentlichen Universität in Österreich unterrichtet. Basierend auf ihren eigenen Erfahrungen als weibliche Instrumentalistin ist es Gina Schwarz ein Anliegen, die strukturelle Situation von Musikerinnen zu verbessern, hierbei sind drei Punkte vorrangig. Neben der Verstärkung der Sichtbarkeit von Instrumentalistinnen im Jazz und in der Jazz-Ausbildung möchte Schwarz auf die geringe Anzahl von Studentinnen in mit Jazz assoziierten Instrumentalstudien aufmerksam machen und dieser entgegenwirken.

Schwarz erhielt den Auftrag, in der Spielzeit 2017/18 eine Konzertreihe im Rahmen ihrer Funktion als Lead der Stageband des Wiener Jazzclubs Porgy & Bess zu organisieren. Das Gina Schwarz PANNONICA-Projekt versammelte unter dem Motto ›Starke Stimmen‹ Musiker*innen der nationalen und internationalen Jazzszene, die die Stageband künstlerisch bereichern und sich gleichzeitig an Workshops und Diskussionen am Institut für Popularmusik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien beteiligen. Die Konzeption dieses Projekts strebt einen ersten Schritt in Richtung Chancengleichheit der Geschlechter im österreichischen Jazz an. Als Namensgeberin dieser Initiative wurde Pannonica de Koenigswarter (1913–1988) gewählt, eine der wichtigsten Förderinnen des Modern Jazz, die mit geltenden gesellschaftlichen Konventionen der USA in den 1950er-Jahren brach und sich für Probleme benachteiligter afroamerikanischer Jazzmusiker*innen einsetzte. Titel von Jazz Standards, die »Nica« oder »Pannonica« beinhalten, sind auch außerhalb eines elaborierten Hörer*innenkreises nicht unbekannt. Um die zwanzig Jazz-Kompositionen sind de Koenigswarter gewidmet, u.a. »Pannonica« von Thelonius Monk, »Nica's Dream« von Horace Silver, »Nicaragua« von Barry Harris, »Tonica« von Kenny Dorham oder »Blues for Nica« von Kenny Drew.



Abb. 4: Gina Schwarz (Hans Klestorfer).

Als weitere Inspiration für die Namensgebung nennt Schwarz unter anderem die ›Begegnung‹ mit der Baroness durch das Buch *Die Jazzmusiker und ihre drei Wünsche*. De Koenigswarter hatte bis Ende der 60er-Jahre eine große Sammlung von Polaroids von Musiker*innen erstellt, deren alltäglich-dokumentarischer Charakter hervorzuheben ist. Die Fotografien bilden die jeweiligen Musikschaffenden hauptsächlich in privaten und seltener öffentlichen Situationen ab. Parallel hatte de Koenigswarter im Zeitraum von 1961 bis 1966 rund 300 Jazzmusiker*innen nach ihren drei wichtigsten Wünschen befragt. Bereits damals beabsichtigte sie das Resultat dieser Befragung zu publizieren, dieses Vorhaben scheiterte, da kein Verlag Interesse an dem Projekt zeigte. De Koenigswarters Idee wurde erst posthum verwirklicht, als ihre Großnichte Nadine de Koenigswarter, eine in Paris lebende Malerin und Free-Jazz Liebhaberin, im Haus ihrer Großtante einen Karton mit den beschrifteten Polaroids gefunden hatte. Gina Schwarz gibt de Koenigswarters Initiative als Anstoß für die Entstehung des künstlerisch-didaktischen Gender-Projekts an. Auf der Projektwebsite bezieht sie mit folgendem Text zu de Koenigswarter Position:

Baroness Pannonica de Königsvarter, eine Kämpferin, Mäzenin, Muse, Vertraute und innige Freundin vieler Musiker*innen wird oft liebevoll die Jazzbaroness genannt. Jazz verkörperte für sie Modernismus, Toleranz und das Gegenteil von Rassenwahn. Sie brach mit allen geltenden ge-

sellschaftlichen Konventionen und setzte sich für Probleme benachteiligter, Schwarzer Jazzmusiker*innen ein. Unter dem Motto *Starke Stimmen featured* die aktuelle Porgy & Bess Stage Band mit dem »Gina Schwarz Pannonica Project« neben österreichischen Jazzmusiker*innen auch Gäste aus verschiedenen Ländern. (Schwarz 2018)

Gina Schwarzs Grundgedanke für eine Stageband war ein Überschreiten von Barrieren. Die Kategorien Generation, sexuelle Identität, musikalische Herkunft und Alter sollen aufgebrochen werden. In der Stageband waren folgende Musiker*innen tätig: Lorenz Raab (Trompete), Lisa Hofmanger (Saxophon, Bassklarinette), Alois Eberl (Posaune) Florian Sighartner (Violine), Clemens Sainitzer (Violoncello), Primus Sitter (Gitarre) und Judith Schwarz (Schlagzeug). Als Special Guests wurden Instrumentalistinnen und Komponistinnen aus Europa, Nordamerika und Chile eingeladen. Neben Klavier und Saxophon sollten besonders Instrumente, die im Jazz nicht unbedingt mit Frauen assoziiert werden, wie z.B. Posaune, Trompete, Gitarre und Percussion gefeatured werden.

Eine didaktische Ergänzung zu den Konzerten, die den Studierenden auch einen praxisorientierten Zugang boten, waren Workshops und Diskussionen mit den eingeladenen Künstlerinnen am Institut für Populärmusik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Schwarz' Fokus lag nicht auf Workshops in Form von Frontalunterricht oder »Meisterklassen«, die vor allem im Bereich der klassischen Musik eine begehrte Form der hegemonialen Wissensvermittlung darstellen, sondern auf Bandarbeit und dem direkten Austausch mit Studierenden sowie den Themen Komposition und Songwriting. Die erste Kooperation fand mit der österreichischen Komponistin Tanja Brüggemann und der mit Lichtarchitektur und Installationen arbeitenden Künstlerin Conny Zenk statt. Zu den weiteren Gästen des PANNONICA-Projects zählten die schwedische Posaunistin Karin Hammar, die deutsche Saxophonistin polnischer Herkunft Angelika Niescier, die deutsche Jazzpianistin Julia Hülsmann, deren Kompositionen häufig auf Basis literarischer Werke – insbesondere Lyrik – entstehen, und Musikerinnen, die vorwiegend in den USA leben, wie die Schweizer Pianistin Sylvie Courvoisier, die kanadische Trompeterin Ingrid Jensen, die amerikanisch-dänische Perkussionistin und Schlagzeugerin Marilyn Mazur sowie die chilenische Gitarristin Camila Meza.



Abb. 5: Pannonica Project Stageband (Hans Klestorfer).

Eingebunden in den wissenschaftlichen Lehrbetrieb am Institut für Populärmusik wurde das Projekt durch die Lehrveranstaltung »Instrumentalistinnen und Komponistinnen im Jazz« gehalten von der Verfasserin des vorliegenden Artikels. Die Auseinandersetzung mit Jazz als Wissenskultur wurde als partizipativer Prozess verstanden, der die kritische Vermittlung von historiografisierten Inhalten und Gegenpositionen gekoppelt mit Sound Lectures verbunden hatte. Darüber hinaus fanden in den jeweiligen geblockten Vorlesungseinheiten Dialoge mit den Special Guests des künstlerischen Projekts statt, die biografische Werdegänge, musikalische Einflüsse, stilistische Entwicklungen, Umgang mit geschlechtlichen Zuschreibungen, Inszenierungsstrategien und Aspekte der Diversität in der Jazzszene thematisierten.

Fazit

Während in Deutschland die »Gemeinsame Erklärung zur Gleichstellung von Frauen im Jazz« anlässlich des 24. UDJ-Jazzforums im Oktober 2018 in Hannover von der Union Deutscher Musiker gemeinsam mit zahlreichen Erstunterzeichner*innen veröffentlicht wurde (Redaktion JazzZeitung 2018), die darauf verweist, dass die deutsche Jazzszene maßgeblich androzentristisch geprägt ist und Förderprogramme, Quoten und Sprachänderungen einforderte (Union deutscher Jazzmusiker 2018), wird die aktuelle Situation von Jazzmusikerinnen in Österreich weder medial noch von Akteur*innen in der Szene thematisiert. Musikerinnen wie die Vibraphonistin Vera Auer oder die Schlagzeugin Ursula Anders werden in der nationalen Jazzgeschichte kaum erwähnt, gelten rückblickend als Ausnahmen in der Historiographie des österreichischen Jazz. Jazz als männlich besetzte, musikalische Ausdrucksform wirft die Frage nach Inklusion und Exklusion in einem hegemonialen System auf.

Die Dokumentation von Jazz als Wissenskultur marginalisiert Frauen in ihrer Geschichtsschreibung, die bis dato kaum kritisch betrachtet aufgearbeitet wurde. Quellen wie die Zeitschrift *Jazz Podium* oder die wissenschaftlichen Beiträge von Klaus Schulz und Dietrich Heinz Kraner, deren zentrale Bedeutung in der Dokumentation des österreichischen Jazz keinesfalls der Rang abgesprochen werden soll, verdeutlichen die Rolle und Funktion bedeutender Institutionen und Persönlichkeiten bei der Gestaltung der (inter-)nationalen Rezeption des österreichischen Jazz.

Ab den 1980er-Jahren fanden Musikerinnen in der österreichischen Szene künstlerische Anerkennung, charakterisiert durch die Öffnung des eigenen Musikstils gegenüber anderen Genres und Crossover-Projekten. Die Position von Instrumentalistinnen entwickelte sich von der Sidewoman zur Bandleaderin, wobei vor allem der Jazznachwuchs aktuell im Kollektiv agiert und die künstlerische und organisatorische Leitung von Ensembles, die aus Musiker*innen bestehen, die die akademische Jazzausbildung noch nicht abgeschlossen haben, nicht dezidiert von einer Person übernommen wird. Eine Initiative, die einen Schritt in Richtung Chancengleichheit der Geschlechter im österreichischen Jazz mit besonderem Augenmerk auf Maßnahmen zur Sichtbarmachung weiblicher Instrumentalist*innen setzt, ist die Initiative »Gina Schwarz PANNONICA-Projekt«. Das Projekt umfasste Konzerte der Porgy & Bess Stage Band im Zyklus 2017/2018 mit inter-

nationalen Instrumentalistinnen und Komponistinnen als Gäste, bot Workshops, Diskussionen und Dialoge mit internationalen Instrumentalistinnen an verschiedenen Instrumenten, aus unterschiedlichen Subgenres des Jazz, unterschiedlicher Generationen und aus unterschiedlichen Ländern. Als Ziele des Projekts galten die Förderung von Dialogen innerhalb verschiedener Jazzszenen in Österreich, sowie der Austausch mit der internationalen Jazzszene und der strukturelle Einblick in Karrieren von Frauen im Jazz.

Literatur

- Anfelt, Trine (2003): Jazz as Masculine Space, in: *Kilden*, <<http://kjonnsforskning.no/en/2003/07/jazz-masculine-space>> [12.12.2018].
- Barber-Kersovan, Alenka / Kreuziger-Herr, Annette (Hrsg.) (2000): *Frauentöne. Beiträge zu einer ungeschriebenen Musikgeschichte*, Karben: Coda (Forum Jazz, Rock, Pop, 4).
- Björck, Cecilia / Bergman, Åsa (2018): Making Women in Jazz Visible: Negotiating Discourses of Unity and Diversity in Sweden and the US, in: *iaspm@journal: Gender Politics in the Music Industry* 8 (1), hrsg. v. Bernhard Steinbrecher, <http://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/878> [22.12.2018].
- Bolay, Eva-Maria (1995): *Jazzmusikerinnen. Improvisation als Leben*, Kassel: Furore-Verlag.
- Bramböck, Stefanie (2010): *Die Wiener Jazzszene: eine Musikszene zwischen Selbsthilfe und Institution*, Frankfurt/M., Wien [u.a.]: Lang.
- Bruckner-Haring, Christa / Kahr, Michael (2011): JazzWerkstatt: A young Austrian jazz initiative, in: *Jazz Research Journal* 5 (1/2), S. 176–186.
- Bruckner-Haring, Christa (2001): *The role of jazz in austria. Aspects of the current jazz scene*, Conference Proceeding, S. 507–511.
- Bruckner-Haring, Christa (2012): Ein historischer Überblick der Jazzentwicklung in Österreich, in: *Jazzforschung* 44, S. 53–74.
- Bruckner-Haring, Christa (2014): *Women in Contemporary Austrian Jazz*, Conference Proceeding, S. 127–143.
- Bruckner-Haring, Christa (2017): The Development of the Austrian Jazz Scene and Its Identity 1960–1980, in: *European Journal of Musicology* 17 (1), S. 136–157.

- Caudwell, J. (2012): Jazzwomen: Music, Sound, Gender and Sexuality, in: *Annals of Leisure Research* 15 (4), S. 389–403.
- De Koenigswarter, Pannonica (2007): *Die Jazzmusiker und ihre drei Wünsche*, Stuttgart: Reclam-Verlag.
- Felber, Andreas (2005): *Die Wiener Free-Jazz-Avantgarde: Revolution im Hinterzimmer*, Wien [u.a.]: Böhlau.
- Friedli, Hanspeter (1977): Guldass Tage freier Musik, in: *Jazz Podium* 26 (10), S.14–15.
- Green, Lucy (1997): *Music, Gender, Education*, Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Gourse, Leslie (1995): *Madame Jazz. Contemporary Women Jazzinstrumentalists*, New York: Oxford University Press.
- Kolleritsch, Elisabeth (1995): *Jazz in Graz. Von den Anfängen nach dem Zweiten Weltkrieg bis zu seiner akademischen Etablierung* (Beiträge zur Jazzforschung 10), Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt.
- Kraner, Dietrich Heinz/Schulz, Klaus (1972): *Jazz in Austria: historische Entwicklung und Diskographie des Jazz in Österreich*, Graz: Universal Edition.
- Lewis, Randy (1986): Women in Jazz: Often a Blue Note, in: *Jazz Educators Journal* 4, S. 54–56.
- Maris, Barbara English (1993): What about the women?, in: *Piano & Keyboard* 6, S. 40–43.
- McGee, Kristin A. (2009): *Some liked It Hot. Jazz Women in Film and Television, 1928–1959*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Pellegrinelli, Lisa (2008): Separated at ›Birth‹: Singing and the History of Jazz, in: *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*, hrsg. v. Nicole T. Rustin and Sherry Tucker, Durham/London: Duke University Press, S. 31–47.
- Placksin, Sally (1982): *American Women in Jazz. 1900 to the Present*, New York: Wideview Books.
- Prandstätter, Lisa (2012): *Jazz feminin – Karrieren von Jazzinstrumentalistinnen in Wien*, Studie im Auftrag von mica – music austria, <<https://www.musicaustria.at/jazz-feminin-karrieren-von-jazzinstrumentalistinnen-in-wien/>> [18.12.2018].
- Redaktion JazzZeitung (2018): Nach Erklärungsveröffentlichung: Jazzmusiker/-innen setzen Maßnahmen zur Gleichstellung um, in: *JazzZeitung.de*, <<https://www.jazzzeitung.de/cms/2018/10/nach-erklarungsveroeffentlichung-jazzmusiker-innen-setzen-massnahmen-zur-gleichstellung-um>> [10.01.2019].
- Rothschild, Hannah (2012): *The Baroness: The Search for Nica the Rebellious Rothschild*, London: Virago.

- Rustin, Nichole T. / Tucker, Sherry (Hrsg.) (2008): *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*, Durham: Duke University Press Books.
- Schulz, Klaus (2003): *Jazz in Österreich 1920–1960*, Wien: Album, Verlag für Photographie.
- Schwarz, Gina (2017): Pannonica Project meets mdw. Text auf der Website des Projekts: »Gina Schwarz PANNONICA-Project«. <<https://www.mdw.ac.at/gender/pannonica-project>> [10.01.2019].
- Smith, Arnold Jay (1977): Text auf der Rückseite des Plattencovers der LP *Positive Vibes*, Honeydew Records, HD 6621, 1977; USA.
- Tucker, Sherrie (1998): Nobody's Sweethearts: Gender, Race, Jazz, and the Darlings of Rhythm, in: *American Music* 16 (3), S. 255–288.
- Union deutscher Jazzmusiker (2018): *Für eine Gleichstellung von Frauen im Jazz* (Petition der Union deutscher Jazzmusiker), <<http://www.u-d-j.de/category/neuigkeiten>> [10.01.2019].
- Vogel, E.T. (1963): Von Wien über Deutschland ins Birdland. Vera Auer berichtet über ihre Eindrücke und Erfahrungen in Europa und den USA, in: *Jazz Podium* 12, S. 258–261.
- Wackenhut, Sandra (2014): *Frauen im Jazz – eine musiksoziologische Untersuchung der Lebenswelt ausgewählter Jazzmusikerinnen in Geschichte und Gegenwart*, Masterarbeit: Justus Liebig University Giessen.
- Wehr, Erin L. (2016): Understanding the experiences of women in jazz: A suggested model, in: *International Journal of Music Education* 34 (4), S. 472–487.
- Wendt, Gunna (Hrsg.) (1992): *Die Jazz-Frauen*, Hamburg: Luchterhand Literaturverlag.
- Wolbert, Klaus (1997): *That's Jazz: der Sound des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M.: Zweitausendeins.

Medien

- Friedrich Gulda – So what?!*, Regie: Benedict Mirow (mit Fridemann Leipold, Texte gesprochen von Ulrich Mühe) am 12. Oktober 2007 von der Deutschen Grammophon als DVD veröffentlicht (UNI 734376).
- Vera Auer Quintet: *Positive Vibes*, Honeydew Records, HD 6621, 1977; USA.

Websites

- Biografie Ursula Anders auf der Website des Verlags Bibliothek der Provinz.* <<https://www.bibliothekderprovinz.at/autor/ursula-anders>> [18.01.2019].
- chuffDRONE.* <<https://chuffdrone.com>> [18.01.2019].
- Website des Projekts: »Gina Schwarz PANNONICA-Project«.* <<https://www.mdw.ac.at/gender/pannonica-project>> [18.01.2019].
- mica – music austria.* <<https://www.musicaustria.at>> [18.01.2019].
- The New Austrian Sound of Music 2018/2019.* <<https://www.musicaustria.at/the-new-austrian-sound-of-music-20182019>> [18.01.2019].
- Viola Falb.* <http://www.violafalb.com/violafalb/VIOLA_FALB.html> [18.01.2019].

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Vera Auer, ca. 1964 (wikimedia/Oobspacer), <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:VeraAuerJazz003a.jpg>> [08.02.2019].
- Abbildung 2: Adriane Muttenthaler (Wolfgang Grossebner), <www.adriane-muttenthaler.at> [08.02.2019].
- Abbildung 3: Ingrid Oberkanins (Maria Frodl), <<http://ingridoberkanins.com>> [08.02.2019].
- Abbildung 4: Gina Schwarz (Hans Klestorfer), <<https://www.ginaschwarz.com>> [08.02.2019].
- Abbildung 5: Pannonica Project Stageband (Hans Klestorfer), <<https://www.ginaschwarz.com>> [08.02.2019].

Abstract (Deutsch)

Um einen Überblick über die Situation von Jazzinstrumentalistinnen in Österreich zu bieten, werden verschiedene Aspekte der österreichischen Jazzszene untersucht. Der Beitrag konzentriert sich auf die historische und aktuelle Rolle österreichischer Jazzmusikerinnen, basierend auf Biografien von Künstlerinnen und verhandelt neben Aspekten der Performance, auch das Schreiben und Sprechen über Jazz. Mit besonderem Augenmerk auf Maßnahmen zur Verbesserung der Situation von Instrumentalistinnen wird eine aktuelle Initiative in Österreich vorgestellt: Das »Gina Schwarz PANNONICA-Project« soll Einblick in die Karrieren von Frauen im Jazz gewähren und den Dialog mit internationalen Musikerinnen aus verschiedenen Genres, Generationen und Ländern fördern.

Abstract (English)

In order to get an overview of the situation of female jazz instrumentalists, various aspects of the Austrian jazz scene are examined. I focus on the historical and current role of female Austrian jazz musicians based on artist's biographies. My research includes aspects of performance, as well as writing and speaking about jazz. Paying particular attention to measures to improve the situation of female instrumentalists, I discuss a current initiative in Austria: the »Gina Schwarz PANNONICA-Project« seeks to provide insight into the careers of women in jazz and promote dialogue involving international musicians from various genres, generations, and countries.

Benjamin Burkhart

»Beschwingtes Deutschland«?

Zur gegenwärtigen Jazzrezeption im Feuilleton

In den Feuilletons deutscher Print- und Onlinemedien lässt sich jüngst ein reges Interesse am Jazz erkennen. Während den Kulturspalten überregionaler Zeitungen einst vorgeworfen wurde, den Jazz wahlweise zu ignorieren oder durch „lachhaften Dilettantismus“ (Berendt 1961: 15) aufzufallen, sind jazzspezifische Themen mittlerweile nichts Ungewöhnliches mehr. Dies hängt mit einer generellen thematischen Öffnung der Feuilletons zusammen, die sich seit den späten 1990er-Jahren deutlich abzeichnet. Zuvor konzentrierte sich die Berichterstattung primär auf vermeintlich »hochkulturelle« Themen, gerade Phänomene aus der Sphäre des Pop wurden nicht behandelt oder aber in kulturkritisch konnotierte Zeitdiagnosen eingebunden, und auch der Jazz spielte allenfalls eine marginale Rolle (vgl. Hecken 2017: 188ff.).

Das gegenwärtige feuilletonistische Interesse am Jazz lässt sich anhand mehrerer Beispiele aus dem Jahr 2017 verdeutlichen. Zunächst veröffentlichte der Journalist Ulrich Stock im August 2017 einen ausführlichen Bericht über »ein beschwingtes Deutschland« (Stock 2017b: o.S.), in dem der Jazz nicht nur weitreichend Gehör, sondern auch zahlreiche Spielstätten und ein junges Publikum finde. Bereits einige Monate zuvor wurde das von Till Brönner intendierte »House of Jazz« als »zentrale Spielstätte für den Jazz in Berlin« (Dotzauer 2017: o.S.) Gegenstand kulturpolitischer Debatten, nachdem die erwartete staatliche Subventionierung ausblieb. Für den aufmerksamkeitsökonomischen Höhepunkt sorgte schließlich im Oktober 2017 die NDR-Dokumentation *Der Preis der Anna-Lena Schnabel*. Der Film porträtiert die Saxophonistin Anna-Lena Schnabel, die 2017 den Echo Jazz in der Kategorie »Best Newcomer« erhielt. Unter anderem wird deutlich, dass der Musikerin die Auflage erteilt wurde, sich im Rahmen ihres Konzerts auf der Preisverleihung auf ein möglichst »gefälliges« Repertoire zu beschränken und auf einzelne Stücke ihres prämierten Albums zu verzichten. Infolge der sich anschließenden kontroversen

Berichterstattung wurde der Echo Jazz schließlich abgeschafft (vgl. Stock 2017a: o.S.). Somit war Jazz in jüngerer Vergangenheit durchaus präsent in den deutschen Feuilletons und zog bisweilen mediale Debatten nach sich, die weit über die szenekundigen Kreise hinausreichten. Ein vergleichbares Interesse war in der überregionalen Presse zuletzt zu Beginn der 2010er-Jahre zu vernehmen, als der kulturpolitische Umgang mit dem Jazz und dessen gesellschaftliche Relevanz in Deutschland Gegenstand reger Diskussionen waren (vgl. Hoffmann 2012: 162; siehe bspw. auch Kolb 2011; Kreye 2012; Knauer 2014).

Die überregionalen Feuilletons zählen in Deutschland neben den Jazzfachzeitschriften und vereinzelt Sendungen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks zu den Medienformaten, in denen regelmäßig über Jazz berichtet wird und die infolgedessen auf den hiesigen Jazzdiskurs Einfluss nehmen. Dennoch ist über die feuilletonistische Jazzrezeption bislang wenig bekannt. Die meisten Autoren, die sich dem (internationalen) Jazzjournalismus widmen, konzentrieren sich auf die spezialisierte Fachpresse (bspw. Buscatto 2017; Gendron 1995; Gennari 2006; Pfeleiderer/Zaddach 2014). In den wenigen Publikationen, die die Berichterstattung über Jazz in den deutschsprachigen Feuilletons thematisieren (Hoffmann 2012; Köchl 2012; Linke 2012), überwiegt die Kritik – sowohl an den publizistischen Inhalten als auch an den Infrastrukturen der entsprechenden Redaktionen. Dort mangle es häufig an Fachwissen (vgl. Hoffmann 2012: 167), der Jazz werde lediglich von bedingt sachkundigen Redakteuren ›miterledigt‹ (vgl. Köchl 2012: 198f.) und unter solchen Umständen werde die Jazzkritik in der Tagespresse langfristig kaum überleben können (vgl. Linke 2012: 189).

Allerdings handelt es sich hierbei teilweise um Einschätzungen von Autoren, die selbst im Feuilletonbetrieb tätig sind. Eine empirische Auseinandersetzung mit der feuilletonistischen Jazzrezeption in Deutschland steht bis dato hingegen aus. Infolgedessen soll an dieser Stelle eine Rekonstruktion des deutschen Diskurses über Jazz erfolgen, wie er im Feuilleton geführt wird – und damit dezidiert nicht in spezialisierten Jazzzeitschriften, sondern in Medienformaten des kulturellen ›Mainstreams‹. Das bedeutet, systematisch zu ermitteln, welche Themen im Zentrum der Berichterstattung stehen, nach welchen Kriterien Jazzmusiker beurteilt werden und welchen Anforderungen sie musikalisch, aber auch hinsichtlich ihres öffentlich vermittelten Lebensstils genügen sollen. Zudem ist zu eruieren, wer die Autoren sind, die im deutschen Feuilleton über Jazz schreiben.

Zur Methodik

In jüngerer Vergangenheit wurden mehrfach Ansätze der qualitativ empirischen Sozialforschung bemüht, um sich Diskursen über populäre Musik anzunähern: etwa im Rahmen musikästhetischer Fragestellungen (Appen 2007), bezogen auf genrespezifische Spezialdiskurse (Diaz-Bone 2010; Pfeleiderer/Zaddach 2014) und hinsichtlich feuilletonistischer Bewertung (Burkhardt 2017). Gemeinsam ist diesen Studien, dass sie auf der regelgeleiteten Auswertung themenspezifischen Textmaterials basieren und auf den methodischen Ansatz der qualitativen Inhaltsanalyse bzw. der Diskursanalyse rekurrieren. Dabei muss zunächst ein passendes Textkorpus zusammengestellt werden, das anschließend sorgfältig analysiert wird. Die auftretenden Themen und Bewertungskriterien werden systematisiert und in einem thematischen Kategoriensystem geordnet. Anschließend gilt es, die ermittelten Diskursbausteine miteinander zu verknüpfen (zur Methodik siehe ausführlich Flick 2012; Lamnek 2010; Mayring 2016).

Das Textkorpus der vorliegenden Studie beschränkt sich auf Artikel, die im Online-Angebot jener vier Medien veröffentlicht wurden, die landläufig wohl nach wie vor den größten Bekanntheitsgrad und das höchste Renommee im Print- und Onlinesegment genießen: *Der Spiegel* (*spiegel.de*), *Die Zeit* (*zeit.de*), *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (*faz.net*) und *Süddeutsche Zeitung* (*sz.de*). Wenngleich noch weitere überregionale Medien über eigenständige Feuilleton-Redaktionen verfügen und auch die Manuskripte ausgewählter Sendungen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks potenziell als Quellenmaterial infrage kommen, ist diese Beschränkung im Rahmen eines explorativen Ansatzes angemessen. Das online verfügbare Textmaterial ist leicht zugänglich und stimmt überdies häufig mit den im Printbereich veröffentlichten Artikeln überein. Als zeitlicher Rahmen wurden die ersten beiden Quartale des Jahres 2018 gewählt, jegliche in diesem Zeitraum veröffentlichten Texte sollten in die Auswertung einfließen. Alle vier Onlinemedien sammeln jazzspezifische Artikel in einer eigenen Kategorie, die der Textauswahl zugrunde gelegt wurde. Daraus ergab sich ein Korpus mit insgesamt 46 Texten. Jeweils fünf davon wurden auf *zeit.de* und *spiegel.de*, zehn auf *faz.net* und 26 auf *sz.de* veröffentlicht. Die ungleiche Anzahl der jeweils publizierten Artikel deutet darauf hin, dass die verschiedenen Redaktionen dem Jazz in unterschiedlichem Maße Aufmerksamkeit schenken.

Für die inhaltsanalytische Arbeit wurden die Onlineartikel heruntergeladen und in die Software MAXQDA, die eine systematische Arbeit mit Textkorpora ermöglicht, eingepflegt. Mit dem Lesen des ersten Artikels begann die Arbeit am thematischen Kategoriensystem. Ließ sich im Textmaterial eine spezifische Thematik erkennen, wurde eine entsprechende Kategorie definiert, der wiederum die jeweilige Textstelle zugeordnet wurde – dies wird als ›kodieren‹ bezeichnet. Im Folgenden ließen sich thematisch ähnliche Textpassagen in derselben Kategorie sammeln. Dabei wurde das Kategoriensystem fortlaufend ergänzt und modifiziert, bis alle markierten Textstellen passenden Kategorien zugeordnet werden konnten. Nach einer Pause von ca. zwei Wochen erfolgte ein zweiter, kontrollierender Kodiervorgang, im Rahmen dessen sich noch einige Änderungen vornehmen ließen und das Kategoriensystem weiter verfeinert werden konnte. Insgesamt wurden 364 Textstellen kodiert, die in drei thematischen Hauptkategorien geordnet werden können: die Jazzszene bzw. -infrastruktur, die Musikerperson und die Musik.

Akteure und Themen – die Ergebnisse

Um einen Überblick darüber zu gewinnen, wer im deutschen Feuilleton über Jazz schreibt, wurden grundlegende Informationen zu den einzelnen Autoren gesammelt. Häufig finden sich auf den Seiten der ausgewählten Medien kurze Autorenbiografien, gerade freie Journalisten verfügen in der Regel über persönliche Internetauftritte. Auf diesem Wege können basale soziodemografische Daten wie Alter, Geschlecht und Ausbildungshintergrund erhoben werden; zu jeglichen Autoren ließen sich entsprechende Informationen finden. Die 46 Artikel wurden von insgesamt 21 unterschiedlichen Autoren verfasst, von denen 18 männlich sind – insgesamt stammen nur drei der ausgewerteten Texte von Frauen. Im internationalen Vergleich scheint dies keine Seltenheit zu sein: So kommt die Soziologin Marie Buscatto, die sich über einen Zeitraum von zwei Jahren systematisch mit dem französischen Jazzfachjournalismus beschäftigt hat, zu dem Ergebnis, dass in Frankreich nur 10 % aller Jazzjournalisten und -radiomoderatoren weiblichen Geschlechts sind (Buscatto 2017: 17). Buscattos These, das Feld des Jazzjournalismus sei insbesondere für Männer in der frühen post-adoleszenten Lebensphase interessant (vgl. ebd.: 20), lässt sich mit Blick

auf das deutsche Feuilleton hingegen nicht bestätigen. Das Durchschnittsalter der 21 Autoren beträgt bei einer Standardabweichung von 13,5 rund 52 Jahre, der jüngste Beiträger ist 25, der älteste 82 Jahre alt. Neben einem Musiker – dem Pianisten Michael Wollny – handelt es sich bei den Autoren ausschließlich um Geisteswissenschaftler, mehrheitlich um Literatur- und Theaterwissenschaftler, Historiker und Philosophen. Der prototypische Journalist, der gegenwärtig im deutschen Feuilleton über Jazz schreibt, ist daher männlich, über 50 Jahre alt und verfügt über einen geisteswissenschaftlichen Ausbildungshintergrund.

Wenig überraschend ist, dass der Großteil der Artikel thematisch um einzelne Musiker bzw. Musikkollektive und um deren Schaffen kreist. 37 der Artikel porträtieren Musiker, berichten über deren Liveauftritte oder besprechen neue Tonträgerveröffentlichungen. Zudem widmen sich einzelne Artikel Jazzfestivals (4) und -clubs (2) sowie Plattenlabels (1), der Ausbildungssituation hiesiger Jazzmusiker (1) sowie dem Themenkomplex der musikalischen Improvisation (1). 32 der porträtierten Musiker sind männlichen, fünf weiblichen Geschlechts. 17 davon stammen aus den USA, elf aus Deutschland, zwei aus Großbritannien und in jeweils einem Artikel werden Musiker aus Kuba, Polen, Armenien, Südafrika, Äthiopien, Schweden und Holland thematisiert – Musiker aus Österreich und der Schweiz werden nicht besprochen.

Eine erschöpfende Darstellung der inhaltsanalytischen Ergebnisse ist im Folgenden nicht leistbar. Vielmehr sollen die Themen, die im Textmaterial besonders häufig auftreten und sich daher als relevant einschätzen lassen, anhand aussagekräftiger Textpassagen dargestellt und anschließend zueinander in Beziehung gesetzt werden. Im Vergleich zur Oberkategorie Musik werden die Themenkomplexe Szene bzw. Infrastruktur und Musikerperson im ausgewerteten Textmaterial eher randständig behandelt. Infolgedessen nehmen Ausführungen zu den Diskussionen rund um die Musik im Folgenden am meisten Raum ein.

Szene/Infrastruktur

In mehreren Texten werden Festivals als wichtige Institutionen der hiesigen Jazzszene beschrieben. Dass »lokale Enthusiasten« (Stock 2018b: o.S.) den Aufwand nicht scheuten, Veranstaltungen wie das »ambitionierte

Freejazzfestival« (ebd.) in Saarbrücken trotz vermeintlich nicht massentauglichem Programm zu veranstalten, wird dabei lobend hervorgehoben. Gleichwohl werde es aufgrund der defizitären Subventionierungslage »für die eingeführten Jazzfestivals nicht leichter« (Hochkeppel 2018b: o.S.), obwohl man gegenwärtig aus einem »fast unüberschaubaren Pool innovativer junger Musiker auswählen« (ebd.) könne. Während es dabei zumeist dezidiert um die deutsche Festivallandschaft geht, werden bisweilen auch ausgewählte Labels aus Deutschland für ihre internationale Sichtbarkeit gelobt (vgl. Hochkeppel 2018c: o.S.). Die Infrastruktur zur Förderung junger Jazzmusiker wird hingegen kritisch besprochen. Zwar fänden sich in Deutschland durchaus »reichlich Wettbewerbe und Preise, die es jungen Talenten ermöglich[t]en, sich zu entwickeln« (Krampf 2018c: o.S.), doch mangle es mitunter »geradezu grotesk an Auftritts- und Vernetzungsmöglichkeiten« (Hochkeppel 2018c: o.S.). Institutionelle Förderprogramme wie der Bayerische Kunstförderpreis ermöglichten immerhin vereinzelt jungen Musikern Auslandsaufenthalte und somit einen »wichtigen Perspektivwechsel« (Hochkeppel 2018d: o.S.).

Musikerperson

Ein wiederkehrendes Thema ist der Ausbildungshintergrund der Musiker. Von professionellen Jazzmusikern wird in der Regel ein abgeschlossenes Hochschulstudium erwartet (vgl. Sandner 2018a: o.S.), zudem wird positiv besprochen, wer schon in der studienvorbereitenden Karrierephase erste Achtungserfolge bei Wettbewerben (vgl. Hochkeppel 2018a: o.S.) oder eine langjährige, klassische Musikschulausbildung vorweisen kann (vgl. Krampf 2018a: o.S.). Die handwerkliche Versiertheit, die sich die Musiker im Rahmen einer mehrjährigen Ausbildung aneignen können, soll aber bestenfalls mit Kreativität und schöpferischem Willen korrespondieren. Mehrere der interviewten Musiker betonen, stets auf kreative Schübe vorbereitet zu sein. Die Pianistin Julia Kadel hebt hervor, sie könne »an allen Orten kreativ sein« (zit. n. Krampf 2018a: o.S.) und »laufe [...] sowieso ständig mit einem Notizbuch herum« (zit. n. ebd.), während der US-amerikanische Sänger Gregory Porter anmerkt, einzufangen, was ihm zufliege, weswegen er stets »Notizblock und Stift« (zit. n. Hüster 2018: o.S.) mit sich führe. Im Prozess des Improvisierens wolle man zudem, so der Pianist Michael

Wollny (2018: o.S.), stets »frei sein für den Augenblick, den der komponierte Rahmen« den Musikern schenke. Ferner wird der akademische Hintergrund einzelner Musiker hervorgehoben, die vor oder neben ihrer Musikhochschulausbildung wissenschaftliche Studienfächer belegt (vgl. Krampf 2018b: o.S.) und diese zum Teil mit der Promotion abgeschlossen haben (vgl. Kreye 2018a: o.S.; Regnault 2018: o.S.). Jazzmusiker werden folglich als konsequent arbeitende, kreative und intrinsisch motivierte sowie zugleich belebte und intellektuelle Künstler dargestellt, die über eine fundierte musikalische Ausbildung und häufig über akademische Qualifikationen verfügen.

Musik

Diskussionen rund um die ästhetischen Qualitäten der Musik und um die Bewertungsmaßstäbe, denen die Musiker gerecht werden sollen, dominieren den feuilletonistischen Jazzdiskurs. Die geschilderten ästhetischen Konnotationen sind vielfältig: Bisweilen wird die Musik als »ruhig« und »sanft« beschrieben, an anderer Stelle als »rau« und »kraftvoll« oder sogar als »brutal«. Eine wiederkehrende Assoziation ist die Energetik der Musik, die für viele Autoren offenbar eine entscheidende Rolle spielt. Im Jazz gehe es um »Energie und Gegenwärtigkeit« (Stock 2018b: o.S.), die Musiker überforderten ihr Publikum bisweilen mit ihrer »niemals nachlassende[n] Energie« (Künemund 2018: o.S.) und erzeugten in der Livedarbietung mitunter wahre »Intensitätswunder« (Rühle 2018: o.S.).

Das Schreiben und Sprechen über Musik führt häufig zu metaphorischen Umschreibungen, mit deren Hilfe versucht wird, Hörerfahrungen zu verbalisieren. Fällt die Versprachlichung auditiver Eindrücke schwer, lassen sich Termini aus anderen Wahrnehmungsbereichen heranziehen und Klänge werden beispielsweise als »sanft«, »rau«, »süß« oder »hell« beschrieben (vgl. Pfeleiderer 2003: 26). Entsprechende Adjektivsammlungen sind im Musikjournalismus keine Seltenheit und referieren einerseits vermutlich auf das ästhetische Empfinden der Autoren, werden andererseits aber womöglich auch als Stilmittel eingesetzt. Im ausgewerteten Textmaterial finden sich derlei Umschreibungen überaus häufig, beispielsweise in einem Artikel Norbert Krampfs (2018b: o.S.) über die Formation Das Kondensat, hier im Speziellen über den Saxophonisten Gebhard Ullmann: »Dazu

faucht Ullmann flirrende bis abstrakte Saxophonmodulationen sowie scharfkantig-rhythmische und geräuschhafte Phrasen. Bei filigranen Melodien nimmt sein Timbre eine elegant-warme Färbung an, die nächste rauhe [sic] Eruption scheint meist nicht weit entfernt«. Übertragungen aus dem Bereich des Haptischen dominieren diese Schilderung und beziehen sich offenbar wiederum auf die Klanglichkeit und Energetik der Musik. In weiteren Artikeln ist zu lesen, im Jazz ließen sich »erratische Spannungskurven« (Künemund 2018: o.S.) sowie »eruptive Dynamik[en]« (Krampf 2018c: o.S.) entdecken. Weniger eindeutig fällt beispielsweise eine Beschreibung Ulrich Stocks (2018b: o.S.) aus, die sich auf eine Kooperation der Saxophonistin Mette Rasmussen und des Schlagzeugers Christian Lillinger bezieht. Die Musik wird als »virtuos, hyperaktiv, kleinteilig, superverschaltet« (ebd.) sowie als »ekstatisch, gewalttätig, abstrakt, besessen« (ebd.) beschrieben, an anderer Stelle proklamiert Stock bezüglich des Schaffens Cecil Taylors (2018a: o.S.): »Musik als Anrufung des Höchsten, animalisch, getrieben, vergänglich, gegenwärtig« (ebd.). Da das Feuilleton, so die Germanistin Hildegard Kernmayer (2012: 515), für gewöhnlich »den Raum des Ästhetischen und des Subjektiven« besetze und sich bisweilen durch eine »literarische« Schreibweise« (Hecken 2017: 88) sowie durch »einen besonderen Ton und Stil« (ebd.) auszeichne, verwundern derlei poetische Elemente kaum. Im Falle Stocks wird der Musik aber zudem eine metaphysische, nahezu eine göttliche Qualität attestiert, was unmittelbar auf einen weiteren zentralen Diskursbaustein referiert: den Kunstananspruch, den viele Autoren an den Jazz herantragen.

Im ausgewerteten Textmaterial lassen sich fortlaufend Tendenzen erkennen, Jazz von anderen musikalischen Bereichen abzugrenzen – vor allem von der in der Regel nicht näher spezifizierten Popmusik. Zwar schmückten sich Festivals, so Ulrich Stock (2018b: o.S.), gerne »mit dem Wort ›Jazz‹, weil es irgendwie verwegen kling[e], interessant, nach Geschmack, Nacht und Rauch«, doch zugleich »möge die Musik bitte nicht so schwierig sein« (ebd.). Tatsächlich sei auf Jazzfestivals häufig nur »blau angefärbter Konsens-Pop« (ebd.) zu hören. Die Pianistin Julia Kadel betont im Gespräch mit Norbert Krampf, nichts tun zu können, was für sie »keine Bedeutung« (zit. n. Krampf 2018a: o.S.) habe, weswegen es »richtig anstrengend [wäre] Schlager zu spielen« (zit. n. ebd.) – wengleich ihre »eigene Musik um einiges komplizierter« (zit. n. ebd.) sei. Derlei Dichotomisierungen zwischen Jazz und Pop klingen ebenso an, wenn infrage gestellt wird, ob »sich so ein

E-Bass von Fender« (Sandner 2018b: o.S.), vermeintlich ein »monströse[s] Symbol popmusikalischer Machos« (ebd.), überhaupt »zum Klingeln bringen« (ebd.) lassen könne. Der Jazz habe sich nun einmal zur »mit Abstand innovativste[n] und vielseitigste[n] Kunstmusik« (Hochkeppel 2018c: o.S.) entwickelt und wird infolgedessen in zahlreichen Texten als anspruchsvoll sowie handwerklich avanciert geadelt und von vermeintlich »einfachen« Genres bewusst abgegrenzt.

Auf der anderen Seite werden in etlichen Textpassagen gerade die vielfältigen Einflüsse aus anderen musikalischen Stilbereichen, vor allem aus verschiedenen Spielweisen der populären Musik, lobend hervorgehoben. Dies wird einerseits durch die zahlreichen Aufzählungen von musikalischen Stilen und Gestaltungsweisen deutlich, die die Autoren in zeitgenössischen Jazzproduktionen zu hören scheinen und die unter anderem von »Rage Against the Machine« (Staas 2018: o.S.) über »Andeutungen von Minimalismus-, Dub- und afrikanischen Patterns« (Krampf 2018b: o.S.) bis hin zu »Fünftonmusik« (Buß 2018: o.S.) reichen. Zentral für jüngere Jazzmusiker sei es, so Andrian Kreye (2018a: o.S.), dass sie automatisch auch mit »DJ-zentrierten Musiken« wie Rap und Dancehall aufwüchsen, diesen ohnehin näherstünden als dem Jazz (vgl. Kreye 2018b: o.S.) und sich stilistische Grenzen demzufolge organisch auflösen könnten. Wenngleich die stilistischen Fusionen bisweilen nicht »richtig kohärent« (Kreye 2018c: o.S.) wirkten, sei Kohärenz ohnehin nur ein »Prinzip eines eurozentrischen Kulturbegriffes [...], der im Jazz nie zwingend« (ebd.) gewesen sei. So könne man die vermeintlich vielfältigen Einflüsse »sehr gut über sich schwappen lassen« (ebd.). Oliver Hochkeppel (2018c: o.S.) hingegen vermutet in der stilistischen Offenheit sogar ein mögliches Erfolgsrezept: »Die wohl wichtigste Entwicklung der vergangenen Jahre ist [...], dass der Jazz alle anderen Genres und Stile entdeckt und vereinnahmt hat und schon deshalb eigentlich ein breites Publikum erreichen müsste«.

Die Ausführungen zur musikalischen Einflussvielfalt beziehen sich beinahe ausschließlich auf die nachwachsende Jazzmusikergeneration und somit auch auf die Zukunft des Genres. Zu diesem Thema äußern sich auffällig oft Musiker. Der britische Saxophonist Shabaka Hutchings beispielsweise vertrete, so Andrian Kreye (2018a: o.S.), die Auffassung, der zeitgenössische Jazz sei ein »Amalgam aus so vielem [...], was nicht unbedingt zum Jazz gehöre« - und eben dies sei »die große Stärke dieser so genannten neuen Welle des Jazz« (ebd.). Ohnehin seien Versuche, verschiedene

Ausprägungen des Jazz definatorisch zu fassen und strikt voneinander abzugrenzen, gegenwärtig problematisch, wenn nicht sogar obsolet. Hierzu der Pianist Michael Wollny (2018: o.S.): »Der Begriff ›Jazz‹ meint heute so vieles und Unterschiedliches, dass man eigentlich ohnehin keine pauschalen Aussagen über ›den‹ deutschen, ›den‹ europäischen, ›den‹ modernen oder ›den‹ kommerziellen Jazz treffen kann«. Ferner plädiert der Posaunist Roman Sladec, Gründer der Jazzrausch Bigband, explizit für die Offenheit der Musiker: »Der Jazz-Habitus, diese elitäre Verweigerungshaltung, hat viel zerstört. [...] Wir Jazzzer müssen uns demütig anschauen, was es alles an Musik gibt, es beherrschen lernen und etwas damit machen. Wir müssen mit dem Jazz in die Jetztzeit zurückfinden« (zit. n. Hochkeppel 2018c: o.S.). Unter Jazzmusikern, so scheint es, sind die von Journalisten bisweilen prononcierten Ressentiments gegenüber Popmusik und anderen Einflussfaktoren mitunter kaum relevant – sie werden, wie im Falle Sladecs, sogar offen abgelehnt.

Diskussion

Im rekonstruierten Diskurs zeigen sich deutliche Ambivalenzen. Einerseits lassen zahlreiche Artikel die Tendenz erkennen, Jazz als avancierte Kunstform zu adeln und zugleich auf Distanz zu verschiedenen Spielformen der Popmusik oder dem Schlager zu gehen. Die Musiker werden in diesem Zusammenhang als intellektuelle und handwerklich versierte Künstler präsentiert, die über eine solide Ausbildung verfügen. Andererseits betonen verschiedene Autoren gerade die Offenheit für stilistische Einflüsse, vor allem aus unterschiedlichen popmusikalischen Bereichen. Gerade die zu Wort kommenden Musiker insistieren auf der Relevanz der musikalischen Einflussvielfalt, die für die Weiterentwicklung des Jazz essenziell und in dessen transkulturellen Wurzeln bereits angelegt sei. In den vier ausgewählten Medien sind bisweilen abweichende Schwerpunkte zu konstatieren und manche der thematischen Kategorien basieren demzufolge im Wesentlichen auf den Aussagen vereinzelter Journalisten. Beispielsweise entstammen über die Hälfte der Textstellen, die den Kunstsanspruch des Jazz betonen, aus Artikeln, die auf *zeit.de* und *faz.net* veröffentlicht wurden, wohingegen die Zukunft des Jazz zu rund 80% von Autoren behandelt wird, die für *sz.de* schreiben. Ferner wurden etwa 50% der Textpassagen, die die

musikalische Einflussvielfalt hervorheben, auf den Seiten der *Süddeutschen Zeitung* publiziert, die metaphorischen Umschreibungen finden sich indes in knapp 70% der Fälle auf *zeit.de*, *faz.net* und *spiegel.de*. Hier zeigt sich, dass sich die quantitative Dominanz der *sz.de*-Artikel durchaus in den inhaltsanalytischen Ergebnissen bemerkbar macht. Grundsätzlich ist aber festzustellen, dass viele der verhandelten Themen die internationalen Jazzdiskurse bereits seit Jahrzehnten prägen. Infolgedessen sind die zentralen inhaltsanalytischen Ergebnisse im Folgenden auf Studien zur Jazzhistoriografie und zu Jazzdiskursen zu beziehen.

Zunächst hat der US-amerikanische Musikwissenschaftler Scott DeVeaux darauf hingewiesen, dass das über Jahrzehnte hinweg akzeptierte historische Narrativ der Jazzgeschichtsschreibung den Kunstmusikstatus des Jazz betont bzw. ihn als klassische Musik der USA bezeichnet (vgl. DeVeaux 1991: 526). Hierzu trug ein in den mittleren 1940er-Jahren aufkommender diskursiver Wandel entscheidend bei, demgemäß neue ästhetische Konzepte an den damals florierenden Bebop herangetragen wurden und dessen Kunstcharakter unterstrichen (vgl. Gendron 1995: 31–34). In den Folgejahren ließen sich in der Jazzkritik fortlaufend Versuche erkennen, den zu dieser Zeit modernen Jazz sowohl von seinen direkten Vorläufern als auch von der zeitgenössischen populären Musik, d. h. der Massenkultur abzugrenzen (vgl. Gennari 2006: 181; Hecken 2009: 54; Hurley 2006: 40). Tatsächlich ging diese Tendenz zu großen Teilen von Journalisten, seltener aber von Musikern aus (vgl. Elworth 1995: 58). In der Jazzkritik sei es überdies, so Hans-Jürgen Linke (2012: 181), jahrzehntelang Usus gewesen, sich am international gefestigten Jazzkanon zu orientieren, der stets außergewöhnlich stark mit afroamerikanischer Kultur assoziiert wurde (vgl. DeVeaux 1991: 529). Jazzjournalisten hätten oftmals versucht, »ihre« Musik gegenüber der vermeintlich kommerziellen und trivialen Popmusik abzugrenzen und diese bisweilen belächelt (vgl. Köchl 2012: 194; Linke 2012: 181). Wie DeVeaux (1991: 530) überdies ausführt, galt der Jazz seinen Anhängern lange Zeit als frei von ökonomischen Interessen. Eingedenk der dezidierten Ablehnung kommerziell motivierten Handelns hatte die Popmusik freilich einen schweren Stand unter Jazzkritikern.

Dass die stilistische Einflussvielfalt und die Öffnung für popmusikalische Spielformen im rekonstruierten Diskurs derart präsent sind, verwundert angesichts der Traditionslinien der Jazzkritik ebenfalls kaum. Bereits

in den 1930er- und 1940er-Jahren bürgerten sich im US-amerikanischen Jazzjournalismus die Antonyme »the progressives and the ›moldy figs‹« (ebd.: 538) bzw. »ancients and moderns« (Gendron 1995: 32) ein, die sich auf den Zwiespalt zwischen den Anhängern etablierter Spielweisen und den Befürwortern neuerer musikalischer Strömungen bezogen. Während diese Zweiteilung ihre Ursprünge also in den 1930er-Jahren hat, ist auch das fortlaufende Besprechen stilistischer Offenheit keineswegs neu. Jazz habe sich laut DeVeaux (1991: 528) stets und notwendigerweise in permanenter Veränderung befunden, den »process of change itself« (ebd.) bezeichnet er sogar als »the essence of jazz« (ebd.). Louis Armstrong wies bereits 1945 in einem Interview für das Musikmagazin *Metronome* darauf hin, dass Musiker in der Regel nur bedingt auf das Einhalten von Genre-regeln achteten, die ohnehin erst von den Kritikern definiert würden (vgl. Gendron 1995: 35). Insofern bezog sich der Zwist zwischen »ancients and moderns« auf »diametrically opposed aesthetic views that nonetheless belonged to the same discursive world« (ebd.: 50). Jüngere Ansätze der Jazzhistoriographie machen derweil deutlich, dass vor allem seit den 1970er-Jahren ein jeweils vorherrschender Stilbereich kaum noch zu identifizieren ist (vgl. Pfeleiderer 2014: 60). Umgekehrt häufen sich stilistische Fusionen, die im Jazz, der seit jeher als »kulturüberschreitende populäre Musik« (ebd.: 61) gelten könne, kaum verwunderlich sind. Auch im deutschsprachigen Fachjournalismus gehört die stilistische Offenheit zu den zentralen Themen, zudem werden vormals elementare Narrative der Jazzhistoriographie – allen voran die Ablehnung des Kommerziellen und die starke Orientierung am US-amerikanischen Jazz – dort zunehmend obsolet (vgl. Pfeleiderer/Zaddach 2014: 84). Insofern zeichnet sich womöglich ein diskursiver Wandel ab, der die jahrzehntelang dominanten Erzählmuster der Jazzgeschichtsschreibung hinterfragt. Diese Prozesse sind offenbar nicht auf einzelne spezialisierte Medien beschränkt, sondern treten sowohl im Fachjournalismus als auch in den Feuilletons der Tages- und Wochenpresse zutage. Nichtsdestotrotz ist zu konstatieren, dass gerade die starke Fixierung auf US-amerikanische Musiker sowie die mangelnde Thematisierung weiblicher Musikerinnen darauf hindeuten, dass die feuilletonistischen und redaktionellen Praktiken weiterhin stark am etablierten Jazzkanon und an entsprechenden Rezeptions- und Distributionsweisen orientiert sind.

Die inhaltsanalytische Arbeit zeigt also, dass im Feuilleton einerseits altbekannte Muster des Sprechens über Jazz reproduziert werden. Andererseits ist eine Loslösung von den etablierten Erzählweisen der Jazzhistoriographie und vom althergebrachten Jazzkanon erkennbar. Um etwaige diskursive Wandlungsprozesse umfassend analysieren zu können, sind freilich gezielte Erweiterungen vonnöten. Lohnenswert erscheinen insbesondere das Hinzuziehen weiterer schriftlicher Quellen sowie der Dialog mit Musikern und Journalisten.

Im Vergleich mit der spezialisierten Jazzfachpresse (vgl. ebd.) ist zu konstatieren, dass sich in der feuilletonistischen Berichterstattung bisweilen sehr ähnliche Themen und Bewertungsmuster finden. Infolge der mitunter wohlwollenden Rezeption popmusikalischer Einflüsse stellt sich die Frage, inwieweit sich die Jazzpublizistik gegenüber anderen Genres öffnet. Umgekehrt ließe sich auch die Wahrnehmung des Jazz in Printmedien untersuchen, die gerade dem Pop- und Rocksegment zuzuordnen sind – beispielsweise *Visions*, *Musikexpress* und *Rolling Stone*. Zu analysieren wäre, ob entsprechende Medien überhaupt über Jazz berichten, ob die Grenzaufweichungen zwischen Jazz und Pop ähnlich besprochen werden und ob sich die Berichterstattung lediglich auf US-amerikanische Musiker wie beispielsweise Gregory Porter und Kamasi Washington konzentriert, die in den vergangenen Jahren über die Jazzszene hinaus bekannt wurden. Unstrittig ist, dass die internationalen Jazzdiskurse seit Jahrzehnten von Diskussionen über den vermeintlichen Kunstsanspruch sowie über Fusionen mit verschiedenen Spielformen der Popmusik geprägt werden. Offen ist hingegen die Frage, ob derlei Themen auch im Popmusikjournalismus besprochen werden und nach welchen Kriterien Einflüsse aus dem Jazz in den entsprechenden Medien bewertet werden.

Dass auf den Internetseiten der *Süddeutschen Zeitung* im Untersuchungszeitraum mehr als fünfmal so viel einschlägige Artikel veröffentlicht wurden wie auf *spiegel.de* und *zeit.de*, deutet darauf hin, dass sich die Interessenslagen zwischen den einzelnen Redaktionen bisweilen deutlich unterscheiden. Insofern böte sich eine Auseinandersetzung mit den Redaktionsstrukturen an, um ein Verständnis dafür entwickeln zu können, von wem und nach welchen Kriterien jazzspezifische Themen ausgewählt werden, die letztendlich in Form von Artikeln an die Öffentlichkeit gelangen. Schließlich wird zum Teil bereits in diesen Entscheidungsprozessen festgelegt, welche Bewertungskriterien, ästhetischen Konzepte und Identifikationsangebo-

te von den Redaktionen an die Hörschaft weitergegeben werden (vgl. Doehring 2011). Während hierfür Gespräche mit Redakteuren und Autoren vonnöten wären, ließen sich auch Interviews mit Musikern und Jazzhörern durchführen. Die Ergebnisse der Inhaltsanalyse zeigen, dass sich Musikeraussagen mitunter durch eine größere Offenheit gegenüber musikalischen Grenzüberschreitungen auszeichnen und die von Journalisten konstruierten Dichotomien nicht zwangsläufig von Musikern reproduziert werden. Wie derlei Themen unter Jazzfans diskutiert werden, ließe sich wiederum nur durch entsprechende Erhebungen eruieren. Offene Fragen ergeben sich überdies aus den ungleichen Geschlechterverhältnissen, die in der Jazzpublizistik nachweislich vorherrschen. Zu klären wäre einerseits, aus welchen Gründen kaum über weibliche Musikerinnen berichtet wird, und andererseits, weshalb in den Feuilletons – und vermutlich auch in der Fachpresse – fast keine Frauen über Jazz schreiben (vgl. Buscatto 2017). Speziell in diesem Punkt, so scheint es, lassen sich im gegenwärtigen Jazzdiskurs kaum nennenswerte Wandlungsprozesse verzeichnen.

Die feuilletonistische Rezeption stellt nur einen kleinen und spezialisierten Teilbereich des zeitgenössischen Jazzdiskurses dar, lässt sich aber in vielerlei Hinsicht zu ästhetischen Konzepten in Bezug setzen, die seit Langem im Jazzjournalismus zirkulieren. Breiter angelegte inhaltsanalytische Arbeiten können zukünftig helfen, diskursive Wandlungsprozesse im historischen Verlauf besser zu verstehen. Der Vergleich mit Texten aus der internationalen Presse und mit den dort vorherrschenden Bewertungskriterien (vgl. bspw. Gendron 1995; Gennari 2006) verspräche nicht zuletzt wichtige Erkenntnisse über transnationale Rezeptions- und Aneignungsprozesse und über etwaige Bedeutungsverschiebungen.

Literatur

- Appen, Ralf von (2007): *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären* (= *texte zur populären musik*, 4), Bielefeld: transcript.
- Berendt, Joachim-Ernst (1961): Jazz-Notizen, in: *twen* 3/4, S. 15.
- Burkhart, Benjamin (2017): »Warum tun wir uns sowas an?« Deutscher Gangsta-Rap im Feuilleton, in: *Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration* (= *Cultural Studies*, 50), hrsg. v. Marc Dietrich und Martin Seeliger, Bielefeld: transcript, S. 173–191.

- Buscatto, Marie (2017): Jazz Criticism: A Man's World, in: *Du genre dans la critique d'art / Gender in art criticism*, hrsg. v. Marie Buscatto, Mary Leontsini und Delphine Naudier, Paris: Éditions des archives contemporaines, S. 17–29.
- Buß, Christian (2018): Jazzlegende Mulatu Astatke. Utopien aus Äthiopien, in: *spiegel.de*, <<http://www.spiegel.de/kultur/musik/mulatu-astatke-utopien-aus-aethopien-im-hamburger-mojo-club-a-1203534.html>> [27.10.2018].
- DeVeaux, Scott (1991): Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography, in: *Black American Literature Forum* 25/3, S. 525–560.
- Diaz-Bone, Rainer (2010): *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie*, 2. Aufl., Wiesbaden: Springer VS.
- Doehring, André (2011): *Musikkommunikatoren. Berufsrollen, Organisationsstrukturen und Handlungsspielräume im Popmusikjournalismus* (= *texte zur populären musik*, 7), Bielefeld: transcript.
- Dotzauer, Gregor (2017): »House of Jazz«. Der allzu sanfte Hausmeister, in: *zeit.de*, <<https://www.zeit.de/kultur/2017-03/house-of-jazz-till-broenner-berlin>> [27.10.2018].
- Elworth, Steven B. (1995): Jazz in Crisis, 1948–1958: Ideology and Representation, in: *Jazz among the Discourses*, hrsg. v. Krin Gabbard, Durham/London: Duke University Press, S. 57–75.
- Flick, Uwe (2012): *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*, 5. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Gendron, Bernard (1995): »Moldy figs« and Modernists: Jazz at War (1942–1946), in: *Jazz Among the Discourses*, hrsg. v. Krin Gabbard, Durham/London: Duke University Press, S. 31–56.
- Gennari, John (2006): *Blowin' Hot and Cool. Jazz and its Critics*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- Hecken, Thomas (2009): *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009*, Bielefeld, transcript.
- Hecken, Thomas (2017): Feuilleton, in: *Handbuch Popkultur*, hrsg. v. Thomas Hecken und Marcus S. Kleiner, Stuttgart: J. B. Metzler, S. 188–192.
- Hochkeppel, Oliver (2018a): Jazz. Die Höhen der Trompete, in: *sueddeutsche.de*, <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/jazz-die-hoehen-der-trompete-1.3958148>> [27.10.2018].
- Hochkeppel, Oliver (2018b): Jazzfrühling Kempten. Unerschöpflich, in: *sueddeutsche.de*, <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/jazzfruehling-kempten-unerschoefflich-1.3958087?reduced=true>> [27.10.2018].

- Hochkeppel, Oliver (2018c): Jazz in München. Warum hat München nur einen Jazzclub?, in: *sueddeutsche.de*, <<https://www.sueddeutsche.de/muenchen/jazz-in-muenchen-warum-hat-muenchen-nur-einen-jazzclub-1.3946208>> [27.10.2018].
- Hochkeppel, Oliver (2018d): Jazz. Inspiriert von Paris, in: *sueddeutsche.de*, <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/jazz-inspiriert-von-paris-1.3873996>> [27.10.2018].
- Hoffmann, Bernd (2012): Spieglein, Spieglein an der Wand. Präsentationen des Jazz in deutschsprachigen Medien, in: *Jazz. Schule. Medien* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 12), hrsg. v. Wolfram Knauer, Hofheim: Wolke, S. 159–174.
- Hurley, Andrew (2006): Joachim Ernst Berendt – Jazz, U-Musik, Pop-Jazz und die Ambivalenz (1950–1970), in: *Jazz goes Pop goes Jazz. Der Jazz und sein gespaltenes Verhältnis zur Populärmusik* (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 9), hrsg. v. Wolfram Knauer, Hofheim: Wolke, S. 37–59.
- Hüster, Wiebke (2018): Interview mit Gregory Porter. Body ist Bass, in: *faz.net*, <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/jazz-saenger-gregory-porter-im-interview-15597117.html>> [27.10.2018].
- Kernmayer, Hildegard (2012): Sprachspiel nach besonderen Regeln. Zur Gattungspoetik des Feuilletons, in: *Zeitschrift für Germanistik* 22/3, S. 509–523.
- Knauer, Wolfram (Hrsg.) (2014): *Jazz Debates / Jazzdebatten* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 13), Hofheim: Wolke.
- Köchl, Reinhard (2012): Jazzjournalismus heute: Ohne Anzeige keine Zeile?, in: *Jazz. Schule. Medien* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 12), hrsg. v. Wolfram Knauer, Hofheim: Wolke, S. 191–202.
- Kolb, Andreas (2011): Musik am Rand? Zum 12. Darmstädter Jazzforum, in: *jazzzeitung.de*, <<https://www.jazzzeitung.de/jazz/2011/05/titelstory.shtml>> [27.10.2018].
- Krampf, Norbert (2018a): Jazz-Pianistin Julia Kadel: Über die Tasten hinaus denken, in: *faz.net*, <<http://www.faz.net/aktuell/rhein-main/jazz-pianistin-julia-kadel-ueber-die-tasten-hinaus-denken-15481167.html>> [27.10.2018].
- Krampf, Norbert (2018b): Jazz-Trio Das Kondensat. Für Pausen geht es ins Ausland, in: *faz.net*, <<http://www.faz.net/aktuell/rhein-main/jazz-trio-das-kondensat-fuer-pausen-geht-es-ins-ausland-15381331.html>> [27.10.2018].
- Krampf, Norbert (2018c): Rüsselsheimer Jazzmusiker. Nur schön reicht nicht, in: *faz.net*, <<http://www.faz.net/aktuell/rhein-main/ruesselsheimer-jazzmusiker-nur-schoen-reicht-nicht-15536005.html>> [27.10.2018].

- Kreye, Andrian (2012): Zukunft des Jazz. Musik des reinen Moments, in: *sueddeutsche.de*, <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/zukunft-des-jazz-musik-des-reinen-moments-1.1350837>> [27.10.2018].
- Kreye, Andrian (2018a): Jazz. Die Queen heißt jetzt Angela Davis, in: *sueddeutsche.de*, <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/jazz-die-queen-heisst-jetzt-an-gela-davis-1.3929132>> [27.10.2018].
- Kreye, Andrian (2018b): Jazz. Wir haben euch was zu sagen, in: *sueddeutsche.de*, <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/jazz-wir-haben-euch-was-zu-sagen-1.3987225>> [27.10.2018].
- Kreye, Andrian (2018c): Jazz-Drummer. Wie ein Flipperautomat, in: *sueddeutsche.de*, <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/jazz-drummer-wie-ein-flipperautomat-1.3857545?reduced=true>> [27.10.2018].
- Kreye, Andrian (2018d): Jazz-Musiker Karl Berger im Interview. Adorno hatte keine Ahnung, in: *sueddeutsche.de*, <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/jazz-musiker-karl-berger-im-interview-adorno-hatte-keine-ahnung-1.3924685?reduced=true>> [27.10.2018].
- Künemund, Jan (2018): Zum Tode Cecil Taylors. Das Klavier, ein Schlagzeug mit 88 Trommeln, in: *spiegel.de*, <<http://www.spiegel.de/kultur/musik/cecil-taylor-gestorben-nachruf-zum-tode-des-free-jazz-pianisten-a-1201559.html>> [27.10.2018].
- Lamnek, Siegfried (2010): *Qualitative Sozialforschung*, 5. Aufl., Weinheim/Basel: Beltz.
- Linke, Hans-Jürgen (2012): Alltagsraunen. Über inhaltliche Fragen, Jazz in der Tagespresse, Feuilleton-Betrieb und andere langsam veraltende Probleme, in: *Jazz. Schule. Medien* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 12), hrsg. v. Wolfram Knauer, Hofheim: Wolke, S. 175–190.
- Mayring, Philipp (2016): *Einführung in die qualitative Sozialforschung*, Weinheim/Basel: Beltz.
- Pfleiderer, Martin (2003): Sound. Anmerkungen zu einem populären Begriff, in: *Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Basics, Stories, Tracks* (= texte zur populären musik 1), hrsg. v. Ralf von Appen und Thomas Phleps, Bielefeld: transcript, S. 19–29.
- Pfleiderer, Martin (2014): Geschichtsschreibung populärer Musik im Vergleich, in: *Geschichte wird gemacht. Zur Historiographie populärer Musik* (= Beiträge zur Populärmusikforschung, 40), hrsg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps, Bielefeld: transcript, S. 55–75.
- Pfleiderer, Martin / Zaddach, Wolf-Georg (2014): Der gegenwärtige Jazzdiskurs in Deutschland. Versuch einer empirischen Rekonstruktion anhand von Jazzzeit-

- schriften, in: *Jazz Debates / Jazzdebatten* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 13), hrsg. v. Wolfram Knauer, Hofheim: Wolke, S. 61 – 92.
- Regnault, Claus (2018): Jazz. Vertonte Philosophie, in: *sueddeutsche.de*, <<https://www.sueddeutsche.de/muenchen/ebersberg/jazz-vertonte-philosophie-1.3874109>> [27.10.2018].
- Rühle, Alex (2018): Keith Jarrett. Schöner kann man Genesung nicht feiern, in: *sueddeutsche.de*, <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/keith-jarrett-schoener-kann-man-genesung-nicht-feiern-1.3908781>> [27.10.2018].
- Sandner, Wolfgang (2018a): Jean Paul Höchstädter. Schlagzeuger müssen Chamäleons sein, in: *faz.net*, <<http://www.faz.net/aktuell/rhein-main/jean-paul-hoechstaedter-von-der-hr-bigband-schlagzeuger-muessen-chamaeleons-sein-15534322.html>> [27.10.2018].
- Sandner, Wolfgang (2018b): Kinga Glyk in Heidelberg. Der Bass ist eine Frau, in: *faz.net*, <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/kinga-glyk-in-heidelberg-ein-neues-wunderkind-des-jazz-15497943.html>> [27.10.2018].
- Staas, Christian (2018): We Jazz. Mit Klebstoff und Nagelschere, in: *zeit.de*, <<https://www.zeit.de/2018/12/we-jazz-plattenlabel-finnland>> [27.10.2018].
- Stock, Ulrich (2017a): »Der Preis der Anna-Lena Schnabel«. Was der NDR glaubt, nicht senden zu können, in: *zeit.de*, <<https://www.zeit.de/kultur/musik/2017-10/der-preis-der-anna-lena-schnabel-jan-baeumer-film>> [27.10.2018].
- Stock, Ulrich (2017b): Jazz. Jenes Schweben in der Seele, in: *zeit.de*, <<https://www.zeit.de/zeit-magazin/2017/32/jazz-stadt-deutschland/komplettan-sicht>> [27.10.2018].
- Stock, Ulrich (2018a): Cecil Taylor. Free Jazz? Ja. Ja, ja. (Und nein.), in: *zeit.de*, <<https://www.zeit.de/kultur/musik/2018-04/cecil-taylor-free-jazz-nachruf>> [27.10.2018].
- Stock, Ulrich (2018a): Free-Jazz-Festival Saarbrücken: Krass in der Provinz, in: *zeit.de*, <<https://www.zeit.de/2018/12/free-jazz-festival-saarbruecken-anti-main-stream>> [27.10.2018].
- Wollny, Michael (2018): Jazz. Weiße Wale, in: *sueddeutsche.de*, <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/jazz-weisse-wale-1.3926476?reduced=true>> [27.10.2018].

Abstract (Deutsch)

Jazz wird regelmäßig in den Feuilletons der deutschen Tages- und Wochenpresse thematisiert – und damit in Medienformaten des sogenannten kulturellen ›Mainstreams‹. Während das Besprechen von Jazz in der spezialisierten Fachpresse bereits Gegenstand vereinzelter Publikationen ist, ist über die feuilletonistische Jazzrezeption bislang wenig bekannt. Im Rahmen des Beitrags werden ausgewählte Texte aus den Onlineangeboten von *Der Spiegel*, *Die Zeit*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und *Süddeutsche Zeitung* mittels qualitativ empirischer Methoden analysiert. Ziel ist es, den zeitgenössischen Feuilletondiskurs über Jazz systematisch zu rekonstruieren und die Ergebnisse hinsichtlich vergleichbarer Studien zum Fachjournalismus und in Bezug auf jazzhistoriographische Ansätze zu kontextualisieren.

Abstract (English)

Jazz is a common topic in the culture sections of German newspapers – that is, in media of the so-called cultural ›mainstream‹. Whereas research on jazz in specialized media has already been conducted, relatively little is known about the reception of jazz in these culture sections. The aim of this paper is to analyze online articles of *Der Spiegel*, *Die Zeit*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, and *Süddeutsche Zeitung* with the aid of qualitative empirical research methods. The main goal is to systematically describe the discourse on jazz in the culture sections and to refer the results to further research on jazz in specialized media and to approaches of jazz historiography.

Wolfram Knauer

1968 – Bremen – Brötzmann Eine Reflektion über das ungewollt Revolutionäre eines Jazzalbums¹

Im Frühjahr 1968 nahm Peter Brötzmann in der Lila Eule in Bremen ein Album auf, das seither zu den bedeutendsten Platten des europäischen Free Jazz gerechnet wird. Im Mai 2018 gab Brötzmann aus Anlass des 50-jährigen Jubiläums des Albums zusammen mit Alexander von Schlippenbach und Han Bennink ein Trio-Konzert in der Lila Eule. Im Vorfeld organisierte Thomas Hartmann eine Veranstaltungsreihe, innerhalb derer sowohl die Musik jener Jahre wie auch deren politische Konnotationen zur Sprache kamen. Hartmann bat mich um eine musikwissenschaftliche Betrachtung des Albums *Machine Gun* als musikalisches, ästhetisches und gesellschaftspolitisches Statement, die Grundlage dieses Beitrags ist.

Im Folgenden werde ich also das musikalische Material des Titelsstücks analysieren und danach fragen, inwieweit die Herangehensweise der am Album beteiligten Musiker sich von konventionellen Spielweisen des Jazz unterscheidet – oder auch nicht. In mehreren Exkursen diskutiere ich darüber hinaus die Aufnahmegeschichte des Albums, aber auch die Frage, inwieweit Jazz überhaupt politisch sein kann, in den USA etwa im Kontext der Bürgerrechtsbewegung oder in Europa in jenem

1 Dieser Beitrag wurde ursprünglich als Vortrag für eine Veranstaltung aus Anlass des 50-jährigen Aufnahmejubiläums von *Machine Gun* in Bremen verfasst. Bei der Tagung in Weimar hatte ich einen Vortrag über Eric Dolphys Album *Out to Lunch!* gehalten, in dem ich die in der Library of Congress vorhandenen Notentexte der auf dem Album enthaltenen Stücke – Lead Sheets, Stimmen für die Aufnahmesitzung, Arrangements für andere Besetzung – daraufhin befragte, was aus ihnen über die erklingende Musik zu lernen ist. Da die Abdruckrechte der für diesen Beitrag notwendigen Notenseiten bis zur Drucklegung dieses Tagungsbandes nicht geklärt werden konnten, entschieden wir uns stattdessen diesen Text über Peter Brötzmanns »Machine Gun« abzudrucken. Gekürzt finden Erkenntnisse aus diesem Beitrag auch Eingang in mein im September 2019 erscheinendes Buch *Play yourself, man! Die Geschichte des Jazz in Deutschland* (Reclam-Verlag).

von Vietnamkriegs-Protesten und Studentenrevolten. Und schließlich gehe ich am Rande auch der Frage nach, inwieweit sich der europäische Free Jazz in diesen Jahren von den amerikanischen Vorbildern loslöste und wie er es schaffte eigene Traditionen zu entwickeln, die bis in die Gegenwart hinein nachwirken – nicht zuletzt durch Musiker wie Brötzmann, Evan Parker und Han Bennink, die bereits 1968 in der Lila Eule mit von der Partie waren.

24. März 1968: *Oktett plus Gerd Dudek (17:40)*
 Konzert, Deutsches Jazz Festival, Frankfurt
 Mitschnitt veröffentlicht auf Atavistic-Unheard Music Series ALP262CD

ca. 28. März 1968: *Oktett (take 2: 15:01; take 3: 17:19)*
 nicht-öffentliche Aufnahmesitzung, Lila Eule, Bremen
 Originalveröffentlichung (take 3) 1968 auf BRÖ 2; 1972 auf FMP 0090;
 Wiederveröffentlichung beider Takes veröffentlicht 1990 auf FMP CD 24,
 2007 auf Atavistic-Unheard Music Series ALP262CD

30. März 1968: *Oktett plus Manfred Schoof (14:20)*
 Konzert, Jazz Ost-West Festival, Nürnberg, Meistersingerhalle
 Mitschnitt des Bayerischen Rundfunks, nicht veröffentlicht

11. Mai 1968: *Oktett plus Manfred Schoof*
 Konzert, Concertgebouw, Amsterdam (Free-Jazz-Konzert); kein Mitschnitt

Abb.1: »Machine Gun«, Aufnahmegeschichte.

Machine Gun: Versionsgeschichte

Musikbeispiel 1: »Machine Gun«, Take 3 [ca. 0:00 bis 0:30]

Das Titelstück der Platte *Machine Gun* ist in zwei Takes vorhanden, der eine knapp 15 Minuten, der zweite gut 17 Minuten lang. Die Wiederveröffentlichung des Albums, die beide Takes enthält, verrät, dass es sich

dabei um die Takes 2 und 3 handelt. Ein erster Take scheint also auch aufgenommen worden zu sein, ist allerdings – auch in der 2007 bei Atavistic erschienenen Edition *The Complete Machine Gun* – nie veröffentlicht worden. Dieses *Complete*-Album allerdings enthält eine frühere, ebenfalls im März 1968 aufgenommene Liveversion des Stücks vom Deutschen Jazz Festival in Frankfurt. Es gibt, wie in der Übersicht (Abb. 1) zu sehen ist, noch zwei weitere Versionen, auf die ich später kurz zurückkomme. Auch die Frankfurter Fassung jedenfalls dauert etwa 17 Minuten und unterscheidet sich rein strukturell von den Bremer Versionen zum einen durch die Anwesenheit eines vierten Holzbläasers – nämlich Gerd Dudek –, zum zweiten dadurch, dass Willem Breuker hier kein Bassklarinettensolo spielt, sondern stattdessen eine weitere Saxophonpartie zu hören ist, und zum dritten dadurch, dass der in Bremen ausgeprägte Klavier-Bass-Schlagzeug-Triolog hier durch ein weiteres Saxophonsolo über intensiver Grundierung ersetzt, dafür am Ende, vor dem Kontrabassduett, aber noch ein klares Klavier-Schlagzeug-Duett eingepasst wird.

Mit solcher Information lässt sich allerdings nur dann etwas anfangen, wenn man alle Versionen selbst gehört bzw. beim Hören der einzelnen Aufnahmen die jeweils anderen immer noch im Kopf hat. Der Grund dafür, dass ich solch halb-detaillierte Hinweise hier einfüge, ist denn auch ein anderer: Ich möchte deutlich machen, dass »Machine Gun« alles andere als eine bloße freie »blowing session« war, dass das Stück eine klare und nachvollziehbare Struktur besitzt, die die Musiker in allen drei Aufnahmen »abfeiern«, einen Rahmen mit beschreibbaren Haltepunkten, mit Freiflächen, mit Räumen für solistische Aktion genauso wie für Interaktion zweier, dreier oder gleich aller Instrumente auf der Bühne.

Einschub 1: Die Studentenrevolte

1968 also. Am 3. Mai hatten Studierende der Sorbonne in Paris die Universität besetzt, um Verbesserungen der Studienbedingungen zu fordern. Es war eine Mischung aus politischen Gründen, die zu den Studentenrevolten führten: der globale Protest gegen den Vietnamkrieg einerseits, Diskussionen über sexuelle Revolution und Selbstverwirklichung andererseits, die sich dann beispielsweise in Forderungen nach Aufhebung der Geschlechtertrennung in Studentenheimen niederschlugen. In der Folge der Proteste kam es zu Straßenschlachten und Wasserwerfer-Einsätzen der Polizei, in

der Folge solidarisierten sich Gewerkschaften, aber auch ein Großteil der Bevölkerung mit den Studenten. Mitte Mai gab es Solidaritätsstreiks in Betrieben der Metall- und Chemieindustrie, in denen die Unzufriedenheit der Bevölkerung mit dem sozialen System in Frankreich deutlich wurde.

In Prag hatte Alexander Dubcek im Februar 1968 die Pressezensur aufgehoben und den Prager Frühling eingeleitet, der im August durch den Einmarsch sowjetischer Panzer nach Prag gewaltsam beendet wurde.

Und in Berlin hatte ebenfalls im Februar 1968 der Vietnamkongress vor mehreren tausend Studenten stattgefunden. Am 11. April wurde Rudi Dutschke auf der Straße niedergeschossen und überlebte nur knapp. Am 30. Mai erließ die Bundesregierung die Notstandsgesetze, durch die die Handlungsfähigkeit des Staates in Krisensituationen sichergestellt werden sollte, die aber insbesondere auch Einschränkungen von Grundrechten enthielten. Im Vorfeld der Proteste gegen diese Notstandsgesetze gab es am 11. Mai einen Sternmarsch auf Bonn, an dem sich zehntausende Demonstranten beteiligten.

Machine Gun: Die Form

*Musikbeispiel 2: Maschinengewehrsalven + Ende von »Machine Gun«,
Take 3 [ca. 16:30 bis 17:18]*

Gleich vornweg: Der sehr realen Eindruck eines Maschinengewehrs zu Beginn des letzten Klangbeispiels ist meiner Manipulation zu verdanken. Ich habe einfach den Sound einer solchen Waffe vor den Ausschnitt aus den abschließenden Instrumentalsalven der Musiker geschnitten. Ich spiele mit dieser Manipulation auf die häufig gelesenen Verweise an, die rasanten Tonrepetitionen und perkussiv wirkenden Klangsalven, die »Machine Gun« beginnen, beenden und auch mittendrin immer wieder bestimmen, seien als geräuschhafte Annäherungen an den Titel der Platte gedacht gewesen, seien also maschinengewehrhaft Salven, herausgetrötet von Brötzmann, Evan Parker und Willem Breuker, denen Fred van Hove am Klavier, die beiden Kontrabassisten Peter Kowald und Buschi Niebergall und die Schlagzeuger Sven-Åke Johansson und Han Bennink eine Art energetische Grundlage geben. Neben diesem Klischee zu »Machine Gun« gibt es noch ein zweites, mit dem ich vielleicht zuerst aufräumen möchte. Es wird

nämlich genauso gern darauf hingewiesen, dass diese Musik, diese kollektiven Energiekurven dem Augenblick entsprungen seien. Tatsächlich aber liegt dem Stück ein klarer Ablauf zugrunde, der in allen drei Aufnahmen identisch ist, wenn auch die improvisatorische Ausführung unterschiedlich gerät.

Das ist eigentlich, legt man die Größe des Ensembles zugrunde – also acht, in der Ursprungsfassung sogar neun Musiker – gar nicht erstaunlich: Zu dritt – wie auf der 1967 eingespielten ersten LP Brötzmanns *For Adolphe Sax* – lässt sich aus der Improvisation heraus leichter eine Form finden als im großen Ensemble. Auch andere Ensembles des Free Jazz, die mehr als Small-Band-Größe hatten, bedienten sich ja Haltepunkten als Organisationsgerüsten der Musik, teils entweder in Noten oder graphisch notiert, teils durch Handgesten, quasi Dirigate getriggert, teils einfach vorher abgesprochen – und auch *head arrangements* sind ja Arrangements (vgl. auch Grünfeld 1984: 8).

Am besten sollte man das eigentlich in seiner Gesamtheit hören, die klaren Formteile lassen sich aber auch in den Amplitudenhüllkurven der Aufnahmen deutlich erkennen (Abb. 2).

Es beginnt (Buchstabe A) mit dem klangmalerischen »Machine Gun«-Thema, Tonrepetitionen, nein, Klangsalven der drei Bläser, die diese auch zum Schluss des Stücks wieder aufnehmen (Buchstabe H) und so fast schon eine klassische Rahmung schaffen.

Den zweiten Teil (Buchstabe B) könnte man in klassischer und sehr europäisch geprägter Terminologie als Saxophonsolo mit Bläserritor-nellen beschreiben (diese Einwüfze sind insbesondere im 2. Take sehr deutlich zu erkennen). Die ausbrechende Improvisation Brötzmanns findet über einer wilden und kollektiv mit ihm kommunizierenden Bass- und Schlagzeuggrundierung statt.

Musikbeispiel 3: »Machine Gun«, Take 3, Ritornelle [ca 01:20 bis 02:50]

Diese Bläser-einschübe sind klangliche, ja sogar tonale Akzente, irgendwo angesiedelt zwischen As und B – und tatsächlich hört man in der Klanggestalt dieser Akzente durch die Bläser genügend andere Töne heraus, um sie sogar harmonisch einordnen zu können, als einen F-Dur-Akkord ohne Grundton etwa oder als einen B-Dur-Akkord. Es wäre allerdings völlig

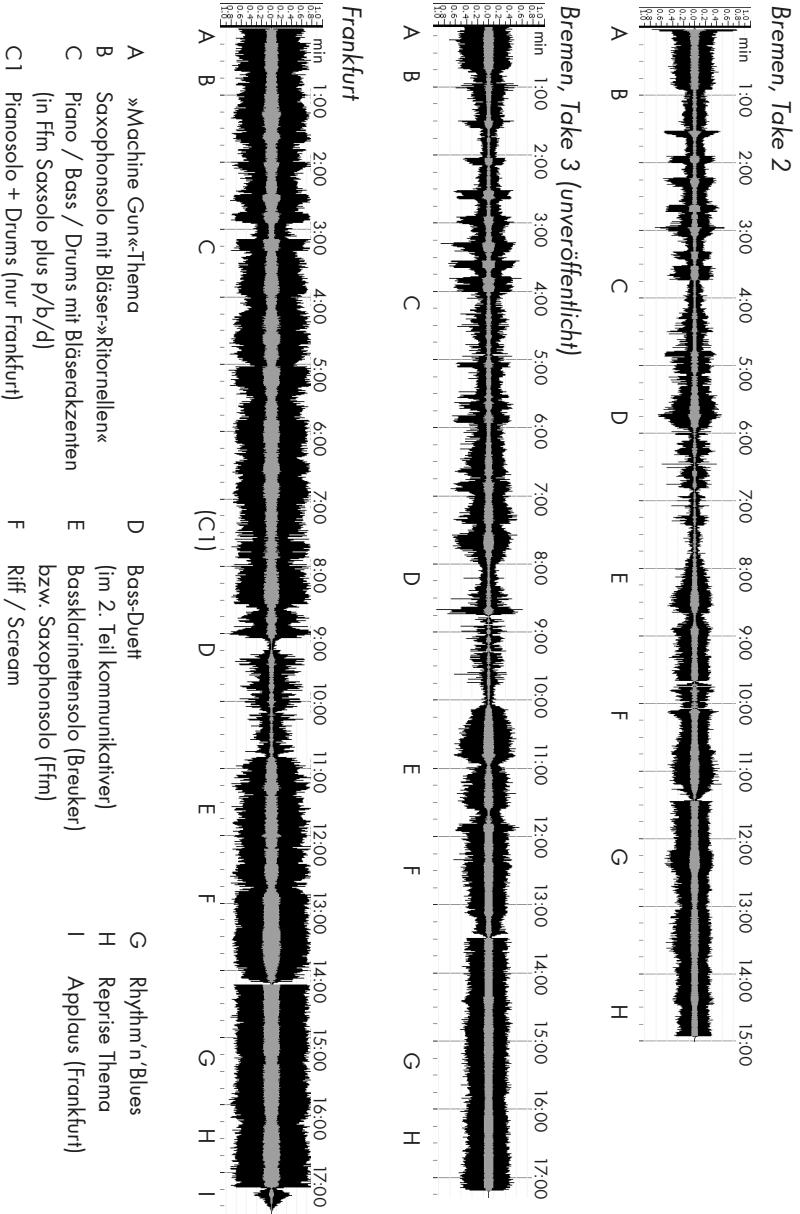


Abb. 2: Vergleich der Formteile in den verschiedenen Aufnahmen.

falsch, solche Tonzentren harmonisch zu deuten; sie sind viel eher eine Sache der Klangfarbe. Es macht eben einen Unterschied, ob ein Klang clusterartig zusammengesetzt wird, ob sich ein Tonzentrum langsam herauschält oder ob ein klares vorhandenes Tonzentrum sich durch zusätzliche Stimmen entwickelt. Wir haben alle drei Varianten in diesen Aufnahmen, und Frankfurt spielt am stärksten mit der Unterschiedlichkeit der ritornellhaften Einwüfe. Und schließlich will ich noch betonen, dass das alles eher für die Hörerwartung des Rezipienten Sinn macht, nicht aber für die Funktion dieser Einwüfe im improvisatorischen Ablauf. Da nämlich fungieren sie vor allem als dramaturgische Strukturpunkte, als ein Gerüst, in dem sich das Solo entwickeln kann, oder besser, in dem Brötzmann im Zusammenspiel mit den anderen Musikern die dramatische Steigerung der musikalischen Energie entwickeln kann.

Einschub 2: Festivalauftritte

Am 24. März 1968 hatte Peter Brötzmann also auf dem von Horst Lippmann und Fritz Rau mit-veranstalteten Deutschen Jazz Festival in Frankfurt gespielt. Dort war der letzte Abend dem Free Jazz gewidmet, spielten neben Brötzmann Manfred Schoof und Gunter Hampel; und Wolfgang Dauner hatte einen legendären Auftritt, bei dem der Schlagzeuger Fred Braceful »nackt über die Bühne sprang und Dauner selbst eine Geige zertrümmerte« (Schwab 2004: 179). Jede Ausgabe des *Jazz Podiums* dieser Zeit hatte mindestens einen Beitrag, der sich ernsthaft mit der Situation und der Zukunft des Jazz auseinandersetzte. Joe Viera tat dies beispielsweise erklärend in seiner Serie »Zur Terminologie des Free Jazz«, die etwa im April unter der Überschrift stand »Was bedeutet in der Musik Form?« (Viera 1968: 116)

Lippmann und Rau hatten also im Auftrag der Deutschen Jazz Föderation Radio Bremen kontaktiert und beim dortigen Redakteur Siegfried Schmidt-Joos angefragt, ob sein Sender nicht ein Konzert mit Blues und Soul beim Deutschen Jazz Festival präsentieren könnte, das damit quasi zwei Extreme des aktuellen Jazzdiskurses präsentieren wollte: die Auseinandersetzung mit der populären Seite der Musik auf der einen, die Avantgarde des Free Jazz auf der anderen Seite (vgl. Schmidt-Joos 1968a).

Dieter Zimmerle, der fürs *Jazz Podium* über das Frankfurter Festival berichtete, zeigte sich am überzeugtesten vom Auftritt des Brötzmann-Nonetts und gipfelte in der Einschätzung:

Das Tenorsaxophon-Quartett Evan Parker, Wim Breuker, Gerd Dudek und Peter Brötzmann machte einen geschlossenen Eindruck, die Musiker konzentrierten sich deutlich aufeinander und man korrespondierte auch mit Klavier (...), den Bässen (...) und den Schlagzeugen (...). Das »Machine Gun« hatte keine Ladehemmung, was es verschoß, zeigte Wirkung – keine tödliche, sondern eine recht belebende. (Zimmerle 1968: 155)

Eine Woche später war »Machine Gun« beim Jazz Ost-West in der Meistersingerhalle in Nürnberg zu hören; hier ersetzte Manfred Schoof Gerd Dudek –, und der Rezensent (ein gewisser »N.W.«) streicht im *Jazz Podium* heraus, dass das Nürnberger Konzert zeitlich nicht so eingeschränkt gewesen sei und die Musiker sich daher »richtig austoben« konnten, um dann zu ergänzen:

Aber es zeigte sich, daß seine Musik eben kein reines Austoben mehr ist, als das sie am Anfang gelegentlich wirken mochte. Ohne von ihrer platzenden Vitalität eingebüßt zu haben, hat sie an Farbe, Abwechslung und erkennbaren Motivgestalten gewonnen. Sie ist auch zum Teil satirisch geworden, und ob der vielzitierte Zorn noch so eine große Rolle spielt, ist sehr die Frage. Künstlerischer Spieltrieb ist in Brötzmanns Musik mindestens genauso wichtig geworden. (NW 1968: 156)

Man sieht aus diesen Rezensionen – alle aus dem Liveerlebnis heraus geschrieben –, dass die Kritik vielleicht die Schwierigkeit im Zugang zu dieser Musik bemerkte, zugleich aber die Konsequenz, mit der die Musiker das alles auf die Bühne brachten, anerkannte und versuchte, die offenbar ganz anderen Kriterien, nach denen solche eine Musik zu beschreiben ist, zu ergründen.

Am weitesten ging dabei Manfred Miller, der bereits 1966, noch vor dem Erscheinen von *For Adolphe Sax*, Brötzmanns erstem großem Plattenwurf, gefordert habe, man müsse diese Musik nach ihrer »inneren Stimmigkeit« beurteilen. Miller betonte, dass dieser neue Klang als die Suche nach einer neuen Sprache mit einer ganz eigenen Grammatik zu verstehen sei, und: »Material dieser neuen Sprache ist grundsätzlich jeder Klang, jede Klangverbindung – Klang in seinem weitesten Sinne als akustisches Phänomen verstanden.« (Miller 1966: 40) Er weist darauf hin, dass man sich als Hörer nicht so sehr an den konventionellen Haltemarken orientieren solle,

Melodik, Harmonik, Rhythmik, swing, klare Form, sondern stattdessen genießen möge, wie bei Brötzmann die Form »erst im freien Zusammenspiel als die Geschichte der Materialverarbeitung« entstehe (Miller 1966: 41). Und er nimmt die Frage auf, die seinerzeit – und übrigens bis heute immer wieder – gestellt wurde, ob das alles denn noch Jazz sei. Seine Antwort:

Doch bleibt hier erhalten, was zum Besten im Jazz gehört: die gewaltige rhythmische Spannung; die unbedingte Emotionalität, das Blueserbe des Jazz; und die Improvisation, die hier erst in den ganzen Bereich ihrer Möglichkeiten eintritt. (Miller 1966: 42)

Machine Gun: Soli und Kollektivimprovisationen

Der dritte Teil von »Machine Gun« (Buchstabe C) ist eine Art Klavier-Bass-Schlagzeug-Impro mit späteren Bläserakzenten, kurzen, nach oben gerichteten melodischen Bögen, die dann vom Klavier aufgenommen und in die Improvisation eingebaut werden. In Frankfurt kommt hier übrigens noch Gerd Dudeks Saxophon hinzu, dafür gibt es anschließend eine Art Klaviersolo mit Schlagzeugakzenten.

Es folgt als vierter Teil (Buchstabe D) ein Duett der beiden, mit dem Bogen gespielten, Kontrabässe, im längeren Bremer dritten Take deutlich klarer strukturiert, klarer aufeinander bezogen, deutlich mehr als Kommunikation denn nur als Kollektivimprovisation gedacht – und dieser Take nimmt dabei Momente auf, die auch in Frankfurt zu hören gewesen waren. Selbst in der Hüllkurdarstellung ist klar zu erkennen, dass die Intensität der beiden Abschnitte dieses Teils sich deutlich unterscheidet, im ersten Teil eher Steigerung, im zweiten Teil gleichbleibende – kommunizierende – Energie.

Musikbeispiel 04: »Machine Gun«, Take 3, Bassduett [ca. 07:50 bis 10:15]

Einschub 3: Die Aufnahme

Zwei fest gebuchte Festivalauftritte also sowie ein für den 28. März angekündigtes Konzert in der Lila Eule, und danach, »in der Nacht« die Aufnahme des Albums. Die beiden Festivals hatten die Finanzen gesichert, die es brauchte, um dieses Projekt auf Platte aufzunehmen.

Seine erste Platte hatte Brötzmann ja im Juni 1967 zusammen mit Peter Kowald und Sven-Åke Johansson noch selbst produziert. Das Trio war mehrmals in der Lila Eule aufgetreten, einem Club, der aktuelle Musik genauso zur Diskussion stellte wie aktuelle Politik. Rudi Dutschke hatte im November 1967 hier gesprochen, und die Bremer CDU-Fraktion wertete den Spielort als linken Versammlungsort, der »die Jugend für die Revolution sensibilisiert« (*Der Spiegel*, 23. September 1968, S. 195). Anders als oft angenommen war die Aufnahme allerdings kein Livemitschnitt eines Konzerts, sondern das Ergebnis einer Studiositzung, für die Brötzmann den Club benutzte, und dazu einen Toningenieur von Radio Bremen engagierte, um die Band unter schwierigen akustischen Bedingungen aufzunehmen.

Manfred Miller, der damals die Jazzredaktion bei Radio Bremen leitete und mit technischem Beistand bei der Produktion half – wie er später schrieb »ein wenig außerhalb der von seinen Arbeitgebern vorgesehenen Modalitäten« –, Manfred Miller also beschreibt im *Sounds* vom September 1968 die Aufnahmesituation:

Die erste Nacht wurde ein Desaster. Doch das betraf nicht die Musik: Morgens gegen fünf war nichts gewonnen als die Erkenntnis, daß eine einzige Whiskyflasche acht Musikern, einem Techniker und ein paar Freunden nicht standzuhalten vermag, und daß es zwischen den hallenden Betonwänden des Kellers fast aussichtslos war, einen auch nur halbwegs klaren Klang auf ein semiprofessionales Stereo-Tonband zu bannen. Selbst zwei Polizisten, die mit einer fröhlichen Einlage und der Bemerkung, hier sei die hanseatische Polizeistunde gesetzwidrig überschritten worden, ihr Bestes gaben, konnten die Stimmung nicht wesentlich bessern. Trotzdem wurde es am nächsten Abend noch einmal versucht, wurden Tische und Bänke zu reichlich labilen Trennwänden aufeinandergetürmt, wurden aus zwei großen Bodentüchern des Bremer Theaters Verschläge für die beiden Schlagzeuger gebastelt. (Miller 1968a: 16)

Aber, ergänzt Miller hier genauso wie in seiner nicht-gezeichneten Rezension im *Jazz-Echo* einen Monat später, aber »vielleicht ist es gut, daß diese Musik nicht vom trockenen, sterilen Studio-Klang ermordet wurde, daß der fantastische Sound des Saxophone-Ensembles (das klingt wie ein avantgardistischer Super-Roland-Kirk) nicht säuberlich von den Mikrofonen seziiert wird: So bleibt auch auf der Platte jene intensive Spontaneität erhalten, die zum Besten gehört, das der Free Jazz zu bieten hat; so wird auch auf der Platte akustisch die Spannung jener Momente deutlich, in denen eine Stim-

me sich aus dem Ensemble löst, die anderen zum Schweigen zwingend.«
(Miller 1968b: 35)

Machine Gun: Traditionsverweise

*Musikbeispiel 5: »Machine Gun«, Take 3, Bassklarinettensolo
[ca. 10:50 bis 12:20]*

Teil 5 (also Buchstabe E) ist eine Art Bassklarinettensolo Willem Breukers, zum Teil unbegleitet, zum Teil über einer Art »Maschinengewehr«-Salven der Perkussionisten, eine Passage, die dann in eine klare, wiederholte Riff-figur der Bläser mündet (Buchstabe F) und gleich darauf in ein Armageddon aller Beteiligten übergeht, eine kollektive Phase des Brüllens und des Schreiens. In Frankfurt war dieser Teil übrigens ein Saxophonsolo, das sich insbesondere über dem Schlagzeug entwickelte.

Mich interessiert hier aber vor allem die Rifffigur, die in allen Aufnahmen genau so vorhanden ist (vgl. Abb. 3):



Abb. 3: Rifffigur (Musikbeispiel 6: »Machine Gun«, Take 3, Rifffigur [ca. 12:20 bis 12:50]).

Wenn einen solche Rifffiguren an etwas erinnern, dann an die Rhythm'n' Blues-Saxophonisten, die mit ihrem archaischen Ansatz in den USA Musiker der 1960er-Jahre beeinflussten, die ganz besonders die Blackness ihres Sounds herausstreichen wollten: Coltranes Saxophonpredigten genauso wie die von New-Orleans-Märschen und Blues-Shouts durchzogenen Gottesdienste eines Albert Ayler. Und an letzteren erinnert noch mehr der jetzt folgende Teil 6 (also Buchstabe G), bei dem sich aus der Wucht der röhrenden Saxophone eine Art swingendes Rhythm'n'Blues-Thema herauschält (Abb. 4), das immer intensiver wird, bis es in kollektiver Improvisation endet, aus der heraus schließlich die Tonrepetitionen des »Machine Gun«-Themas ertönen (Buchstabe H), die die Aufnahme beenden.



Abb. 4: Rhythm'n'Blues-Motiv, (Musikbeispiel 7: RnB-Thema bis Schluss [15:10 bis 17:18]).

Ich finde, dass diese beiden Teile – die Rifffigur also und das Rhythm'n'Blues-Thema – sehr viel über die Musik aussagen, aber auch über Brötzmanns – und ich nehme seine Mitmusiker dabei nicht aus – Selbstverständnis dessen, was sie da machen. Ja, dies ist eine unbedingt andere Art freier Improvisation als das, was in den USA zur selben Zeit stattfindet. Aber: Die immer wieder behauptete totale Emanzipation vom amerikanischen Jazz ist es eben nicht, sondern zugleich eine Entwicklung aus der Sprache tiefster afro-amerikanischer Emotionalität heraus, ein bewusster Bezug auf die Wurzeln dieser Musik, auf den Blues, auf Call and Response, auf Intensität, auf eine fast spirituell erlebbare Feier der Community. Diese Momente stehen dem scheinbar Destruktiven im Klangeindruck der restlichen Aufnahme fast schon konträr gegenüber, tatsächlich aber erklären sie zugleich die Haltung des ganzen Stücks: Die Betonung von Individualität, das Aufbrechen konventioneller Formmodelle, das Beharren auf neuen ästhetischen Auffassungen, bei denen etwa Intensität und emotionaler Ausdruck Vorrang vor vordergründiger »Schönheit« haben... das alles ist zugleich Zeichen einer gemeinsam erlebten, nein, gemeinsam geschaffenen Solidarität, die erstens nur in der Gruppe möglich ist, und die zweitens mit der Tradition nicht bricht, sondern diese im Gegenteil beim Worte nimmt.

Einschub 4: Deutungsgeschichte

Womit wir jetzt endgültig bei der Deutung der Aufnahme wären, mit der Brötzmann seit 1968 immer wieder konfrontiert wurde. Ein Weg zur Deutung der Aufnahmen hat mit der Musik herzlich wenig zu tun und ist vor allem ikonographisch (s. Abb. 5):

Das Maschinengewehr, das auch auf Brötzmanns Cover zu sehen ist, war in der damaligen Zeit bereits zu einem Symbol mit sehr unterschiedlichen inhaltlichen Verweisen geworden. In den 1960er-Jahren ließ sich

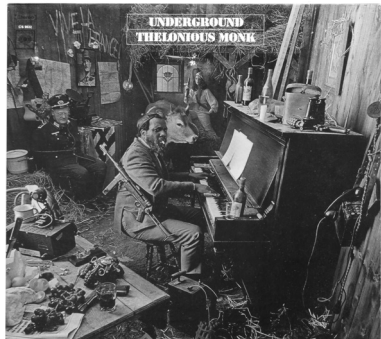
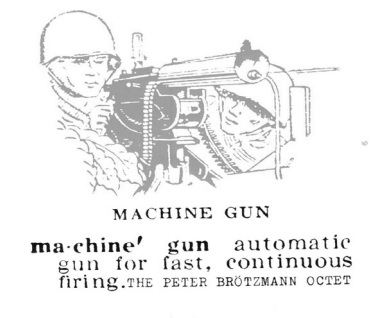


Abb. 5: Ikonographische Bezüge des Album-Covers.

beispielsweise Fidel Castro gern mit Maschinengewehr abbilden. 1968 wurde Monks *Underground*-Album veröffentlicht, dessen Cover einerseits mit dem Verweis auf die Resistance während des II. Weltkriegs spielt, andererseits mit der tagesaktuellen Forderung der Black Panthers nach dem Recht auf Bewaffnung auch für schwarze Amerikaner.

Von 1968 dann stammt Brötzmanns Cover für *Machine Gun*, das einen amerikanischen GI mit Maschinengewehr zeigt. Brötzmann selbst hatte den Wehrdienst verweigert und war deswegen nach Amsterdam gegangen; später hatte er in seinem Haus in Wuppertal zeitweise desertierte GIs versteckt (Weber 2011). Das Cover jedenfalls zeigt ein Bild, wie es zu der Zeit aus etlichen Illustriertenabbildungen zum Vietnamkrieg bekannt ist.

1971 schließlich entwarf ein Bekannter von Ulrike Meinhof das RAF-Logo mit einer Maschinenpistole (eigentlich wollte er eine Kalaschnikoff zeichnen) über einem fünfzackigen roten Stern, und gab damit der Waffe, die hierzulande ja eher als Verweis auf Geschehnisse anderswo wahrgenommen wurde, einen sehr präsenten, plötzlich die Alltagswirklichkeit Westdeutschlands betreffenden Bezug.

In all diesen Bildern – und ich hätte noch Hunderte weitere finden können – werden der Waffe also Konnotationen beigeordnet. Mal ahnt man Heldenhaftigkeit, mal die Verteidigung der westlichen Welt, mal die Wehr gegen Unrecht und Kapitalismus, mal Terror und Gewalt. Mal aber auch die Abkehr von allen inhaltlichen Verweisen, wenn etwa 2011 Brötzmanns Albumcover von einem italienischen Fan als bedrucktes T-Shirt angeboten wurde.

Vom Cover ganz abgesehen wurde das Album jedenfalls, sicher vor dem Hintergrund der aktuellen Diskussionen sofort als politisches Statement wahrgenommen. Es gab auch andere Stimmen, die der Musik im Nachhinein diesen Status etwa mit dem Hinweis darauf wieder absprachen, dass der Albumtitel ja keineswegs als Verweis auf Krieg und Rebellion gedacht war, sondern schlicht und einfach der Spitzname war, den Don Cherry dem Saxophonisten wegen seines energetischen, Stakkato-geladenen Spiels verpasst hatte: »Hey, Machine Gun!«.

In den Deutungsgeschichten von *Machine Gun* gibt es diese beiden Extreme: die eine Interpretation des Albums als eines hochpolitischen Statements und die andere als einer rein ästhetisch-künstlerischen Aussage. Die Wahrheit liegt wahrscheinlich, wie so oft, in der Mitte. Brötzmann selbst hatte im Mai 1967 an einer Fernsehsendung teilgenommen, bei der Musiker und Experten über die beiden scheinbar gegensätzlichen Pole der

aktuellen Jazzentwicklung diskutierten, den Pop-Jazz Klaus Doldingers auf der einen und den Free Jazz Peter Brötzmanns auf der anderen Seite.

Darin gibt es ein längeres Interview mit Brötzmann durch Siegfried Schmidt-Joos, Werner Burkhardt, Uli Olshausen und Felix Schmidt. Er wird darin befragt, ob er sein Instrument überhaupt richtig spielen könne, wie man es schaffe über lange Strecken einen dramaturgischen Bogen zu halten, aber auch nach den Gründen, sich der freien Improvisation zuzuwenden. Und dann meldet sich Siegfried Loch zu Wort: »Sind Sie der Meinung, dass Sie mit den normalen Möglichkeiten, die Ihnen der Jazz bietet als Musiker, nicht auskommen und deswegen ausgebrochen sind in den Free Jazz?«, und Brötzmann antwortet:

Das ist tatsächlich zwischen Doldinger und mir doch eine Generationsfrage; die paar Jahre dazwischen spielen keine Rolle. Aber die Leute sind groß geworden mit irgendwelchen Vorbildern und sind sich nie der Aufgabe bewusst geworden, die man hat, sich selbst und der Gesellschaft gegenüber. Und da ist überhaupt der grundlegende Unterschied des Free Jazz zum herkömmlichen Jazz. (*Pop Jazz – Free Jazz* [Fernsehsendung], 21. April 1967, Westdeutscher Rundfunk)

Gesellschaftliche Verantwortung der Künstler also. Ein Thema, das 1968 in der Luft lag, aber sicher nicht erst 1968. Brötzmann hatte 1963 für die Ausstellung »Exposition of Music – Electronic Television« in der Wuppertaler Galerie Parnass ja eng mit Nam June Paik zusammengearbeitet, dessen Kunst ein »permanentes Experiment« war, »das gesellschaftliche, politische, technologische und ökonomische Prozesse hinterfragte«.² Siegfried Schmidt-Joos, der die eben gehörte Sendung moderierte, führte für das Aprilheft des *Jazz Podiums* ein Gespräch mit Brötzmann, während dessen er ihn auch nach dem Schock befragt, den seine Musik bei Zuhörern auslösen möge. Brötzmanns Antwort:

[D]ie Musik kommt aus uns selbst wie sie ist, und wir beabsichtigen in keiner Weise irgendwen zu schockieren. Daß sie natürlich bei gewissen Leuten einen Schock hervorruft, ist klar. Andererseits muß man wissen, in welcher Zeit man lebt, man muß wissen, daß viele Dinge geändert werden müssen. Und aus diesem Grunde spielt man natürlich nicht so vor sich hin, man überlegt viele Dinge und man muß sicher sein, mit dem, was man machen will. (Schmidt-Joos 1968b: 129)

2 <http://www.hatjecantz.de/nam-june-paik-2561-0.html>.

Machine Gun: Zusammenfassung

Zurück zu »Machine Gun«: Es gibt also eine klare Ablaufstruktur: Thema, fünf bis sechs Teile und eine Reprise. Es gibt Absprachen darüber, wer solistisch im Vordergrund steht und wann, wo, und wie eine Zunahme der Intensität stattfinden soll. Es gibt klare thematische Vorgaben, sowohl für das Anfangsthema wie auch für die Einwürfe oder die beiden Riffs. Es gibt Absprachen über das Kontrabassduo – und da dies ein Part ist, der sich in den beiden Bremer Takes am meisten unterscheidet, mag man darüber spekulieren, ob Kowald und Niebergall zwischen den Takes kurz darüber gesprochen haben, sich gegenseitig mehr Luft zu lassen, vielleicht so wie in Frankfurt, stärker dialoghaft statt übereinander zu agieren. Es gibt eine klare Vorstellung von der Intensitätssteigerung des Gesamtablaufes. Ansonsten ist alles Improvisation, »emotionale Hitze«, »geradezu atemberaubende Energie«, wie Ekkehard Jost das gemeinsame Powerplay des Oktetts beschreibt (Jost 1987: 118). Brötzmanns eigene, bereits in den Jahren zuvor ausgebildete Spieltechniken, seine »hochlagigen Klangflächen« und »Bewegungscluster«, wie Jost diese in Bezug auf *For Adolphe Sax* identifiziert (Jost 1987: 92), werden hier quasi auf den ganzen Saxophonsatz übertragen. Hinzu kommen klarere solistische Partien einzelner Bläser, die auch die Unterschiedlichkeit des musikalischen Ansatzes deutlich machen (am extremsten vielleicht in der Frankfurter Aufnahme, in der mit Gerd Dudek ein Vertreter einer früheren Generation mit von der Partie ist). Das Anfangssolo ist im zweiten Take ein wenig »eingängiger«, formuliert quasi »geatmete« Satzphrasen, im veröffentlichten dritten Take dann konzentriert es sich stärker auf die Phrasengestalt, die es als solche – also als Gestalt, nicht als motivisches Element – wiederholt oder fortführt. Die Übergänge gelingen im dritten, also dem letztlich veröffentlichten Take aus dem Spiel heraus, während die Anschlüsse im zweiten Take manchmal abrupt passieren. Dieser dritte Take wirkt also, alles in allem, organischer. Alle Phasen des improvisatorischen Ablaufs entwickeln sich fast schon stringent auseinander heraus.

Aber eigentlich will ich es bei diesen wenigen analytischen Anmerkungen belassen. Sie sollen einzig ein Schlaglicht darauf werfen, dass auch frei improvisierte Musik Strukturen hat, einige, denen wir beim Entstehen zuhören können, andere, die offenbar abgesprochen sind, dabei aber immer wieder Veränderungen zulassen. Und sie zeigen, dass auch in frei

improvisierter Musik das nähere Kennenlernen des musikalischen Materials – und auch lose Absprachen über den Improvisationsverlauf gehören zum musikalischen Material – Einfluss haben auf das klangliche Ergebnis. So stark und heftig insbesondere das spontane und energiegeladene Moment in »Machine Gun« wirkt, so basiert es auf den improvisatorischen Erfahrungen aller daran beteiligten Musiker, auf dem Sich-Verlassen-Können auf die Reaktionen der jeweils anderen, auf der gemeinsamen Vorstellung davon, wie sich Energie, oder sagen wir lieber Intensität, erzielen lässt, nicht zuletzt aber eben auch auf der kurzfristigen Erfahrung, den abgesprochenen Ablauf nämlich schon einmal durchgespielt zu haben. Hier unterscheidet sich »Machine Gun« dann in nichts von den genauso improvisierten Aufnahmen Charlie Parkers etwa über »Parker's Mood«.

Einschub 5: Das Politische in der Musik

Zu Recht stellt sich also die Frage, inwieweit das Politische in die Musik hineininterpretiert wurde, inwieweit Musikmachen (gerade zu jener Zeit, aber eigentlich immer) wie selbstverständlich Stellung bezieht in aktuellen politischen Diskursen, oder inwieweit die Musik denn irgendwie auch politisch »gemeint« ist. Der britische Kritiker Barry Miles beschreibt in seiner Rezension des Albums den Unterschied zur Musik etwa eines Albert Ayler:

Die Musik basiert auf musikalischen Wurzeln, die tief in uralten Felsen Europas verankert sind. Machine-gun handelt von Maschinengewehren, die Amerika noch nicht einmal kennt. Europa mit seinen Bombentrümmern, mit den Konzentrationslager-Museen, mit kriegsvernarbten Menschen und Gebäuden, mit seiner Berliner Mauer und dem besetzten Prag. (Miles 1968: 8) [Nebenbei: Diese Rezension stammt vom September, also nach der Niederschlagung des Prager Frühlings durch die Sowjets.]

Wie war das denn mit den politisch-musikalischen Vorbildern in den USA? Dort hatte die Bürgerrechtsbewegung ja bereits seit Mitte der 1950er-Jahre auch auf die Kultur übergeschwappt. Musiker wie Charles Mingus, Sonny Rollins oder Max Roach sahen ihre Kunst als einen auch politischen Ausdruck und machten das in Interviews wie auch auf der Bühne deutlich. Diejenigen allerdings, die ab 1960 als Revolutionäre des Jazz bezeichnet wurden, die Vertreter des frühen amerikanischen Free Jazz, Ornette Coleman, Cecil Taylor und John Coltrane, blieben allen politischen Inter-

pretationen ihrer Musik gegenüber eher skeptisch. In einem legendären Interview mit dem Kritiker Frank Kofsky antwortet Coltrane beispielsweise auf die Frage nach dem politischen Gehalt bzw. Input seiner Musik wiederholt, Musik spiegele für ihn vor allem die reale Umwelt wider und damit natürlich auch politische Strömungen, er sähe darüber hinaus allerdings keinen konkreten Einfluss von Politik auf seine Musik (*Jazz & Pop*, September 1967; abgedruckt in: Kofsky 1970: 225ff.).

Brötzmann klingt ganz ähnlich, als Bert Noglik ihn 1981 auf die politische Bedeutung seiner Musik 1968 anspricht: »Gegen die Konstruktion eines direkten Zusammenhanges würde ich mich wehren. Daß aber die politischen Bewegungen und Stimmungen dieser Jahre auch unsere musikalische Entwicklung in gewisser Weise beeinflusst haben, kann man schwerlich bestreiten.« (Noglik 1981: 198) 2012 ergänzt er im Gespräch mit Christoph Bauer, »Free Jazz« sei ja vor allem eine amerikanische Errungenschaft, die immer im Zusammenhang mit den verschiedenen Ausprägungen der Bürgerrechtsbewegung gesehen werden müsse (Bauer 2012: 47). Provozierend, insistiert er gleichzeitig, sei seine Musik gar nicht gemeint gewesen: »Das war nicht so geplant – dass es natürlich Provokation war, das ist klar ... aber für uns war das ganz ernst gemeinte, ehrliche Arbeit.« (Bauer 2012: 64)

Daneben aber weiß auch Brötzmann, dass Musik, und insbesondere seine Musik, immer auch politisch ist. 1987 etwa weist er im Gespräch mit dem amerikanischen Journalisten Bill Shoemaker auf die spezielle Situation in Westdeutschland in den 1960er-Jahren hin, »eine politische und gesellschaftliche Situation, die mich mehr ins radikale Denken drängte« (Shoemaker 1987: 25). Natürlich also habe seine Musik gesellschaftliche Bezüge, und die seien ganz persönlich bedingt. Ohne ein Bewusstsein für Politik sei das alles für sie doch undenkbar gewesen, insbesondere in den 1960er-Jahren, sagt er im Gespräch mit Gérard Rouy (Brötzmann / Rouy 2014: 60). Klar hätten sie mit der Musik auch die Gesellschaft verändern wollen, die Menschen, die Art des Zusammenlebens.

In Frankfurt habe ihn Daniel Cohn-Bendit Ende 1968 davon abhalten wollen, einen Gig mit großem Ensemble an der Goethe-Uni zu spielen, weil sie dort doch fürs Establishment auftreten würden. Er habe Cohn-Bendit dann überzeugt, indem er ihm gesagt habe, hört Euch doch erst mal an, was wir spielen, dann reden wir nach dem Konzert. Aber nach dem Konzert sei von denen keiner mehr da gewesen (Brötzmann/Rouy 2014: 60).

An der FU Berlin gab es Diskussionen darüber, ob das denn überhaupt Musik fürs Volk sei, das sei doch zu sehr Avantgarde, zu elitär, keiner würde das verstehen. »Wir prügeln uns fast, das waren alles politische Avantgardisten, sehr links, aber sie mochten Joan Baez, diese ganze amerikanische Scheiße, softe Gitarrenmusik.« (Brötzmann / Rouy 2014: 60–61) Politik und Politik sind also zwei verschiedene Paar Schuhe. Und natürlich war Brötzmanns Mitwirkung an der Gründung des FMP-Labels oder an der Etablierung des Total Music Meetings als Alternativfestival zu den Berliner Jazztagen, ebenfalls 1968, eine deutliche politische Aktion.

Es gibt da also – übrigens hüben wie drüben – einen Unterschied zwischen Intention und Rezeption. Und das ist dann ein Thema, das ich zum Schluss noch kurz ausführen und ein paar Fragen für die Gegenwart anschließen möchte.

Die Intention mag also gar nicht zuvorderst politisch gewesen sein, nicht bei Coltrane, nicht bei Brötzmann. Aber das Ergebnis, die Art und Weise, wie ihre Musik in jenen Jahren auf- und wahrgenommen wurde, war politisch, weil Musik nun mal nicht im leeren Raum erklingt, weil Musik immer eine Perspektive auf die Gegenwart bietet. Es gibt sie ja nicht in der Alltagswirklichkeit, die absolute Musik, die nur sich selbst genug ist, in der alles benutzte Material nur auf sich selbst verweist und auch nur so rezipiert werden sollte. Unser aller Konzerterlebnis ist immer eine Reflexion darüber, was die erlebte Musik uns in dem Augenblick, in der Situation, in der wir uns gerade befinden, als Individuen, als Gruppe, als Gesellschaft, sagt. Im simpelsten Fall bietet uns Musik einen Rückzugsort der unbewussten Reflexion; im besten Fall die Chance der Perspektivverschiebung.

Hat Musik, oder fragen wir konkreter: hat Jazz also eine Botschaft? Durchaus: Gerade der Jazz als eine improvisierte Musik entsteht schließlich als Reaktion auf kulturelle, ästhetische und politische Diskurse, die uns alle umtreiben. Musik nimmt Stellung, sie bezieht Position, allerdings sollten wir nicht erwarten, dass diese Positionsbestimmung sich in politische Parolen übersetzen ließe. Sie nimmt Stellung, indem sie uns dazu bringt, unsere emotionale Haltung zu aktuellen Fragen zu reflektieren, und uns damit im Ringen um eine eigene Position bestärkt. Brötzmann hat das selbst so gesagt, 1988 in einem Interview mit Michael Rösenberg für den Katalog zur großen Darmstädter Jazzausstellung, der ihn danach fragt, welche Mitteilungen er denn mit der Sprache, die er da ausbildet, machen wolle. Brötzmann: »Mitteilung von Geschichten, Gefühlen, Gedanken, die mich

betreffen, die ich aber nicht in Worte fassen kann, sondern viel vitaler, glaube ich, musikalisch ausdrücken kann.« (Rüsenberg 1988: 685).

Nur weil wir die Wirkung von Musik also schwer in Worte fassen, zumindest nicht eins zu eins übersetzen können, heißt das noch lange nicht, dass Musik unpolitisch sei oder dass Musik höchstens als Soundtrack des »realen Lebens« fungiere. Ich höre immer wieder, meist von älteren Jazzfans, die Musik sei heute ja nicht mehr politisch wie damals, als sie noch für etwas stand, als sie noch gesellschaftliche Relevanz besessen hätte. Nun, auch wenn man oft denkt, Geschichte wiederhole sich immer: Nein, wir sollten nicht erwarten, dass unsere Sicht auf Musik, unsere Vorstellung, was an ihr gut oder schlecht sei, unsere Erwartung an ihre gesellschaftliche Einbindung, das Maß der Dinge seien.

Nicht die Musik war politisch 1968, sondern die Menschen waren politisch, und wenn wir die Musik damals oder heute als politischen Kommentar hören, so tun wir das im Wissen um die realen Ereignisse jener Zeit. Und heute ist die Musik weder politischer noch unpolitischer. Wir leben ja insgesamt nicht gerade in revolutionären Zeiten. Jazz, Musik, Kunst im allgemeinen sind heute wie damals ein Spiegel der aktuellen Situation. Wenn in den USA auch die Musiker protestieren, und zwar nicht nur privat, sondern auch auf ihren Alben oder bei Bühnenauftritten, so spiegelt das die Realität von #BlackLivesMatter oder #MeToo oder #BoycottNRA in den USA wider, Protestformen, die weiter reichen als das, was wir hierzulande auf die Straße bringen. Wer also die mangelnde politische Haltung von Musikern beklagt, sollte auf die Art des Diskurses blicken, den wir zurzeit hierzulande führen, und der bei allen extremen Entwicklungen, die wir ja auch sehen, eher auf Ausgleich ausgerichtet ist als auf Krawall.

Machine Gun: Nachhall

PS: »Machine Gun« wurde im Sommer des Jahres 1968 noch ein paar Mal gespielt, am 11. Mai 1968 etwa im Concertgebouw in Amsterdam, wo ebenfalls Manfred Schoof zum Oktett stieß (vgl. van den Berg 2009: 136; Schouten 1968: 14) oder im September des Jahres bei den Internationalen Essener Songtagen (WAZ, 24. Januar 2018). In Diskographien ist immer wieder der Mai 1968 als Aufnahmedatum des veröffentlichten Albums zu

lesen, aber Thomas Hartmann hat bei seinen Recherchen zum Album Belege auf das frühere Datum gefunden.

Wenn man Peter Brötzmann, Han Bennink, Alexander von Schlippenbach, Evan Parker oder all die anderen Musiker hört, die diesem Kreis angehörten und bis heute tätig sind, wird ihre Musik wieder ihre ganz eigene Energie entfalten. Was man dann hört, was die Musik in einem auslöst, für wie politisch oder auch für wie aktuell man das alles empfinden wird, ist der eigenen Hörbiographie eines jeden Hörers, einer jeden Hörerin geschuldet. Im Idealfall erlebt man, was viele Hörer auch mit »Machine Gun« erlebt haben: ein Ohren öffnendes Manifest musikalischer Energie, verankert in den Traditionen Afro-Amerikas, und gespielt mit der Haltung erfahrener europäischer Musiker, die über Jahrzehnte ihre eigene Stimme immer weiter entwickelt haben. Es ist die Kraft des Jazz, die genau das möglich macht, und dass es uns nach wie vor berührt, ist politisch genaug!

Literatur

- Bauer, Christoph J. (2012): *Brötzmann. Gespräche*, Berlin: Posth Verlag.
- Brötzmann, Peter / Rouy, Gérard (2014): *We Thought We Could Change the World. Conversations with Gérard Rouy*, Hofheim: Wolke.
- Grünfeld, H.D. (1984): Interview mit Peter Brötzmann. Zu Kurz gekommen: die Klarinette, in: *Jazz Podium* 33/11 (November 1984), S. 7–8
- Jost, Ekkehard (1987): *Europas Jazz 1960–80*, Frankfurt/M.: Fischer.
- Kisiedu, Harald: (2014): *European Echoes: Jazz Experimentalism in Germany, 1950–1975* (Dissertation Columbia University, New York).
- Kofsky, Frank (1970): *Black Nationalism and the Revolution in Music*, New York: Pathfinder Press.
- Miles, Barry (1968): Peter Brötzmann. Machine Gun (review), in: *International Times* 6.–19. September 1968, S. 8 (zitiert nach Kisiedu 2014: 71).
- Miller, Manfred (1966): Peter Brötzmanns Free Jazz, in: *Jazz-Echo* (September 1966), S. 40–42.
- Miller, Manfred (1968a): Peter Brötzmann Orchester, in: *Sounds* Nr. 8 (September 1968), S. 16.
- Miller, Manfred: (1968b): Platte des Monats. Peter Brötzmann: Machine Gun, in: *Jazz-Echo* (Oktober 1968), S. 35.

- N.W. (1968): Nürnberger Jazz Ost-West Treffen, in: *Jazz Podium* 17/5 (Mai 1968), S. 156.
- Nogliki, Bert (1981): *Jazz-Werkstatt International*, Berlin: Neue Musik.
- Rüsenberg, Michael (1988): Es ist nicht das Metall – Peter Brötzmann, in: Ekkehard Jost/Annette Hauber/Klaus Wolbert (Hrsg.), *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts*, Darmstadt: Roetherdr., S. 685–587.
- Schmidt-Joos, Siegfried (1968a): Jazz goes Pop beim Deutschen Jazz Festival in Frankfurt. Radio Bremen präsentiert Blues & Soul, in: *Jazz Podium* 17/4 (April 1968), S. 126–127.
- Schmidt-Joos, Siegfried (1968b): »Weil viele Dinge geändert werden müssen.« Ein Interview mit Peter Brötzmann, in: *Jazz Podium* 17/4 (April 1968), S. 128–129.
- Schouten, Martin (1968): Jazz in Nederland. Brötzmann / Tchicai, in: *Jazz Wereld* (Juli/August 1968), S. 14–15.
- Schwab, Jürgen (2004): *Der Frankfurt Sound. Eine Stadt und ihre Jazzgeschichte(n)*, Frankfurt/M.: Societäts Verlag.
- Shoemaker, Bill (1987): Han Bennink & Peter Brötzmann. First Entrances and Last Exits, in: *Down Beat* 54/1 (Januar 1987), S. 24–26.
- Van den Berg, Erik (2009): *Han Bennink. De wereld als trommel*, Amsterdam: Uitgeverij Thomas Rap.
- Viera, Joe (1968): Zur Terminologie des Free Jazz. VII. Was bedeutet in der Musik Form?, in: *Jazz Podium* 17/4 (April 1968), S. 116.
- Weber, Julian (2011): Sie nennen ihn Machine Gun. Ausnahmemusiker. Er ist der radikalste Vertreter des Free Jazz – der Saxofonist Peter Brötzmann feiert seinen 70sten, in: *die tageszeitung*, 5. Februar 2011, S. 25.
- Zimmerle, Dieter (1968): 11. Deutsches Jazz Festival, in: *Jazz Podium* 17/5 (Mai 1968), S. 152–156.

Tonträger

- Peter Brötzmann Oktett: *Machine Gun*, Selbstverlag, BRÖ 2 (1968).
- Peter Brötzmann Oktett: *Machine Gun*, FMP 0090 (1972).
- The Complete Machine Gun Sessions, Atavistic – Unheard Music Series ALP262 (2007).

Abbildungen

LP-Cover *Machine Gun* (Peter Brötzmann), 1968, Selbstverlag (BRÖ 2).

»Revolucion Cubana«, Bucheinband, ca. 1959, <<http://ufdc.ufl.edu/AA00040587/00001>>.

LP-Cover *Underground* (Thelonious Monk), 1968, Columbia CS 9632.

GIs in Vietnam (Wikimedia), <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Soldiers_Laying_Down_Covering_Fire.jpg>.

Bild der RAF zur Entführung des BDI-Präsidenten Hanns Martin Schleyer, 1977.

Frauen-T-Shirt »Machine Gun«, Screenshot: <<https://www.redbubble.com/people/chatetris/works/10592399-machine-gun?p=t-shirt&style=womens>>.

Abstract (Deutsch)

Man ist geneigt die Freiheitsbestreben des Free Jazz und der improvisierten Musik in Europa mit der politischen Großwetterlage der späten 1960er-Jahre in Verbindung zu bringen, so wie man gern den Free Jazz in den USA im Kontext der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung interpretiert. Wolfram Knauer zeigt in seinem Beitrag, dass eines der oft als beispielhaft für die politische Kraft von Jazz und improvisierter Musik genannten Alben, Peter Brötzmanns *Machine Gun* von 1968, tatsächlich auch rein musikalisch verstanden werden kann. Er analysiert die Struktur des Titelstücks und die inhaltlichen Verweise darin, die eine weit stärkere Verbindung zur afro-amerikanischen Tradition besitzen als dass sie als Kommentar zur Studentenbewegung der Zeit angesehen werden können. Er fragt danach, wieso die Platte dennoch politische Relevanz besaß, was von außen auf die Musik projiziert wurde, und wie das Zusammenspiel von Musik und Kontext zum Mythos beitragen, der das Album bis in die Gegenwart umgibt.

Abstract (English)

Free jazz and improvised music in Europe have often been associated with the political movements happening at the same time, the late 1960s, just as free jazz in the United States often was associated with the American civil rights movement. Wolfram Knauer shows that Peter Brötzmann's album *Machine Gun* from 1968 which is often seen as an example of the political power of jazz and improvised music can be viewed in purely musical terms as well. He analyzes the structure of the title track and shows how it references African-American traditions more than it comments on the student movement of the time. He asks why it is that this album was often read as an example of political relevance in music, explains how such projection came from outside of the music, and how the combination of music and context added to the myth which the album holds up to present-day.

Klaus Frieler

Constructing Jazz Lines Taxonomy, Vocabulary, Grammar

Introduction

Inarguably, long, angular, and meandering lines are one of the defining features of jazz solo improvisation. Presumably, they achieved their current prominent role historically with the advent of bebop (Frieler 2018). In bebop and most of the following jazz styles, displaying virtuosity by playing blazingly fast (bebop) lines with many twists and turns while still outlining the harmonies (›running the changes‹) is a skill that demands extensive practice and also a certain amount of intellectual and cognitive abilities. Bebop lines can be viewed as the endpoint of a longer trend in jazz improvisation, where the lengths and boundaries of shorter licks and phrases, which were common in earlier improvisations of traditional and swing jazz, were increasingly pushed to further extremes in a kind of virtuosic arms race (DeVeaux 1997; Frieler 2018; Owens 1995). Lester Young, Coleman Hawkins and Benny Goodman, amongst others, can be seen as important improvisers who were already moving in this direction during the 1930s. The ›new cats‹ of the emerging bebop style, e.g., Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Fats Navarro, Sonny Stitt, and many others, made fast tempos the norm instead of the exception. In this context, they developed the art of playing very fast lines, which since then has become a staple of jazz improvisation. A rather extreme example of a very long bebop line with 80 notes, played by Fats Navarro in 1948, is depicted in Fig. 1.

Jazz lines, as a musical but also as a psychological and socio-cultural phenomenon, have received little systematic treatment from the jazz research community. The emphasis here is on ›systematic‹, since a large part of classical jazz analysis literature (e.g., Berliner 1994; DeVeaux 1997; Kerschbaumer 1978; Owens 1995; Waters 2011, to name but a few) deals with constructive principles in jazz improvisation, often with a focus on pitch choices with respect to the underlying harmonies. Melodic elements such as scales, arpeggios, approaches (enclosures), octave

Fig. 1: Example of a very long bebop line as played by Fats Navarro in his solo on »Good Bait« (1948, Trumpets of Jericho Ltd. 20.1976-HI), transcription taken from the WJD. The actual line as annotated in the WJD starts on the second triplet in m. 16 and ends on the second eighth in m. 21, comprising a staggering total of 80 tones.

displacement etc. are often used in jazz analyses and are also omnipresent in the vast body of textbooks on jazz improvisation (Aebersold 1967; Baker 1988; Coker 1987), academic courses, and YouTube instructional videos¹. However, no comprehensive and unequivocal classification system for the basic building blocks in monophonic jazz improvisations has been developed so far. The present study is an attempt to fill this gap with a novel approach tentatively called the *Weimar Bebop Alphabet* (WBA). It provides a reduction of the melodic surface by devising a classification system of melodic »atoms«, which are situated between the tone level and the level of midlevel units. The first benefit of such a system is that it can be implemented in a computer program and thus facilitate the statistical analysis of a large corpus of jazz solos in order to create a phenomenology of melodic elements.

The ultimate goal is, however, a hierarchical model of jazz improvisation, where midlevel units (MLU) are realized with sequences of WBA atoms, which in turn are realized as sequences of tone events over a given chord sequence. Midlevel units are defined by midlevel analysis (MLA), an annotation system designed for categorizing »playing ideas« in jazz solos (Frieler/Pfleiderer/Abeßer/Zaddach 2016). According to this model, WBA atoms are small chunks of well-rehearsed melodic movements

¹ A quick Google search for the terms »jazz improvisation + X« yielded about 3 mio. results for X = »scale«, about 1 mio. for X = »arpeggio«, and about 300,000 for X = »enclosure«.

which presumably reside mostly in motor memory. A performer can easily adapt (or select) WBA atoms according to the local harmony and chain them to larger units. They thus, we argue, play an active, productive role in the improvisation process. Therefore, the WBA system is guided by certain assumptions about actual mental production processes during jazz improvisation, but also provides a neutral, purely descriptive system for melodies.

Background and related work

The concept of melodic reduction is far from new, and many formal and semi-formal systems have been proposed. Some important approaches are based on linguistic or Schenkerian ideas (Larson 1987; Lerdahl/Jackendoff 1983; Nattiez 1975; Roads 1979; Schenker 1956), and attempt to find grammars for melodies (or other elements of music). These are often context-free grammars, which consist of production rules over an ›alphabet‹ and define how elements (non-terminal symbols) can be recursively substituted for other elements. This can be used for analysis and generation alike. For example, ›The old man plays the blues‹ can be parsed into a subject (›The old man‹), a predicate (›plays‹), and an object (›the blues‹), and the subject can then be further parsed into an article (›the‹), an adjective (›old‹), and a noun (›man‹). One example of a melodic production rule would be repeating a note and inserting an upper neighboring tone between the repetitions, which results in a mordent (Gilbert/Conklin 2007). Musical grammars proposed in the literature pursue many goals, e.g., tonal analysis (Lerdahl/Jackendoff 1983), predicting phrases in folk songs (Bod 2002), estimation of information content and compressibility (Gilbert/Conklin 2007), and music generation (Cope 2005; Johnson-Laird 1991; Keller/Morrison 2007; Roads/Strawn 1985; Steedman 1984). Grammar-based reductions of the melodic surface suffer from the segmentation problem, i.e., the fact that there are no natural units in music that might play a role analogous to that of words in a language. Hence, it is not clear a priori which consecutive chunks of tones form a unit that serves as a basic element in the next hierarchy level. In natural language, this problem is not prevalent. For instance, ›the old man‹ serves unequivocally as the subject in the overall sentence structure SPO. Parsing music is likewise hampered by the fact that there are no predefined semantic functions or roles for musical events that might guide the parsing process. There is no equivalent

to a noun or an adjective in music, nor is there defined representational meaning in music. Therefore, either external, auxiliary criteria are needed to build a grammar, or it has to be done in a purely data-driven fashion (Bod 2002). Furthermore, we claim that melodic grammars in music have only few, if any, levels of recursion. This is in line with Johnson-Laird's principle of »algorithmic demands« (Johnson-Laird 2002), which states that jazz improvisation does not need working memory (even though we would like to stress that this can only be approximately true). In essence, these »flat« grammars are very much like Markov models.

Markov models have also been applied to music analysis and generation for a long time. They assert that the probability of the next event depends only on a certain (short) history of past events and thus capture some form of a »local« grammar in stating rules about which elements are likely to follow each other. Markov models do not feature the hierarchical and recursive aspect of grammars, but can be combined with them to form hybrid models. Applications of Markov models to music are manifold and serve a range of different purposes, e.g., music generation (Cope 2005; Hiller/Isaacson 1959), modeling melodic expectations (Pearce 2005), folk song classification (Chai/Vercoe 2001), and music information retrieval in general (Typke/Wiering/Veltkamp 2005).

Another important system of melodic reduction which shares some similarities with the WBA system is the Implication-Realization (I/R) model formulated by Narmour (1990), which is based on Gestalt principles and models melodic expectations (»implications«) using five different grouping principles, e.g., »registral direction«, stating that small intervals (less than 6 semitones) imply a continuation in the same direction, whereas larger intervals imply a change of direction (»registral return«). Whether an implication is realized or not permits a classification of interval pairs, which can be used to parse a melody into I/R units (Grachten/Arcos/López de Mántaras 2005).

The Weimar Bebop Alphabet

Overview

The main idea of the proposed approach is to group chunks of consecutive tones into a few distinct classes. Rhythmic and metrical information will be

ignored for this purpose to avoid complicating the matter further. Likewise, absolute pitch will be disregarded in favor of using semitone intervals to achieve transposition invariance.

Starting from a melodic representation of pitch, onset and duration (p_i, t_i, d_i), we first drop all timing information, resulting in pitch sequences p_i , which are then transformed into interval sequences $\Delta p_i = p_{i+1} - p_i$, which have one fewer element than the original sequences. Next, a set of nine distinct classes which will allow an exhaustive and unique classification of melodic chunks is used. The classes are devised based on commonly stated melodic elements in jazz and music theory and are the following.

1. Repetition (R) is the simplest way to construct melodies and can be found in all music. A repetition atom needs at least two intervals (three tones). An example can be found in Fig. 2a.
2. Diatonic and chromatic scale extracts (D, C) are ubiquitous in music. It is known that whole-tone and semitone steps are the most common intervals not only in jazz, but in nearly all of music (Frieler et al. in press). D and C atoms need to have at least two intervals (three pitches) of the same direction (ascending or descending). See Figs. 2b and 2c for examples.
3. Arpeggios (A, J). Western harmony is based on the vertical stacking of thirds, which, when linearized, results in arpeggios. Arpeggios are horizontal versions of vertical harmony and are often used as such, e.g., in accompaniment figures. Since chorus-based jazz improvisation is mainly based on the underlying harmonies, arpeggios provide a simple and effective means to convey, extend, complement, or contrast these harmonies. Using chord inversions, arpeggios can also consist of intervals other than (mostly larger than) thirds, which results in the jump arpeggios subtype (J). Arpeggios need to have at least two intervals (three pitches) in the same direction. See Figs. 2d and 2e for examples.
4. Trills (T) are very common embellishments in Western music (also comprising mordents). They can be viewed as a special case of tone repetitions, where a group of tones is repeated instead of a single tone. In agreement with classical ornament theory (e.g., Neumann and Bach 1983), we restrict ourselves to trills with two repeating pitches a semitone or a whole tone apart. Trills need to have at least two intervals (three pitches). See Fig. 2f for an example.

a

b

c

d

e

f

g

h

Fig. 2: Examples of WBA atoms taken from the WJD. (a) Repetition (=R24), (b) ascending chromatic atom (+C15), (c) descending diatonic atom (-D15), (d) simple ascending arpeggio (+A7), (e) extended descending arpeggio (-D7), (f) whole tone trill (=T23), (g) X atom (-X21), (h) [-2,1] approach (-F). Note: For the purposes of demonstration, unusually long examples were selected (cf. Fig. 4A). Solo sources: (a) Steve Coleman, »The Oracle«; (b) Phil Woods, »Strolling with Pam«; (c) Dave Liebman, »Day & Nite«; (d) George Coleman, »Maiden Voyage«; (e) Eric Dolphy, »Serene«; (f) Wayne Shorter, »Jujú«; (g) Sonny Rollins, »The Everywhere Calypso (2)«.

5. Approaches (F) are a rather jazz-specific figuration, though they can appear in any melody. Approaches are one of the few elements of bebop line constructions that are commonly mentioned and taught (e.g., Kissenbeck 2007). They are defined here as chunks of two intervals (three pitches) that have (1) a change of direction, (2) a net movement of at most a whole tone, (3) a maximum interval size of a major third (± 4). We also stipulate that at least one interval is a whole tone or a semitone. This gives a total of eight possible approaches, four ascending and four descending each for semitone and whole-tone net movements. Approaches can be further classified as two different types: ›enclosures‹, where the target tone is between the framing tones, and ›escaping‹ approaches, where the third tone is outside the range of the first two, such as in $[-1, 3]$. Enclosures are characterized by the property of the first interval being absolutely larger than the second. As we will see later, intrinsically chromatic approaches are of special interest in jazz improvisation. These are the two enclosures $[2, -1]$ and $[-2, 1]$ and the two escaping approaches $[1, -2]$ and $[-1, 2]$. They comprise a pitch set of three semitones and are hence not a subset of a diatonic scale. See Fig. 2h for an example of a chromatic approach.
6. X atoms and links (X, L). These are residual categories which comprise all melodic chunks that cannot be classified in one of the other categories. While residual atoms with two or more intervals are labelled ›X atom‹, residual atoms of only one interval are called links (L), to indicate their supposed function of linking two atoms. See Fig. 2g for an example of a rather long X atom.

We argue that this system captures important principles of (Western) diatonic melody construction and reflects musical thinking on the part of the improvisors, at least to some extent. Of course, the current system is only preliminary and future refinements and revisions might be deemed necessary after an analytical application.

A design decision had to be made as to whether or not to allow overlap between atoms. For example, consider a case like $[-1, -1, 1, 2, 2, -1]$. The first two intervals $[-1, -1]$ constitute a descending chromatic atom, whereas the next two intervals $[-1, 1]$ can be interpreted as a semitone trill, while the next three intervals $[1, 2, 2]$ form an ascending diatonic atom. Finally, the last two intervals $[2, -1]$ are an ascending chromatic approach.

So each atom, according to the basic definition, overlaps the next one by one element. There are good arguments both for allowing and for disallowing overlaps. Using overlaps might in some way be more appropriate to the actual production process while also stressing the interlocking of atoms. On the other hand, overlaps would complicate statistical analysis because assumptions of statistical independence are immediately violated, and calculating Markov transitions probability is then no longer feasible. For this reason, we finally decided to exclude overlaps. However, to disambiguate multiple possible interpretations of an interval sequence, a priority list has to be introduced for parsing the atoms. The general algorithm proceeds by finding atoms of maximal length according to the following priorities: (1) repetitions, (2) scales, (3) arpeggios, (4) trills, (5) approaches, and (6) X atoms and links.

Another important ingredient of the WBA algorithm is the principle of »maximal length in one direction« for diatonic, chromatic, and (jump) arpeggios. This means that the length of each atom is defined by the longest sequence in the same direction (ascending or descending). For example, the interval sequence [1, 2, 2, -2, -2, -1] will be parsed into one ascending diatonic atom [1, 2, 2] followed by one descending chromatic atom [-2, -2, -1]. This principle, in conjunction with the priority list, allows a unique parsing of the interval sequences into non-overlapping WBA atoms. Applying the principle can be justified by the principle of »registral direction« from Narmour's I/R model (Narmour 1990), where the D, C, and A atoms can be viewed as a realization of this implication. This is not always true for J atoms, which might have larger interval sizes as required by the I/R model, according to which they can be considered a special case of arpeggios. Likewise, repetition atoms are also realizations of this principle with the smallest possible interval, the unison. On the other hand, approaches (and formally also trills, although they follow a different logic) can be regarded as violations (non-realizations) of this principle as they involve small intervals but also a change of direction. Moreover, all these atoms are realizations of the principle of »interval difference« from the I/R model, which states that small intervals imply a continuation with intervals of similar size.

Atoms are thus characterized by two basic properties: overall direction (ascending, descending, and static) and length (number of intervals). The direction of an interval pattern is defined by the sign of the sum of its constituent intervals, e.g., the X atom [-2, -5, 3, 2, -5, 0] with five elements

has a sum of -7 indicating a descending direction. We introduced a short notation of the form $[direction][type][length]$, where *direction* is one of $+$, $-$ or $=$, *type* is a single capital letter as defined in the list above, and *length* is the number of elements (intervals) in the atom. For example, said X atom would be denoted as $-X6$, and a sevenfold repetition would be written as $=R7$ (cf. Fig. 2 for more examples). The first three bars of Fats Navarro's line on »Good Bait« with complete WBA annotation can be found in Fig. 3.

Method

Data

The Weimar Jazz Database contains high-quality transcriptions of 456 monophonic solos by 78 different soloists with over 200,000 tone events. A solo transcription is represented as a list of tone events with the three core parameters *onset* (in seconds), *duration* (sec) and *pitch* (in MIDI numbers, $0-127$, $C4 = 60$, representing semitones) and a vast array of annotations such as metrical position, intensity, and f_0 -modulations (vibrato, glides, slides, etc.), as well as segmental annotations such as phrase and chord contexts, chorus IDs, and mid-level units. Transcriptions and annotations were produced manually by expert transcribers and carefully double-checked. An overview of the data set can be found in Table 1 and a full list of solos is available on the Jazzomat website.²

Procedure

Using the algorithm as outlined above, all solos were automatically annotated with sequences of WBA atoms based on a pre-segmentation into phrases (as annotated in the WJD) and additionally based on a segmentation into midlevel units (Frieler et al. 2016). Descriptive statistics and the first Markov transition matrix were calculated for further analysis.

² <http://jazzomat.hfm-weimar.de/dbformat/dbcontent.html>.

Fig. 3: The first three bars of the Fats Navarro line over »Good Bait« from Fig. 1 with complete WBA annotation.

Solos	456
Performers	78
Number of Tones	200,809
Performers with the most solos	Coltrane (20), Davis (19), Parker (17), Rollins (13), Liebman (11), Brecker (10), Shorter (10), S. Coleman (10)
Styles	Traditional (32), swing (66), bebop (56), cool (54), hardbop (76), postbop (147), free (5 = O. Coleman)
Instruments	ts (158), tp (101), as (80), tb (26), ss (23), other (68)
Time range	1925–2009

Table 1: Overview of the Weimar Jazz Database.

Results

General statistics

In the Weimar Jazz Database, *lines* comprise about 31.5% of all midlevel units and account on average for 40.2% of the total duration of a jazz solo. The second most common category, *licks*, comprises 45.7% of all MLUs, but only 36.9% of the total duration (Frieler et al. 2016). This is due to the higher number of notes in a *line*, which is 19.4 notes on the

average, compared to an average of 8.3 notes for *lick* MLUs. Among the 18 different subtypes of lines, >wavy< lines, representing the typical bebop lines with their many twists and turns, are the most common, accounting for 18.6% of all MLUs and for 29.1% of the total duration.

The parsing algorithm yielded 80.600 WBA atoms in total. Absolute and relative frequencies of atoms with respect to type can be found in Table 1. The most common atoms are the diatonic (D), the link (L), and the X atom with about 20% each. The next most common atoms are approaches (F), simple arpeggios (A), and chromatic atoms (C), with about 10% each. The least common are jump arpeggios (J), trills (T), and repetitions (R) with about 5% each. Recalling that links are a subgroup of X atoms, they jointly account for about 40% of all atoms. This is an unanticipated result that reflects the high variability and unpredictability of jazz solos.

MLUs contain 5.21 atoms on average and the atoms have a mean length of 2.49 tones. Even disregarding approaches and link atoms, which have fixed lengths of two and one tones, respectively, the average number of tones per atom is still only 2.74. The distribution of atom lengths can be seen in Fig. 4A. All distributions are of power-law type with a maximum at the minimal length of two intervals and with very short tails except for the X, D, R, and T atoms. This is also an interesting result, as it shows that atoms are rather short and quickly changing.

WBA Atom	Count	Rel. Freq. (%)
Diatonic (D)	16750	20.8
Link (L)	16564	20.6
X atom (X)	14888	18.5
Approach (F)	7897	9.8
Chromatic (C)	7409	9.2
Arpeggio (A)	6603	8.2
Jump Arpeggio (J)	5101	6.3
Trill (T)	4156	5.2
Repetition (R)	1232	1.5

Table 2: Basic count and relative frequencies of WBA atoms in the WJD.

Distributions of atom directions are shown in Fig. 4B. Ascending and descending directions are roughly equally common for most atoms, with a slight tendency to descending motion, corresponding to the overall trend of descending intervals in the WJD. Approaches show a rather strong tendency to descending directions (64% vs. 35%). Likewise, the descending tendencies of chromatic atoms are also rather strong (60% vs. 40%) and increase with the length of the C atom (e.g., 70% descending vs 30% ascending C atoms of length 5). Note the rather large share (11%) of X atoms with no net movement. This subclass contains symmetrical patterns, e.g., [7, -6, 6, -7], asymmetric figurations, e.g., [7, -2, -5], and trills with larger intervals, e.g., [7, -7, 7, -7] (cf. Section 4.2.4 below).

The distribution of atoms with respect to MLU type is shown in Fig. 5. We see slightly different distributions ($\chi^2(56) = 4993.3$, $p < 2.2 \cdot 10^{-16}$, Cramer's $V = .094$). For *line* MLUs, diatonic atoms are the most frequent, whereas they are only the second most frequent atom overall (with links being the most common). Moreover, *line* MLUs contain proportionally more arpeggios and chromatic atoms. In contrast, repetitions are almost completely absent from lines and trills, and X atoms are also less frequent. *Lick* MLUs on the other hand have more X, L, and R atoms compared to the overall distribution. Interestingly, even though *rhythm* MLUs have more repetition and trills as compared to the population, these are not the most common atoms, which are still L, D, and X atoms. This is due to the fact that many *rhythm* MLUs are actually built from repeated (diatonic) multi-tone motifs, e.g., [-9, 7, 2, -9, 7, 2, -9, 7, 2, -9, 7, 2, -9, 7, 2, -9] in John Coltrane's solo in »Impression« from 1963 (m. 396).

Specific atoms

In this section, we would like to discuss the properties and value distributions of some selected classes, specifically, simple arpeggios, approaches, links, and X atoms, as these can have interesting substructures. Repetition, diatonic, chromatic, and trill atoms are very narrowly defined and jump arpeggios are rather rare, so we have refrained from further analysis of these types.

Arpeggios

Besides diatonic and chromatic scales, arpeggios are commonly used in practicing regimes, and might, as a result, be very well-rehearsed by most

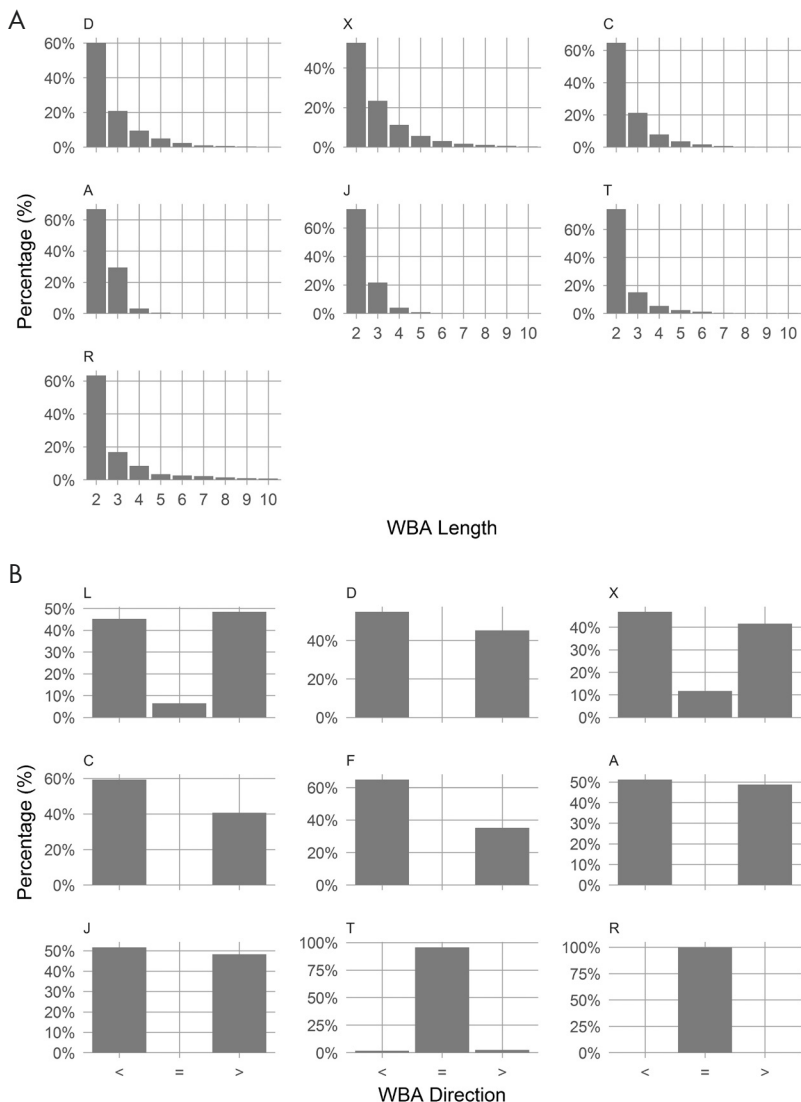


Fig. 4: Distribution of atom lengths and direction sorted by type. (A) Length distribution. Approaches and links are left out because of their fixed length. Maximum displayed length is 10. (B) Direction distribution. Repetition atoms are left out because of their constant direction.

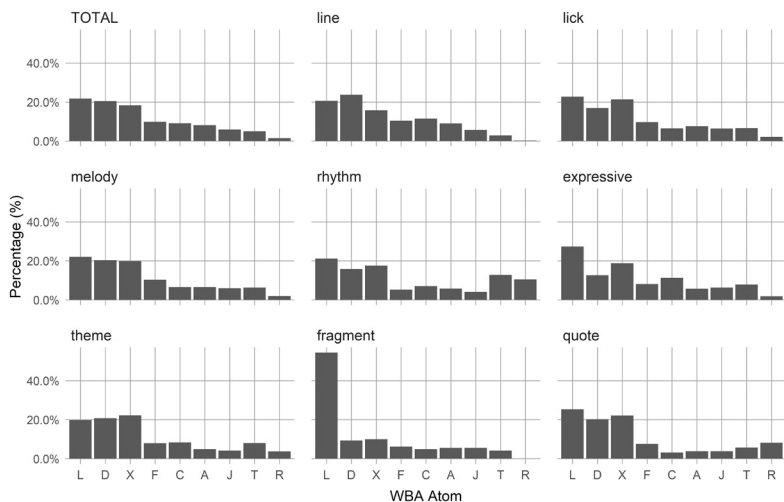


Fig. 5: Distribution of atoms with respect to MLU type. The panels are sorted from left to right and top to bottom by relative length (number of atoms) of MLUs; atom types (x-axis) are sorted for relative overall frequency. The upper right panel TOTAL is the overall distribution. For a detailed explanation of MLU types, please see Frierler et al. (2016).

players. Furthermore, arpeggios are outlining chords and are thus ideal for conveying harmony and tonality in a line. Most of the arpeggios in the WJD are rather short: 62% are triads (two intervals), 33% are 4-note chords (three intervals), and only 5% have four or more intervals. A complete breakdown of triads and 4-note chords with respect to interval content, direction, harmonic content and relative frequency can be found in Table 3.

The top five triads (ascending and descending minor and major triads as well as the ascending diminished triad) are roughly equally common. Except for the diminished triad, the descending versions are slightly more frequent than the ascending ones, in line with a general preference for descending movement. For the 4-note chords, descending and ascending minor seventh chords are far the most frequent with a total of about 34%. In contrast to the triads, ascending 4-note chords are slightly more common than descending ones, besides the fact that the descending minor seventh chord is the most frequent. Given that dominant seventh chords are the most

Intervals	Direction/ Type	Most Common Start CPC	Rel. Freq (%)
[-3, -4]	↓min	7, 10, 0	19.8
[-4, -3]	↓maj	7, 2, 4	18.4
[3, 4]	↑min	7, 0, 2	15.4
[3, 3]	↑dim	4, 9, 7	14.0
[4, 3]	↑maj	0, 3, 7, 10	13.8
[-3, -3]	↓dim	10, 3, 1	10.0
[-4, -4]	↓aug	8, 7	5.3
[4, 4]	↑aug	4, 0	3.4
[-3, -4, -3]	↓m7	10, 7, 5	21.3
[3, 4, 3]	↑m7	0, 4, 7	15.1
[3, 3, 3]	↑o7	4, 9	10.0
[4, 3, 4]	↑maj7	3, 0, 10	8.7
[3, 3, 4]	↑m7b5	4, 9, 11	7.9
[-4, -3, -3]	↓m7b5	7, 2, 8	6.2
[-4, -3, -4]	↓maj7	2, 7, 9	5.7
[4, 3, 3]	↑dom7	0, 3, 10	4.3
[-3, -3, -4]	↓dom7	10, 3	4.1

Table 3: List of simple arpeggios with 2 or 3 elements (triads and 4-note chords). Relative frequencies are given with respect to number of elements. For tetrads, only values with relative frequency greater than 4% are shown. In the column direction/type, ↓ indicates a descending and ↑ an ascending arpeggio. Type is given using the standard jazz chord notation (maj = major triad, min = minor triad, dim = diminished triad, aug = augmented triad, maj7 = major seventh chord, m7 = minor seventh chord, o7 = (full) diminished seventh chord, m7b5 = half diminished seventh chord, dom7 = dominant seventh chord). Most common CPC indicates the three most common starting chordal pitch classes for this arpeggio, where the numbers (0-11) represent the chromatic pitch class with respect to the root of the underlying chord.

common chord type in the WJD, dominant seventh arpeggios are rather rare (about 4% each for the ascending and descending versions). For triads, a tendency to start either on the root or the fifth (CPC classes 0 and 7, cf. Table 3) can be seen. Interestingly, the descending augmented triad starts not only on the minor sixth (b13, CPC 8), as could be expected, but also frequently on the fifth (CPC 7). For 4-note chords, there is tendency to start from the third (CPC 3 or 4) or the minor and major seventh (CPC 10 and 11) of a chord. It would be interesting to analyze the different harmonic uses of arpeggios in more detail, but this must be left for a future study.

Approaches

Approaches are typical for jazz line construction. Particularly the chromatic approaches, $[-2, 1]$, $[2, -1]$, $[-1, 2]$, and $[1, -2]$, are widespread. A closer look at the approaches as they are actually used is depicted in Table 4. Interestingly, with 17%, the most common approach is $[-3, 1]$, a diatonic approach, most often targeting the root (CPC 0, 23%), the minor third (CPC 3, 18%) or the minor seventh of a chord (CPC 10, 16%). The chromatic approach $[-2, 1]$ ranks second with 13.4%, most often targeting the major third (CPC 4, 19%), the root (CPC 0, 15%) or the fifth (CPC 7, 13%). The next nine ranks are occupied by diatonic approaches. The next to follow is $[2, -1]$, the inverse approach to $[-2, 1]$, with only 3.1% and with rather unusual targets (CPC 11 and 1).

Approaches show a clear trend towards targeting basic triadic chord tones (0, 3, 4, 7), making up 54% of all targets. If one takes major and minor sevenths (CPC 10, 11) and major sixths (CPC 9) into account, chord tones are targets of approaches 73% of the time. Generally, descending approaches are more common than ascending ones, and enclosures more frequent than escaping approaches.

The chromatic approach $[-2, 1]$ targeting preferentially major triad chord tones, does indeed seem to be typical for jazz melodies, as it is the only highly ranked chromatic approach. A comparison with the Essen Folk Song Collections shows that there the approach $[-3, 1]$ occurs about 100 times more often than $[-2, 1]$, whereas in jazz these two are about equally frequent. We can only speculate as to the origin of this ›melodic habit‹. One possibility is that it might have originated in postponements or embellishments of chord tones, similar to a lower mordent.

Approach	Type	Most Common CPC Target	Rel. Freq. (%)
[-3, 1]	↓+°d	0, 3, 10	17.2
[-2, 1]	↓-°c	4, 0, 7	13.3
[-3, 2]	↓-°d	4, 9, 2	11.7
[3, -2]	↑-°d	0, 3, 7	10.8
[1, -3]	↓+^d	7, 0, 9	7.3
[-4, 2]	↓+°d	2, 0, 5	7.1
[3, -1]	↓+°d	4, 9, 2	6.9
[4, -2]	↑+°d	7, 0, 2	5.2
[2, -4]	↓+^d	3, 0, 10	4.8
[-1, 3]	↑+^d	5, 7, 2	3.9
[-2, 4]	↑+^d	2, 7, 4	3.3
[2, -1]	↑-°c	11, 1, 4	3.1
[2, -3]	↓+^d	4, 11, 9	2.2
[1, -2]	↓-^c	0, 10, 7	1.8
[-2, 3]	↑+^d	3, 10, 0, 6	0.8
[-1, 2]	↑-^c	6, 1	0.5

Table 4: Relative frequency of all 16 approaches. The column »Most Common CPC Target« indicates the three most common chordal pitch classes reached by this approach. Chordal pitch classes are pitch classes with values 0-11 in respect to the underlying chord. The overall direction is marked with ↓ for descending and ↑ for ascending; net movement of a semitone / whole tone is indicated with -/+; enclosures are marked with a degree ° sign, escaping approaches with a caret ^; intrinsically chromatic approaches are indicated with >c<, diatonic ones with >d<.

Links

In some regards, links (X atoms with one interval) are an artefact of the algorithm: a result of the decision in favor of non-overlapping segmentations. An overview of link values and relative frequencies can be found in Table 5. The most common is the descending minor third [-3], followed by the

ascending semitone [1] and the ascending minor third [3]. In many cases, these links connect diatonic atoms with the same or different directions. In the case of ascending and descending minor thirds, this might be caused by pentatonic scales, which show patterns of whole tones and minor thirds. The ascending semitone most often links two descending diatonic atoms, typically as a small chromatic embellishment $[-1, 1, -1]$ embedded in a descending diatonic line. This is partly due to the fact that diatonic atoms have priority over trills in the parsing algorithm. Here, a modification of the algorithm might be of interest. Whole tone links are likewise often produced as small embedded trills or by connecting two chromatic atoms.

Value	Rel. Freq. (%)
-3	14.3
1	10.9
3	10.8
-2	8.8
2	8.8
-4	6.8
0	6.7
5	5.7
-1	4.8
-5	4.3

Table 5: Values and relative frequencies of link atoms with relative frequency greater than 4%.

X atoms

X atoms were designed as a catch all category, initially hoped to be a rather small class. However, it turned out to be the second largest category or even the largest when combined with the link atoms. The large variability of the X atom class, however, makes a further sub-division of the category a rather complex endeavor, which must be deferred to follow-up studies. Here, only some preliminary insights and ideas are presented.

Value	N	Rel. Freq. (%)
[3, -3]	324	2.2
[-2, -3]	291	2.0
[-3, 3]	237	1.6
[2, 3]	221	1.5
[3, 2]	173	1.2
[-3, -2]	171	1.1
[1, 3]	164	1.1

Table 6: The most common X atoms with relative frequency greater than 1%.

In Table 6, the top seven values of X atoms with a relative frequency of over 1% are shown. The most common X atom value is a minor third cambiata [3, -3], which only, however, accounts for 2.2% of all X atoms. The top six values contain only minor thirds and major seconds, which is evidence that pentatonic scales might deserve their own category. The seventh most common X value, [1, 3], seems to be an artefact of the transcription process used for the WJD or might be a result of blues intonation, since the most common start chordal pitch class is the blues third (23%), which results in a pitch sequence of a blues third, a major third and a fifth over a chord, all of which are part of the major blues scale. Searching for and listening to instances of this interval pattern using the Dig That Lick Pattern Search web application³ (Frieler et al. 2018) corroborates this fact, since in many examples the 1 interval is actually an appoggiatura or acciaccatura.

In Fig. 6, some typical examples of longer X atoms are displayed. Fig. 6a shows an interwoven line, which is already a sub-category of the *line* MLU category. Interwoven lines consist of two lines (in all possible combinations of directions, including a repetitive one), which are played in an alternating fashion, often separated by a large interval, which results in a kind of pseudo-polyphony. It would be desirable, but challenging, to devise a parsing algorithm for these kinds of lines.

³ https://dig-that-lick.hfm-weimar.de/pattern_search/search.

Fig. 6b is a rather abstract sequence of tones and intervals $[-2, -4, 5, 2, -3, 4, -3, 6, -5, 5]$, with no apparent structure and tonally very ambiguous. Fig. 6c displays an expressive tone sequence, played in the highest register of the tenor saxophone, with a small overall ambitus of a tritone, an irregular interval sequence and rhythm, and oscillating between two central pitches a minor third apart. The overall impression can be compared to ›screaming‹ or ›howling‹. Fig. 6d shows a combination of a descending Db-major pentatonic line and an ascending G minor pentatonic line. Fig. 6e is an F minor pentatonic lick, with a bluesy impression. Finally, in Fig. 6f, a minor third trill is displayed.

These six samples give only some preliminary insights into the diverse world of X atoms, where interesting licks and motifs can be found. To this end, the WBA grammar allows the user to filter for ›peculiarity‹, since diatonic, chromatic, and arpeggio atoms are very common and thus melodically of lesser interest.

WBA grammar and Markov chains

In this section, we will investigate first order Markov chains of WBA atoms. As we recall, a sequence of events is said to fulfill the Markov property (of Nth order) if the probability of observing an event e_i is only dependent on the preceding N elements in the chain, formally, $p(e_i | e_{i-1} \dots e_1) = p(e_i | e_{i-1} \dots e_{i-N})$, or $p(e_i | e_{i-1} \dots e_1) = p(e_i | e_{i-1})$ for first order models. This must be read as the probability of observing event e_i after having observed the previous event e_{i-1} . If the probability of observing an event is independent of the events before it, e.g., when throwing a dice twice, then we have a Markov model of zeroth order. This means that the process is memory-less, and that events follow each other in purely random fashion. The question now is: which is the best Markov for sequences of WBA atoms (neglecting length and direction)?

Since proving the Markov property for empirical data is a non-trivial task, we will restrict ourselves here to examining the first order Markov transition matrix for WBA atoms for *line* and *non-line* MLUs separately. The transition matrix for the WBA segmentation is the matrix p_{ij} of probabilities $p(x_j | x_i)$ for all elements $x_i \in \{A, C, D, F, L, J, R, T, X\}$. These are the probabilities that after observing atom x_i , the atom x_j will follow. They can be estimated empirically by the relative frequencies of all bigrams $e_i e_{i-1}$ in our data. To test the Markov properties, the transition probabilities can be compared

a



b



c



d



e



f



Fig. 6: Examples of X atom types. (a) consists of two interwoven descending lines (pseudo-polyphony), (b) abstract atonal line, (c) expressive, asymmetric trill, (d) double pentatonic arpeggio/line, (e) bluesy, pentatonic lick, (f) minor third trill. Solo sources: (a) Roy Eldridge, »Undecided«; (b) Steve Coleman, »Processional«; (c) Joe Lovano, »Lonnie's Lament«; (d) Bob Berg, »No Moe«; (e) Woody Shaw, »Rosewood«; (f) Branford Marsalis, »Housed from Edward«.

to the zero order probabilities $p_i = p(x_i)$. If the atoms are following each other independently, the transition probabilities should then satisfy $p_{ij} = p_j$, $p_{ij}/p_j = 1$, or $\log(p_{ij}/p_j) = 0$, which is the point-wise self-information (PSI). Hence, if we know the confidence intervals (CI) for the PSI value, we can test whether these enclose zero or not. If a CI excludes zero, this is empirical evidence that the atoms do not succeed each other independently and that there is a causal link between them. Since the a priori distribution of the PSI values is not known, we resort to a bootstrap procedure (Efron 1979) to estimate confidence intervals from the data. This is done by randomly sampling with replacement from MLUs of interest while calculating zero and first order transition probabilities from this sample. This yields empirical distributions for the probabilities from which the 5% and 95% quantiles can be estimated, which gives the 95% confidence interval. To this end, we choose 100 batches of samples with a size of 1% of the total number of relevant MLUs. For instance, there are 4,609 *line* MLUs in the WJD, so we choose 100 bootstrap samples of 46 *line* MLUs each.

The results for *line* MLUs and all other MLUs are displayed in Fig. 7. The top row shows the first order transition probabilities, the bottom row the PSI values, with indication of significant deviation from independence. A first observation is that the transition matrices for *line* and non-*line* MLUs are qualitatively rather similar, with the main differences stemming mostly from the different composition of WBA atoms (cf. Fig. 2), with diatonic atoms more and repetition and trill atoms less frequent in *line* MLUs. However, as can be seen from the PSI values, there are much more significant first order transitions for the *line* MLUs. A large part of these come from repetition atoms alone, which are rare in general and even more so in *line* MLUs, so the effect of this is hardly relevant. The diminished self-transitions of A, D, and C atoms is explainable by the fact that these imply a change of direction, e.g., an ascending arpeggio immediately followed by a descending one, hence the number of possibilities is roughly halved. Performers seem instead to prefer inserting a link before continuing, as can be inferred from the heightened transition probabilities from links and X atoms to diatonic and chromatic atoms for *line* MLUs. Interestingly, however, the same cannot be observed for the non-*line* MLUs. The increase of transitions to links and X atoms is most likely by construction, as these are the >catch-all< category, and self-transitions between them are not possible. Likewise, the non-*line* MLUs show nearly no significant transitions, except for X and L atoms, so it

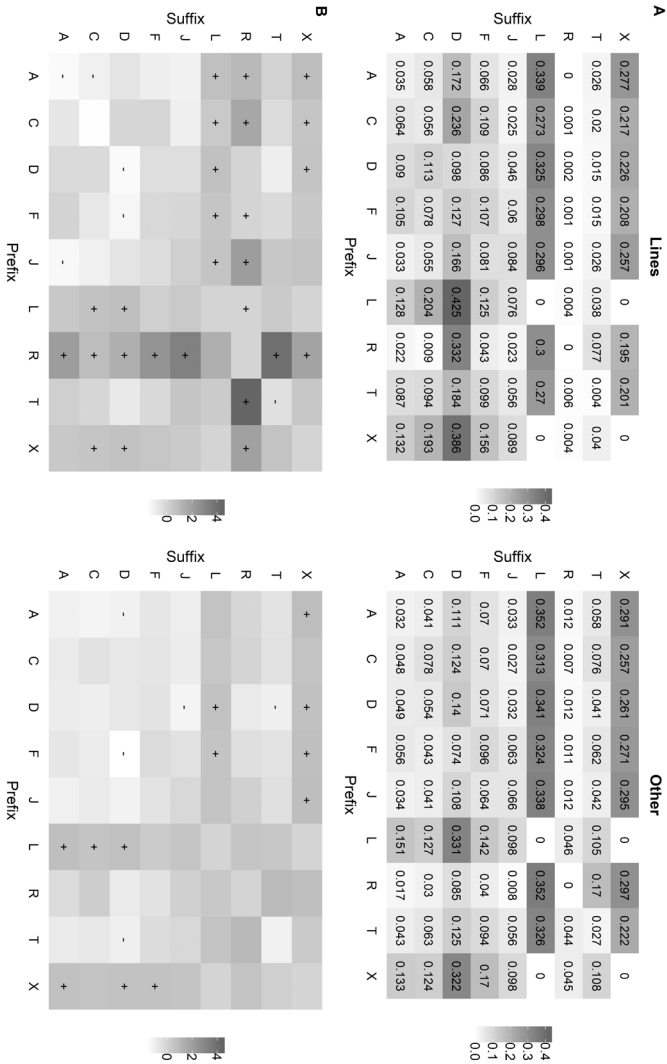


Fig. 7: (A) Markov transition probability matrices for line and other MLUs. Note that some transitions are impossible by construction, i.e., $R \rightarrow R$, $L \rightarrow L$, $L \rightarrow X$, $X \rightarrow L$, and $X \rightarrow X$. (B) Pointwise self-information matrices, based on 100 bootstraps samples each. Transitions significantly different at the $\alpha = .05$ level are marked with $><$ for a lower probability and $><$ for a higher probability than the zero order probabilities. PSI is measured in bits, so a value of 1 corresponds to a twice larger probability, a value of 2 to a four times larger probability etc.

appears that WBA atoms are basically independently (randomly) chained here. In conjunction with the fact that the significant transitions for *lines* are also either trivial or mostly due to specificities of the parsing algorithm, it can be stated that a zeroth order Markov model is appropriate. Hence, the grammar for WBA atoms has no deep structure.

Discussion

We proposed a novel representation of melodies based on a system of melodic atoms, the Weimar Bebop Alphabet. It was devised with the performer's perspective in mind as an intermediate level of abstraction. We were able to demonstrate that different midlevel units have slightly different WBA atom distributions, where the L, D, and X atoms always dominate. On the one hand, this reveals the diatonic roots of jazz melodies but on the other hand, it also calls for further refinement of the system.

X atoms turned out to be second largest category of all. This reflects the high variability and also the melodic inventiveness of the jazz performers, but runs counter to the original assumption that it would be possible to achieve a considerably simplified (more structured) description of jazz solos with the help of WBA. Still, some simplification is provided by the WBA system in facilitating a classification of melodic chunks, which proved to be a helpful analytical tool, particularly for separating the melodic ›wheat‹ from the ›chaff‹. However, the complexity of melody description does not seem to be substantially reduced. Since the first order transition matrices are largely identical to the zero order probabilities, no true grammatical structure can be found at this level of abstraction. Further study is necessary to disentangle whether this is simply a shortcoming of the approach or further evidence of the intrinsic complexity of jazz improvisation. Some of the observed results might be due to the lack of attention paid to the harmonies (or tonality in general) underlying the lines, since only interval sequences are considered here. However, basing the WBA system on intervals is the easiest way to achieve transposition invariance and is also universal in the sense that it can be applied equally to melodies with and without harmonic accompaniment.

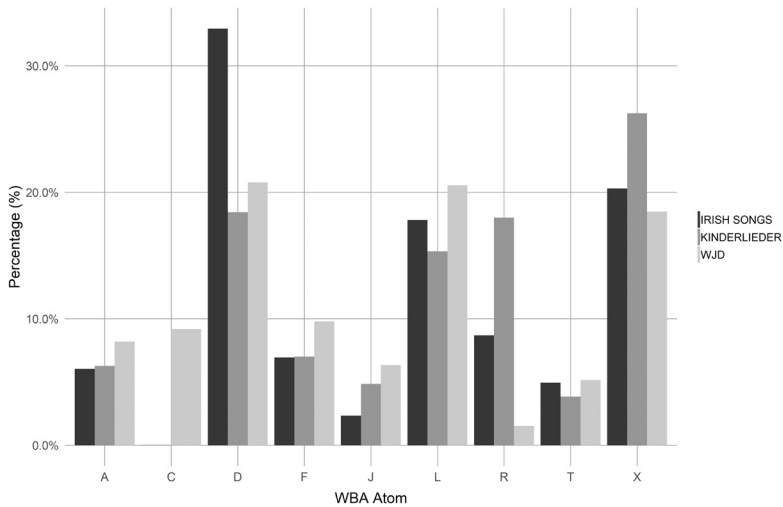


Fig. 8: Comparison of distribution of WBA atoms in the WJD and two sub-collections from the Essen Folksong Collection: IRISH songs (53 tunes) and KINDERLIEDER (German children songs with 217 tunes).

In regard to the universality of the system, applying the WBA algorithm to two collections (IRISH songs and KINDERLIEDER) from the Essen Song Collection (Schaffrath 1995) provides some insights (Fig. 8). The main differences between the WJD and those collections are the complete absence of chromatic atoms from the folk songs, the much smaller percentage of repetitions in the WJD, and the much larger share of diatonic atoms in the Irish songs. In all other aspects, the distributions are comparable. Further inspections, however, show that, for example, the X and F atoms in the WJD are rather different in content as compared to the folk songs. These differences might be explored in the future. Right now, it suffices to say that the WBA is a universal melody description system, and might well be renamed Universal Melody Alphabet (UMA).

Fig. 9: Automatically generated chorus of an F blues solo using a hierarchical first order Markov model of MLUs and WBA.

Conclusion and outlook

In the future, the system may undergo further refinements, for example, by trying to subdivide the X atom category (see sect. 4.2.4). Interwoven lines and other symmetrical patterns seem common, but their diversity and frequent slight variations make developing a parser a challenging task. Furthermore, trills might be expanded to comprise larger intervals, as third trills, for example, seem to be rather frequent.

Of course, the analytic potentials of system are not yet fully exhausted. Several avenues for further research have already been suggested, including comparative studies, either with different corpora, such as the Essen Folk Song Collection, but also between different performers or styles.

Finally, the author has already informally explored another possibility: The WBA system could be used for the automatic generation of monophonic jazz solos. Generated solos are helpful tools for evaluating and refining models of jazz improvisation via an iterative analysis-by-synthesis process.

According to this approach, a hierarchical model with a first order Markov model of MLU at the top level generates a plausible global phrase

structure. Next, the MLUs are realized via first order Markov models of WBA atoms with different models for different MLUs. The sequences of WBA atoms can then be realized with tones according to a given sequence of chords, while inserting ad-hoc links to reach chord tones if needed. The advantage of using this level of abstraction in comparison to, e.g., note-level Markov models, is that overall shapes and typical traits of jazz solos can be achieved more easily as they produce short chunks of abstract descriptions which can be easily adapted to the underlying harmony, e.g., using a mixolydian scale to realize a descending diatonic atom over a dominant seventh chord. An example of one chorus over an F blues chord sequence is depicted in Fig. 9.

Bibliography

- Aebersold, Jamey (1967): *A New Approach to Jazz Improvisation*, New Albany: VERLAG.
- Baker, David (1988): *David Baker's Jazz Improvisation: A Comprehensive Method for All Musicians*. Rev. ed. Van Nuys, CA: Alfred Pub. Co.
- Berliner, Paul F. (1994): *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago: University of Chicago Press.
- Bod, Rens (2002): Memory-Based Models of Melodic Analysis. Challenging the Gestalt Principles, in: *Journal of New Music Research* 31(1), pp. 27–36.
- Chai, Wei / Vercoe, Barry (2001): Folk Music Classification Using Hidden Markov Models, in: *Proc. of International Conference on Artificial Intelligence*.
- Coker, Jerry (1987): *Improvising Jazz*, 1st Fireside ed. New York: Simon & Schuster.
- Cope, David (2005): *Computer Models of Musical Creativity*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- DeVeaux, Scott (1997): *The Birth of Bebop. A Social and Musical History*, Berkeley: University of California Press.
- Efron, B. (1979): Bootstrap Methods: Another Look at the Jackknife, in: *The Annals of Statistics* 7(1), pp. 1–26, <<https://doi.org/10.1214/aos/1176344552>>.
- Frieler, Klaus (2018): A Feature History of Jazz Solo Improvisation, in: *Jazz @ 100. An Alternative to a Story of Heroes*, edited by Wolfram Knauer (= Darmstadt Studies in Jazz Research, 15). Hofheim am Taunus: Wolke Verlag.
- Frieler, Klaus / Höger, Frank / Pfeleiderer, Martin / Dixon, Simon (2018): Two Web Applications for Exploring Melodic Patterns in Jazz Solos, in: *Proceedings*

- of the 19th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR), Paris 2018, <<https://zenodo.org/record/1492533#.XMCl8Og-zaUk>>.
- Frierler, Klaus / Pfeleiderer, Martin / Abeßer, Jakob / Zaddach, Wolf-Georg (in press): Computergestützte Melodieanalyse und Vergleich von Musikrepertoires mit MeloSpyGUI, in: *Tanz / Performance/ Musikinstrument*, edited by Dorit Klebe and Tiago de Oliveira Pinto, Weimar: Edition EMVAS.
- Frierler, Klaus / Pfeleiderer, Martin / Abeßer, Jakob / Zaddach, Wolf-Georg (2016): Midlevel Analysis of Monophonic Jazz Solos. A New Approach to the Study of Improvisation, in: *Musicae Scientiae* 20(2), pp. 143–62.
- Gilbert, Édouard / Conklin, Darrell (2007): A Probabilistic Context-Free Grammar for Melodic Reduction, in: *International Workshop on Artificial Intelligence and Music at IJCAI-07. Twentieth International Joint Conference on Artificial Intelligence*, Hyderabad, India.
- Grachten, M. / Arcos, J. Ll. / Mántaras, R. López de (2005): Melody Retrieval Using the Implication/Realization Model. Extended Abstract, in: *Online Proceedings of the 6th International Conference on Music Information Retrieval (ISMIR05)*, IMIRSEL, <<http://waits.cp.jku.at/~maarten/articles/GrachtenEtAl-MIREX05-extended-abstract.pdf>>.
- Hiller, Lejaren A. / Isaacson, Leonard M. (1959): *Experimental Music: Composition With an Electronic Computer*, New York: McGraw-Hill.
- Johnson-Laird, Philip N. (1991): Jazz Improvisation. A Theory at the Computational Level, in: *Representing Musical Structure*, edited by Peter Howell, Robert West, and Ian Cross. London: Academic Press.
- Johnson-Laird, Philip N. (2002): How Jazz Musicians Improvise, in: *Music Perception* 10, pp. 415–442.
- Keller, Robert M. / Morrison, David (2007): A Grammatical Approach to Automatic Improvisation, in *Proceedings SMC'07, 4th Sound and Music Computing Conference*, Lefkada, Greece, pp. 330–37.
- Kerschbaumer, Franz (1978): *Miles Davis. Stilkritische Untersuchungen Zur Musikalischen Entwicklung Seines Personalstils*, Graz: Akademische Druck- und Verlags-Anstalt.
- Kissenbeck, Andreas (2007): *Jazztheorie*, 2 vol., Kassel: Bärenreiter.
- Larson, Steven Leroy (1987): *Schenkerian Analysis of Modern Jazz*, University of Michigan.
- Lerdahl, Fred / Jackendoff, Ray (1983): *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MA: The MIT press.

- Narmour, E. (1990): *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures*, Chicago: University of Chicago Press.
- Nattiez, Jean-Jacques (1975): *Fondements d'une Sémiologie de La Musique*, Paris: Union Générale d'Édition.
- Neumann, Frederick C. / Bach, Johann Sebastian (1983): *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: With Special Emphasis on J.S. Bach*, Princeton: Princeton University Press.
- Owens, Thomas (1995): *Bebop. The Music and Its Players*, New York: Oxford University Press.
- Pearce, Marcus T. (2005): *The Construction and Evaluation of Statistical Models of Melodic Structure in Music Perception and Composition*. Department of Computing, City University, London, UK.
- Roads, C. (1979): Grammars as Representations for Music, in: *Computer Music Journal* Vol. 3,1, pp. 48–55.
- Roads, Curtis / Strawn, John (eds.) (1985): *Foundations of Computer Music*, Cambridge, Mass: MIT Press.
- Schaffrath, H. (1995): The Essen Folksong Collection, in: *Database Containing 6,255 Folksong Transcriptions in the Kern Format and a 34-Page Research Guide*, edited by D. Huron. Menlo Park, CA: CCRARH.
- Schenker, H. (1956): *Der Freie Satz*, Wien: Universal Edition.
- Steedman, M J. (1984): A Generative Grammar for Jazz Chord Sequences, in: *Music Perception* 2,1, pp. 52–77.
- Typke, Rainer / Wiering, Frans / Veltkamp, Remco C. (2005): A Survey of Music Information Retrieval Systems, in: *ISMIR*, <<https://pdfs.semanticscholar.org/0953/66431c3e2a1038fe5c98d47bff22d360938f.pdf>>, pp. 153–160.
- Waters, Keith (2011): *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965–68*, New York: Oxford University Press.

Abstract (English)

In this paper, we propose a novel classification system for improvised jazz lines, which we have called the Weimar Bebop Alphabet. It is based on a phrase-wise parsing of interval sequences using nine different classes of melodic atoms (diatonic, chromatic, approaches, arpeggios, jump arpeggios, repetitions, trills, links and a residual category called X atoms). The system is applied to 456 solos from the Weimar Jazz Database and basic statistical properties are reported. The mean length of atoms is rather short, with 2.4 tones. The most common approaches, arpeggios, links and X atoms are discussed in more detail. Finally, first order Markov models of melodic atoms are investigated and the resulting findings show that the succession of atoms is close to pure randomness. This reflects the high variability and complexity of jazz melodies and runs counter to the initial assumption of a substantially simplified description and a structure-rich grammar for melodic construction. Ideas for the future extension, refinement and application of the proposed classification system are presented.

Abstract (Deutsch)

Wir stellen ein neues Klassifikationssystem für improvisierte Jazzlinien vor – das Weimar Bebop Alphabet. Es besteht aus einer Zerlegung von Intervallfolgen mit Hilfe von neun verschiedenen Klassen melodischer Atome (diatonische/chromatische Skalenausschnitte, Approaches, Arpeggios, Sprungarpeggien, Tonwiederholungen, Triller, Verbindungsglieder (Links) und eine Restkategorie genannt X Atome. Das System wurde auf die 456 Soli in der Weimar Jazz Database angewandt, wobei die Zerlegung phrasenweise erfolgt. Wir berichten einige grundlegende statische Kennwerte und Verteilungen, z.B. ist die mittlere Länge der Atome mit 2,4 Tönen eher kurz. Die häufigsten Approaches, Arpeggien, Links und X Atome sind von besonderem Interesse und werden etwas genauer beschrieben und diskutiert. Weiterhin werden Markow-Modelle erster Ordnung untersucht, wobei die Ergebnisse zeigen, dass die Abfolge der melodischen Atome fast komplett zufällig ist. Dies spiegelt zwar die große Variabilität und Komplexität improvisierter Melodien im Jazz wider, läuft aber auch etwas der anfänglichen Idee zuwider, mit dem System eine substantiell vereinfachende Darstellung mit einer strukturreichen Grammatik für Jazzmelodien zu entwickeln. Schließlich werden noch Ideen für zukünftige Verfeinerungen, Erweiterungen und Anwendungsfälle des hier vorgeschlagenen Klassifikationssystem vorgestellt.

Wolf-Georg Zaddach

»Groove is the essence of my music«. Wayne Krantz' guitar playing from a practice-based perspective

Jazz guitar playing since the 1960s/1970s offers a wide range of playing styles and aesthetic orientations (Boone 2003; Waksman 2010). One of them is the fusion of jazz with rock and other styles of popular music as demonstrated by influential guitarist such as John McLaughlin, or Al DiMeola. Guitarist Wayne Krantz (*1967), active since the mid 1980s. During his career, Krantz developed a very individual approach of improvised music based on jazz education and his experience with contemporary rock and pop music styles.

In the following, I will introduce aspects of Krantz' playing and conceptual thinking from a practice-based perspective.¹ By doing this, my aim is not only to explore the personal style of Krantz but also to integrate practice-based insights and observations into the academic process of reflection and articulation by making use of the method of autoethnography.² Hence, I structure the article in descriptive expositions on the one hand and sections with personal reflections on my learning processes as a guitarist on the other hand (unjustified). Guitar performance practice is my primary focus, while the aspect of interplay and group improvisation will not be analyzed in detail.

Zooming in

When I first learned about Wayne Krantz during a guitar workshop back in 2011 I was amazed by his playing as well as his funky, and rock-

1 About practice-based and artistic research, see Burke (2017), Till (2017), and Doğantan-Dack (2015).

2 About autoethnography, see Ellis et al. (2011). This method appears to be promising especially for practice-based artistic research, since one goal of the approach is to »disrupt the binary of science and art« (Ellis et al. 2011: 39).

influenced style. At this time, at the age of 26, I had been playing guitar for about 13 years. When I began playing guitar, I was fascinated by rock and especially heavy metal. Soon, I started to explore other musical styles, especially classical music, but also music of the 1960s and 1970s, and jazz. The gateway to the latter was mainly Al Di Meola's as well as Herbie Hancock's fusion albums – for a rock listener often a very associative sound –, also Miles Davis' *Kind of Blue*, and recordings by the jazz guitarist George Benson. The variety of musical expression in jazz music amazed me, consequently changing my aesthetic perspective to the point that metal's heavy distorted power-chords started to bore me more and more. (It was only until just a few years ago that I re-discovered the aesthetical value, qualities and diversity of heavy-distorted guitar sounds.)

When I listened to Krantz' »Whippersnapper« (*Two Drinks Minimum*, 1995) for the first time in 2011, I had already gone through the typical path of academic jazz studies: learning the vocabulary of earlier jazz styles, as well as aspects of improvisation, composition, theory, and history. It may have been because of my earlier passion for rock and heavy metal that I felt amazed by the powerful playing of the trio and instantly connected to the familiar sound, since Krantz often uses effects such as delay, overdrive or distortion. Yet, his playing strikes me as being more complex and polished than that of typical rock, metal or fusion players – still groovy, somewhat edgy, sometimes very modern, and yet cool and casual in style.

Born in 1967, Krantz' interest for playing the guitar started first with rock music of the 1960s and 70s, in particular bands like The Beatles, Zeppelin and Jethro Tull caught his attention (Frost 2015), as well as Jimi Hendrix later on. His interest for the guitar led him into studying at a university. After graduating from the Berklee College of Music in 1985, he moved to New York City and became an established fusion jazz guitarist, who was able to master funky guitar-playing and post-bop improvisation in high tempos, performing in bands of Billy Cobham, Carla Bley, Leni Stern and such (Summerfield 1998: 207).

According to Stuart Nicholson, jazz rock and fusion had partly become commercialized during the 1980s »favor[ing] rampant virtuosity, the cute cadences of pop music, and nonthreatening electronics« (Nicholson 1998: 304). A vast amount of technique books and tutorials in

guitar magazines and on VHS appeared, reacting to the high popularity of the »shredding guitar hero« in rock and heavy metal and the increasing amount of guitar players (Obrecht 1984; Walser 1993: 57-107; Waksman 2010: 238ff.). One possible result – a widespread fetishization of technique – has been publicly criticized, for instance, by Vernon Reid, an established African-American fusion guitar player and founder of Living Color: »What I question are guitarists who use technique to make themselves invincible – an »I'm going to blow you away with my chops'« attitude.« (cit. in Waksman 2003: 128) The wide-spread playing of fast scale-runs and licks, of which players »are all guilty (at least sometimes)«, as Berklee guitar tutor Mick Goodrick puts it (Goodrick 1987: 96), may have been one of the reasons that challenged Krantz' thinking and playing attitude. In his first solo recording, *Signals* (1990), Krantz »revealed a solid guitarist and composer«. His remarkable development though can be recognized with his live recording *Two Drinks Minimum* in 1995, when he already »avoided the trap of dissolving into speed and power clichés« (Nicholson 1998: 248). He continued to develop a personal playing style that is highly informed by postbop's harmonic complexity as well as rock music's groove-driven energy – an unusual kind of fusion or jazz rock. In that sense, Krantz indirectly fulfilled what Jerry Coker listed in his 1987 edition of *Improvising Jazz* in the appendix as »Aesthetic Criteria for the Evaluation of a Jazz Artist«,³ obviously aware of the need of such criteria for younger players in those days: »originality« and »intellectual energy«.

»What am I going to do: Am I going to try to sound like somebody?«
About the ongoing development of a personal style

After my first Krantz-experience, I started to dig further into his music and thinking. I was most impressed by his understanding of what creative contemporary music could look like. Especially his ideas on personal style and the convergence of different musical styles and genres appealed to me. I think this especially was a revelation to me as a young student: that my own creative musicianship is »allowed« to connect my musical

3 Those are »Choice of Materials«, »Emotional Content« and »Versatility«, »Taste«, »Originality« and »Intellectual Energy« (Coker 1987: 81f.).

socialization of rock and heavy metal with the richness of musical expressiveness in jazz. That reveals quite something about my limited self-confidence as a player back then, but also about the at some times overwhelming aspects of music education. Krantz' rather profound and reflection-based attitude went with a changing approach in playing the guitar. I started to practice Krantz' way.

In the following I will explore further the characteristics of Krantz' practices and exercises that exemplify his alternative thinking and practical adaptation ideally. From the mid-90s onwards, Krantz guitar playing became – in general – more dense and complex in terms of texture, rhythm, dynamics, and phrasing. His personal style can be defined by the extent of rhythmic complexity and the harmonic richness, the creative development and connectedness of phrases and the use of differing sounds (not only, but mainly on the guitar) – both in composition and improvisation. They all are results of rather conscious reflections about his own as well as contemporary playing. During his studies at the Boston College of Music during the first half of the 1980s, he focused a lot on (classical) composition (Frost 2015), a fact, that obviously influenced his conceptual thinking.

He described his change of perspective several times. Part of this seems to be often his self-positioning within jazz and its boundaries:

I (...) call myself jazz musician still because I improvise and I associate improvisation with jazz. But the language of jazz, the vocabulary, I found myself less and less drawn to (...). I'm kind of relying on the spirit of what created that language to determine what I play. (Krantz 1999, 0:27–0:50min)

The great importance of improvisation lies for Krantz not only in the moment of creation, but also in the communicative aspect. That seems to be the core and at the same time the point of departure of his critical thinking about playing jazz nowadays:

There's a certain truth to improvisation, it's the truth of the moment. Right now, you say something, and if people are listening to you and other musicians that are playing with you – a group of people can commonly agree upon one way of looking at the world, just for one moment. And to me, the creation of improvisation is what allows that and that's a little different from playing a vocabulary, because a vocabulary more suggests something that we already agree on. We already love bebop and we know bebop is great. So, if somebody plays bebop it's affirming what we already know.

(...) It's a little bit different from trying not to relying on a vocabulary so much and just try to say, it's going to be a certain kind of groove and let's try to make something happen spontaneously. It's sort of a different way of approaching the music and the guitar, but that's what I do. (Krantz 1999, 2:15–3:20min)

Krantz' explanation of improvisation being the core of jazz is, of course, a personal reading – he could have related improvisation to other genres as well. Krantz understands himself as a jazz-educated musician and attempts to legitimize his approach as part of jazz discourse, with improvisation as the most unquestionable common ground. His reference to bebop, which usually is one of the most important topics in jazz education, is especially of interest here. He continues to acknowledge that he »deliberately turned away from all the melody (...), harmony and rhythm that [he] loved (...) to try to come up with something else«. He explains that he had to acknowledge, that a certain playing style and music have been made once (and still is being made), not without demonstrating his awareness of jazz history and playing skills on the guitar. During the masterclass, he continues to ask:

What am I going to do: Am I going to try to sound like somebody? I'm a grown man. Why would a grown man try to sound like another grown man or a grown woman like another grown woman? It's more like, we grow up and have our own things to say. (Krantz 1999, 7:36–7:50min)

Krantz questioned his former artistic standing and vision fundamentally. On different occasions, he explained his artistic decision eloquently from a rather practical point of view:

For a while I sounded like a cross between Pat Metheny and Jim Hall. I had a Mike Stern period, too. But when I moved to New York in '85, I purged myself of everything and everyone and started over. (Raegele)

In fact, the influence of Pat Metheny and Metheny-like licks can be heard in his solo improvisations (Williams 2016: 120f.), as well as the influence of postbop playing, namely chromaticism, chromatic approaches, the extended harmonic repertoire that includes symmetric scales, harmonic and rhythmic superimposition, bitonal- or cluster-chords (especially by playing chords with open and fingered strings at the same time). The usage of such bi-tonal chords on the guitar was, of course, used before Krantz, for exam-

ple by free jazz-guitarist Sonny Sharrock, and became a standard playing repertoire.⁴

For Krantz, an important characteristic of his playing lies within the context of groove and rhythm, Groove, he explains, »is the essence of my music« (interview with the author). He acknowledges that he has always been fascinated by rhythm in general and that he understands rhythm as melody (Krantz, 3:10–3:15min, 27:30–27:35min). Groove unfolds within a 4/4- or 3/4-measure, which provides beat accents, he explains. The frame to organize rhythms though is the pulse of 16th-notes, a multitude of an one quarter beat (interview with the autor). For Krantz, there is a certain quality of groove when music creates friction, tension and release, rhythmically (Krantz, 26:00–26:30min). He describes the the creative process of developing such qualities as »rhythmic imagination« (Krantz).

For me personally, going through the lessons of playing bebop have been rather stressful back then. I was fascinated by the music, yet it felt too far away from my personal musical experiences and the music I wanted to play. I understood that if I want to play postbop convincingly I had to understand bebop. Back then, this was my only motivation, until I learned from Krantz that I can create and play ›my‹ music incorporating bebop, for instances. The logic of his metaphor – learning a vocabulary so that you can alter, modify, even modernize it – convinced me personally.

His approach of creating modern chords and interval combinations resonated with my growing interest in music theory and offered me a concrete application to the guitar. One of such example is the ›zone-exercise‹ that will be discussed in the following section.

Learning and practicing strategies

A seemingly inexhaustible source of creativity seems to lie within Krantz' perspective on learning and practicing. Krantz practices in a way that appears to be a creative task. He attempts to constantly invent and shape exercises with a certain musical or aesthetic goal (Interview with the author).

4 Regarding postbop improvisation strategies see Terefenko (2014), Waters (2011), Liebman (2006), and Weiskop (1993), among others.

By doing that, he not only practices certain scales, chords or rhythms – an advanced task that requires a certain level of expertise. As exercises in general, his method follows the logic of limitation as a strict framework for creative explorations. Such limitations would be a certain spatial limitation, a particular zone on the guitar fretboard. In an interview, he made clear that even the name of ›zone‹ is on purpose and a reflection on widespread guitar teaching methods:

I call it a ›zone,‹ because when you say ›position,‹ people tend to think of the scale patterns they already know, in certain positions on the neck. What I do is more an exercise in, ›Can I find the right notes here?‹ (Levy 2008)

An example would call for the guitarist to play within the range of four frets only, with one fret for each finger, so that he forces himself to play without a change in the hand's position. Stretching the index finger and the pinkie, a conventional technique in guitar playing, is not allowed. This approach helps him to play more consciously, and unlearn practiced scale patterns:

You're necessarily going to leave out notes, which means you're going to have to think, and not just rely on what you know about a scale pattern. Don't stretch out of the zone – not even for a note that's part of the structure or sounds good – or else it's wrong in terms of the exercise. (Levy 2008)

A result would be that one can only play certain notes of a scale or extended chord within such a zone, and will most likely not be able to play the scale as a simple sequence. Yet, Krantz does not aim for the player to simply memorize the available notes in such a zone for ›real improvisation‹. Rather, zones are places on the fretboard that contain the potential to reveal new sounds and possibilities:

It's like, ›I don't know this – at least not as a pattern,‹ and I prefer it that way. By practicing using all these things that I don't know but can find quickly, I get better and better at finding them. It's working towards having access to all of the possible formulas. And, within that context, trying to be as musical as possible. (Levy 2008)

The crucial point here is that he attempts to break his ingrained mental processes and advance on the guitar with challenging new exercises:

I could map this out to try to remember it and get good at playing it fast. That's how I used to practice scales. It's how most of us are taught, but I found it really hard to apply that to actual music making. Also, I was always limited to only being able to play what I'd practiced. So I decided to forget

that whole bit of trying to remember stuff and getting fast at playing up and down and all that. Instead, I practice trying to find any tonality in any zone, and I make that search as musical as I possibly can. (Levy 2008)

The ›zone-exercise‹ is a rather difficult exercise. Though playing within a certain ›zone‹ or range is typical for a beginner within the concept of a ›position‹, most often of a pentatonic, Krantz' applied ›zone-exercise‹ is very different. It requires advanced playing skills and fundamental knowledge of theory.

It really forces me to consciously think about the ›right‹ notes and thus the correct finger, and fret. While playing with a metronome, it sets a specific pressure to play fluently. While playing, I can consciously ›feel‹ my ›musical brain‹ working and processing: »What are the possible notes on the G-string, if I want to play the G melodic minor scale in the 7th zone (meaning index finger on the 7th fret)? Oh right, I can play only two notes here, if I strictly follow the rule and resist stretching my index finger or pinkie.« I recognize that I need a moment longer to answer that question, in contrast to playing the same scale in the traditional way, using alternate picking, stretched fingers and a moving hand – all according to muscle memory developed over years of repetitions. It took me a while to get used to this way of thinking: I somehow feel that my theoretical knowledge about the shape of the scale and its tones is re-connected and renewed, and that my ears are attentive in a different, focused way. The exercise quickly forces me to consider and re-evaluate the qualities of each tone and interval combination I can make out of that zone.

For Krantz, practice is not complete without self-evaluation. He records short exercises of himself playing with a metronome, an approach which the Berklee guitar tutor Mick Goodrick suggests as well in *The advancing guitarist* (Goodrick 1987: 100). The recording allows him to assess his playing immediately – being aware of the cognitive limitations in the moment of playing (interview with the author). »I listen,« Krantz explains,

so I can ask questions about it – whether the time is good, and the phrasing is right. If the note choices sound completely random, and I'm trying to play melodically, then I've failed. If I'm trying to play in a random way, then I've succeeded. It could be an attempt to play prettily, or an attempt to play

funkily. Whatever I try to do, I judge it by listening and then ask, »Is this as good as it can be?« (Levy 2008)

By combining the challenging exercise with recording and immediate self-assessment, he is a) cultivating his aesthetical judgement, and b) training his ears to evaluate and monitor his playing, which, in return, may help him to monitor more precisely in the moment of playing – an important skill for advanced jazz improvisation (Noorgard 2011).

Krantz prefers the term »formula« instead of scale, arpeggio, or chord structure. Without any reference to the usage of »formula« in jazz pedagogy or analysis (Finkelman 1997), he explains his understanding within his *An Improvisers OS* (2004).⁵ The improvisers operating system (OS) is all about forgetting scales and rather looking at interval structures as formulas. For example, the major scale can be viewed as the sequence of 1-2-3-4-5-6-7, whereas the dorian scale is 1-2-b3-4-5-6-b7. What's refreshing about this approach is that any interval combination from two notes up to 11 can create a formula – following the Western system of splitting up an octave into 12 equally spaced semi-tones. By doing this, one can gather up to 2,048 different formulas (what he does in the book, over 30 pages). The formulas can be applied to any root.

After a few moments of playing in that 7th zone of G melodic minor (index finger=7th fret), I acknowledge chords that are available within the framework and contain important notes such as the root, the 3rd and the 7th: C7/#11, with the characteristic #11 on my index finger on the B string, or the D7/9/b13. I »explore« them first through improvisational playing, rather surprising myself. At first, I recognize those familiar sounds that I have already played before, and then ask myself what specific chord and inversion I've formed. After years of practicing melodic minor scales, this knowledge of certain chords on certain scale degrees isn't new at all to me. Yet, the task to practice as if I would be improvising in a band context allows me to connect my theoretical knowledge in a felt, somehow holistic way that is, at the same time, fascinating and revitalizing.

For several times, that experience evokes a flow stage. Spontaneously, I start to play more »musically« or »performance-oriented«, and combine

5 Already the title reveals a certain schematic and technocratic, if not ironic, approach to guitar playing: in a sense of logical series of guitar frets.

that specific zone in G melodic minor to other chords by using a ›freeze effect‹ (by Electro Harmonics) to have a continued and sustained chord while improvising within the zone above it. Such chords would be Amin7, Emin7b5, or Bbmaj7/9/#5. The choice seems to be informed by my knowledge about the melodic minor scale itself, but appears rather spontaneous and unplanned, in the flow of improvisational experimentation, while still being in the context of an exercise. Apparently, with ongoing repetition I seem to develop a new set of muscle memory, of streams of finger movement.

During the exercise, I could ›feel‹ that something I had just played wasn't perfect, but couldn't always name it instantly. The rule to record oneself during that exercise helps me to understand the issue in detail. In fact, I could quickly find out if it was, for instance, a physical/motor issue in terms of finger movement, or a cognitive one. Based on previous experience of error correction in practicing situations, I could quickly apply those ›critical points‹ to the exercise, repeating the process again and again.

Apparently, this technical approach to the fretboard can be viewed as a widespread practice among rock and heavy metal guitarists who are often untrained in music theory: playing with ›optical scales‹ – or, moving on the guitar fretboard by memorizing it optically. However, in combination with Krantz' training in music theory and practice on the guitar, the exercise rather works as a creative, ultimately liberating tool to explore qualities of certain intervals and interval combinations of those intervals. By practicing in such zones, he seems to establish a different form of creative flow and processing, challenging, enhancing and finally changing once learned materials, pattern vocabulary, and problem solving routines, or, with Pressing, the »knowledge base« (Pressing 1998: 53f.). At the same time, by practicing and playing in this way over years, he cannot avoid that he naturally expanding his muscle memory repertoire so that it may take over during the playing situation at some points. In fact he indirectly acknowledges that, when he says, that his playing with the group feels »natural« to him, without any force (Krantz 1999, 6:30–6:40min).

At the time, I started to prepare my PhD in Musicology, I read a lot about sociological and cultural theory. Apparently, while practicing a

›Krantz-exercise‹ smoothly with a good vibe and overall feeling, all of a sudden, one certain book came to mind: French sociologist Henri Lefebvre's *Rhythmanalysis. Space, Time, and Everyday Life* (1992). This book deals with the idea of space, time, and everyday live structuring patterns from a sociological point of view. I was especially occupied by Lefebvre's ideas of rhythm, his emphasis on the body as bearer of rhythm experiences, and his critique on a »mechanical« understanding of rhythm, which brushes aside the »organic aspects« (Lefebvre 2004: 15).⁶ For instance, Lefebvre points to the aspect of cyclicity of rhythms, which implies repetition and variation. That reminded me of Krantz' powerful rhythmical playing, and encouraged me to integrate more of such polyrhythms and superimposed rhythmic loops into the ›zone-exercise‹. Lefebvre says that »sound occupies a space«, and in the combination of »time-space-energy«, the latter becomes important, since it »animates, reconnects, renders time and space conflictual.« (Lefebvre 2004: 70). It is not just the actual space on the guitar fretboard, which I'm focused on so far, that counts. The musical as well as the acoustic space should also be considered. With the ›Krantz-exercise‹, this could mean, to consider the ›space‹ between single notes and chords, the breaks and stops, the rhythmical placement, the micro-timing. The acoustic space, together with the aspect of energy, draws the focus towards sound design and how sound encounters and unfolds into the room. Those performance decisions could be involve the degree of overdrive within the guitar sound, the usage of space-simulating effects such as reverb, delay, or the freeze-effect, as well as, very fundamental, the overall dynamics and loudness. When Krantz says he did his math to manage such rhythmical ideas (interview with the author), I figure I need to do this more in-depth as well, explore such rhythmical complexities in such rather playful exercises. For quite some time I did this, thinking through Krantz and Lefebvre, continuing and varying the ›zone-exercise‹, and thus creating my own individual exercises in a creative way. Krantz would approve, I guess.

6 Thinking about those rhythmical aspects reveals a still present weak spot of jazz analysis with its prominent focus on harmony and pitch content, while rhythmic aspects and sound design are still under-represented (see Pflaiderer 2018: 16).

Conclusion

Within the article I combined an exploration of Krantz' personal style with a practice-based application of Krantz' exercises from an autoethnographic perspective. Most apparent is that Krantz offers ideas that enable an accomplished player to broaden and enhance her or his playing by, e.g., expanding the muscle memory, or training the general monitoring of improvised content. His ›zone-exercise‹ appears to be an effective and refreshing alternative learning strategy for advanced players.

At the same time, the personal reflection points out that musical exercises and performances are not just limited to concrete musical ideas but incorporate further cognitive processes, as for example the reading of Henri Lefebvre's *Rhythmanalysis* in this case. Ultimately, the autoethnographic study – an approach, that appears to be fruitful for practice-based artistic research – reveals insights on the ongoing learning processes as well as aesthetically determined ›passages‹ or ›chapters‹ in the artistic life of a practicing jazz musician.

Sources

Interview with Wayne Krantz, New York City, 4.8.2016.

Krantz, Wayne: *Rhythmic Imagination*, audio-lesson, self-published, NYC.

Bibliography

Burke, Robert (ed.) (2017): *Perspectives on Artistic Research in Music*, Lanham: Lexington Books.

Coker, Jerry (1987): *Improvising Jazz*, New York: Simon & Schuster.

Doğantan-Dack, Mine (ed.) (2015): *Artistic Practice as Research in Music. Theory, Criticism, Practice*, Farnham: Ashgate.

Ellis, Carolyn / Adams, Tony E. / Bochner, Arthur P. (2010): Autoethnography: An Overview, in: *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1101108>> [19.3.2019].

Finkelman, Jonathan (1997) Charlie Christian and the Role of Formulas in Jazz Improvisation, in: *Jazzforschung/Jazz Research* 29, pp.159–188.

- Frost, Mark (2015): Wayne Krantz on Jazz Guitar, Improvisation, and Creative Practice, in: *musicradar.com*, <<https://www.musicradar.com/news/guitars/wayne-krantz-on-jazz-guitar-improvisation-and-creative-practice-616868>> [19.3.2019].
- Goodrick, Mick (1987): *The Advancing Guitarist: Applying Guitar Concepts & Techniques*, 3rd edition, Milwaukee: Hal Leonard.
- Krantz, Wayne (1999): *Wayne Krantz with Tim Lefebvre and Keith Carlock - Marciac Jazz Festival 1999*, <<https://youtu.be/DOiz6yb-ucM>> [19.3.2019].
- Krantz, Wayne (2004): *An Improviser's OS*, self-published, NYC.
- Levy, Adam (2008): Get In The Zone: An Intriguing Improvisation Strategy from Wayne Krantz, in: *guitarplayer.com*, <<https://www.guitarplayer.com/miscellaneous/get-in-the-zone-an-intriguing-improvisation-strategy-from-wayne-krantz>> [31.3.2019].
- Liebman, David (2006): *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*, Mainz: Advance music.
- Nicholson, Stuart (1998): *Jazz-Rock. A History*, London: Prentice Hall.
- Obrecht, Jas (1984): *Masters of Heavy Metal*, New York: Quill.
- Pfleiderer, Martin (2018): 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, pp. 11–29.
- Pressing, Jeff (1998): Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication in: Nettle, Bruno (ed.): *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, Chicago: University of Chicago Press, pp. 47–67.
- Raegele, Steve (n.y.): Wayne Krantz (1964–), in: *jazzguitarlessons.net*, <<https://www.jazzguitarlessons.net/blog/wayne-krantz>> (31.3.2019).
- Summerfield, Maurice (1998): *The Jazz Guitar: Its Evolution, Players and Personalities since 1900*, Milwaukee: Hal Leonard.
- Terefenko, Dariusz (2014): *Jazz Theory. From Basic to Advanced Study*, London: Taylor & Francis.
- Till, Rupert (2017). Popular Music Practice: Music as Research. Introduction to the Special Issue, in: *iaspm@journal* 7/2 (2017), <http://www.iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/875> [Zugriff am 13.3.2019].
- Waksman, Steve (2003): Contesting Virtuosity: Rock Guitar since 1976, in: *The Cambridge Companion to the Guitar*, Cambridge: University Press, pp. 122–132.

- Waksman, Steve (2010): *Instruments of desire. The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, Cambridge: University Press.
- Walser, Robert (1993): *Running With the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Middleton: Wesleyan University Press.
- Waters, Keith (2011): *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965–68*, Oxford: University Press.
- Weiskopf, Walt / Ricker, Ray (1993): *The Augmented Scale in Jazz*, New Albany: Aebersold.
- Williams, Thomas (2016): *Strategy in Contemporary Jazz Improvisation: Theory and Practice*, PhD Thesis, University of Surrey, <<http://epubs.surrey.ac.uk/842640/1/Strategy%20in%20Contemporary%20Jazz%20Improvisation%20-%20Theory%20and%20Practice.pdf>> [19.3.2019].

Abstract (English)

Wayne Krantz, an US-American fusion jazz guitar player, developed a very personal style. Besides conscious reflection on his career and development, he came up with individual exercises. In the article, the stylistic development and the processes behind will be investigated and reflected from a practice-based artistic perspective. By doing so, the approach of practice-based and artistic research is realized with an autoethnographic approach, which appears to be a fruitful method, and presented with two individual but intertwined streams of narration.

Abstract (Deutsch)

Wayne Krantz ist ein US-amerikanischer Fusion-Gitarrist, der im Verlaufe seiner Karriere einen individuellen Personalstil entwickelt hat. Der Artikel verbindet eine Untersuchung der stilistischen Weiterentwicklung Krantz' mit einer autoethnographischen Erprobung seiner Übungsansätze, ein methodischer Ansatz, der vielversprechend für Practice-Based Artistic Research erscheint, und demonstriert zugleich die Vielschichtigkeit und Komplexität individueller Reflexions- sowie musikalischer Entwicklungsprozesse.

Michael Keul

»Charlie And His Orchestra« – Swing im Dienst der NS-Propaganda Ein Projekt historisch-künstlerischer Forschung

Die deutsche Jazzgeschichte liefert seit den zwanziger Jahren viele interessante Facetten, nicht zuletzt auch durch die mehr als 40-jährige Teilung Deutschlands ab 1949 in zwei souveräne Staaten mit zwei völlig unterschiedlichen Gesellschaftssystemen. Eines der ungewöhnlichsten Kapitel des deutschen Jazz ist die in der Öffentlichkeit weitgehend unbekanntere Geschichte von »Charlie and His Orchestra«. Diese spannende Episode deutscher Jazzgeschichte in erzählter und musikalischer Form aufzuarbeiten und auf die Bühne zu bringen war seit Langem ein Anliegen des Münchner Musikproduzenten Peter Wortmann. Im Jahr 2015 ergab sich hierfür die Gelegenheit.

Charlie and His Orchestra

Der Anlass für das Projekt »Charlie And His Orchestra« Swing im Dienst der NS-Propaganda war die Eröffnung des neu erbauten NS-Dokumentationszentrums in München am 30. April 2015. Das NS-Dokumentationszentrum grenzt direkt an das Hauptgebäude der Hochschule für Musik und Theater München (HMTM) in der Arcisstraße 12, das von 1933 bis 1937 erbaut und von den Nationalsozialisten als der sogenannte Führerbau benutzt wurde. Die Leitung des NS-Dokumentationszentrums stellte die Anfrage, ob man nicht ein gemeinsames Projekt zur Eröffnung durchführen könne. Aus dem Jazz Institut der HMTM kam der Vorschlag die Geschichte von »Charlie And His Orchestra« (CAHO) aufzugreifen, die bis dato ein wenig beleuchtetes und fast vergessenes Kapitel deutscher Jazzgeschichte darstellt.

Das Reichsministerium für Propaganda und Volksaufklärung hatte »Charlie And His Orchestra« 1939 ins Leben gerufen. Diese Swing Big

Band spielte zwischen 1939 und 1945 ca. 200 Aufnahmen ein, von denen aber lediglich die Hälfte erhalten und bekannt sind. In dieser Band, die ihren Sitz in Berlin hatte, waren unter der Leitung des Saxophonisten Lutz Templin zunächst eine Auswahl der besten deutschen Jazzmusiker – sowie ab 1940 auch Musiker aus den Niederlanden, Belgien und Italien – versammelt, um die damals sehr populäre, aus den deutschen Radiosendern allerdings verbannte Swingmusik für propagandistische Zwecke aufzunehmen. Die zentrale Rolle übernahm dabei Karl Schwedler (Charlie), der als Beamter im Reichspropagandaministerium arbeitete, über ausreichende Englischkenntnisse verfügte und den Vokalpart ausfüllte. Der Gesang der bekannten Swingnummern begann meist in der 1. Strophe mit dem Original und ab der 2. Strophe dann mit dem neuen Propagandatext, der vorwiegend gegen Großbritannien, die Sowjetunion oder das Judentum gerichtet waren. Eine ganze Reihe mit Swing-Musik vertrauter Arrangeure, zum Beispiel Friedrich Meyer und Kamil Behounek bearbeiteten die ausgewählten populären Songs.

Die Musik von »Charlie And His Orchestra« wurde über Kurzwelle nach England aber auch in andere am Krieg beteiligten Länder ausgestrahlt. In Deutschland war diese Band, da sie mit einem Volksempfänger nicht empfangen werden konnte, deshalb völlig unbekannt.

Die Aufnahmen von »Charlie And His Orchestra« auf Schellackplatten zählen zu den ersten Versuchen, den Jazz politisch zu instrumentalisieren und für Propagandazwecke zu nutzen. Zur Geschichte von »Charlie And His Orchestra« sei an dieser Stelle auf die Publikationen von Horst Bergmeier und Rainer E. Lotz (1996, 1997) verwiesen.

Projektvorbereitungen

Nachdem der Vorschlag des Jazzinstituts der HMTM auf Zustimmung sowohl bei der Leitung der Musikhochschule als auch des NS-Dokumentationszentrums stieß, wurde der 16. Mai 2015 für das Konzert im großen Konzertsaal der Musikhochschule festgelegt. Im Januar 2015 begannen die Vorbereitungen: Es wurde eine vierköpfige Arbeitsgruppe gegründet mit dem Musikproduzenten und Regisseur Peter Wortmann, von dem die ursprüngliche Idee für dieses Projekt stammte, dem Historiker und Journalisten Oliver Hochkeppel, verantwortlich für historische Recherche, Text



Abb. 1: Konzert mit den U.M.P.A. Jazz Orchestra (Leitung: Michael Keul) in München am 16.5.2015 (Orla Connolly).

und Bildmaterial, Michael Keul als musikalischem Leiter und Prof. Claus Reichstaller, dem die künstlerische Gesamtleitung oblag.

Bei den Treffen und Diskussionen der Arbeitsgruppe wurden viele Fragen aufgeworfen und es stellten sich einige Hürden auf, die es zu überwinden galt. Als besonderes Problem erwies sich die Tatsache, dass wir keinerlei Modell für unser Unterfangen hatten, diese besondere Geschichte auf die Bühne zu bringen. Die Musik von CAHO war in Deutschland noch nie öffentlich aufgeführt worden, was zum einen mit den mehr als brisanten Inhalten der Propagandatexte zu tun gehabt haben dürfte. Zum anderen dürfte wohl ein fehlender adäquater Präsentationsrahmen sowie die nicht unerheblichen Kosten für eine Big Band, SängerInnen und SprecherInnen eine entscheidende Rolle gespielt haben.

Überhaupt war die Frage, in welcher Form wir diese Geschichte präsentieren wollten, ein zentraler Diskussionspunkt. Bei den Recherchen zur Musik stellte sich heraus, dass keinerlei Notenmaterial der Originalmusik von CAHO das Ende des 2. Weltkrieges überstanden hatte. Da uns jedoch besonders wichtig war, gerade die Originalarrangements von CAHO zur Aufführung zu bringen und dabei möglichst nahe am Klangideal des deutschen Swing der damaligen Zeit zu bleiben, entschieden wir uns, das möglichst originalgetreue Transkriptionen von neun Titeln erstellt werden sollten.

Nach Abklärung des vorhandenen Budgets wurde folgendes Konzept für die geplante Konzertveranstaltung festgelegt. Die Geschichte von »Charlie and His Orchestra« unter besonderer Berücksichtigung der Biographien der beiden mit München assoziierten Musikerpersönlichkeiten – dem Schlagzeuger Freddie Brocksieper sowie dem Trompeter Charly Tabor – wird von SprecherInnen auf der Bühne erzählt. Der Text soll dokumentarisch sein und durch entsprechende Zitate unterstützt werden. Die dazu gehörige Musik wird vom Jazz Institut der HMTM durch das UMPA (University of Music and Performing Arts) Jazz Orchestra mit SängerInnen gespielt. Zeitgleich wird auf einer Projektionsleinwand begleitendes Bildmaterial gezeigt. Zum Mitlesen wird ein achtseitiges, erläuterndes Programm mit allen Songtexten erstellt.

Für die Erarbeitung des Textes wurde der Zeitraum Januar bis März 2015 veranschlagt, die Musikrecherche und Erstellung des Notenmaterials war für Februar bis April 2015 vorgesehen. Der Probenzeitraum für Musik und Text war Anfang April bis Mitte Mai 2015 geplant, wobei hier auch noch die Semester- und Osterferien der Hochschule berücksichtigt werden mussten. Gerne hätten wir das Projekt gemeinsam mit der Bayerischen Theaterakademie August Everding realisiert, die ebenfalls zur HMTM gehört, was allerdings wegen der kurzen Vorlaufzeit für das ganze Unterfangen nicht möglich war.

Insgesamt lässt sich sagen, dass der Zeitraum zur Realisierung des Projekts vom ersten Treffen der Arbeitsgruppe bis zur Aufführung äußerst knapp bemessen war. Vor allem das Erstellen des Notenmaterials für die Musik von CAHO von den erhalten gebliebenen Originalaufnahmen per Transkription erwies sich als zeitaufwändiges Unterfangen. Nachdem die erste Textfassung der Bandgeschichte vorlag, wurden die Musiktitel gemeinsam ausgewählt und der musikalische Leiter Michael Keul mit deren Transkription beauftragt.

Bei der Auswahl der Titel mit den englischen Propagandatexten sollte gezeigt werden, wie sich die Texte mit Fortschreiten des Krieges von anfänglicher Ironie hin zu perfidem Zynismus entwickelten. Die ausgewählten Musiktitel waren:



Abb. 2: Konzert mit den U.M.P.A. Jazz Orchestra (Leitung: Michael Keul) in München am 16.5.2015 (Orla Connolly).

- »Elmer´s Tune« im Arrangement von CAHO mit dem englischen Originaltext*
- »Sheik Of Araby« im Arrangement von CAHO mit dem englischen Originaltext*
- »I Got Rhythm« als Instrumentalnummer im Arrangement von CAHO,
- »Stormy Weather« im Arrangement von CAHO mit dem englischen Originaltext sowie dem ebenfalls englischen Propagandatext
- »German Submarines« (»Elmer´s Tune«) im Arrangement von CAHO mit dem englischen Propagandatext
- »Indian Love Call« im Arrangement von CAHO mit dem englischen Originaltext sowie dem englischen Propagandatext
- »Wir machen Musik« aus den gleichnamigen UFA-Film mit dem deutschen Originaltext**
- »You´re Driving Me Crazy« im Arrangement von CAHO mit dem englischen Originaltext sowie dem englischen Propagandatext

* Diese beiden Titel wurden lediglich mit dem englischen Originaltext gesungen, da wir das Programm noch vor der Phase mit den Propagandatexten beginnen lassen wollten.

** Dieser Titel diente als Vergleichsbeispiel für zeitgenössische deutsche, vom Swing beeinflusste und vom Regime abgesegnete Unterhaltungsmusik.

- »Blitzkrieg Baby« im Combo Arrangement von Una Mae Carlisle mit dem englischen Originaltext als Beispiel dafür, wie die amerikanische Seite die Kriegssituation kommentierte
- »Let´s Go Bombing« (»United Airmen«/»Slamming On Park Avenue«) mit englischem Propagandatext
- »One O´Clock Jump«, instrumental im Original-Arrangement des Count Basie Orchestra.***

Die teilweise sehr schlechte Tonqualität der Tonvorlagen erwies sich für die Erstellung der Transkriptionen als größte Herausforderung. Manche Passagen oder Instrumente waren mehr zu errahnen als richtig zu hören und einige Teile mussten musikalisch rekonstruiert werden. Die Besetzung von CAHO wurde anhand der vorhandenen Aufnahmen in den meisten Fällen als Formation mit drei Trompeten, drei Posaunen, vier Saxophonen (teilweise Klarinetten und Flöten), Piano, Gitarre, Kontrabass und Schlagzeug festgestellt. Titel, die diesem Format nicht exakt entsprachen, wurden dann dafür bearbeitet.

Die Probephase

Als im April 2015 die Probenarbeit mit dem UMPA Jazz Orchestra begann, gab es zunächst für die jungen Studierenden eine Einführung und Erklärung zum Kontext und Ziel des Projekts. Die Probentermine wurden in den Hochschulunterricht eingebettet. Somit waren auch die Raumkapazitäten für die Big-Band-Proben vorhanden.

Ein geschichtlicher Abriss am Anfang sollte den Studierenden den Einstieg in die Musik der damaligen Zeit erleichtern. Es stellte sich nach den ersten beiden Titeln heraus, dass ein Verständnis für die besondere Stilistik der damaligen Swingmusik, die Tongebung und Phrasierung sowie das besondere Feeling für diese Art von Swing bei den jungen MusikerInnen nur in Ansätzen vorhanden war. Obwohl den Studierenden schon im Vorfeld ausgewählte Tonbeispiele von CAHO zugänglich gemacht worden waren, erwies sich die Interpretation dieser Musik für die jungen MusikerInnen als

*** Dieser Titel sollte zum Abschluss des Programms exemplarisch zeigen, wie amerikanische Swingmusik nach Ende des Krieges über Medien wie Radio und Schallplatte wieder frei zugänglich war.

sehr schwierig. Besonders mit dem damals üblichen Vibratospiel bei den Bläsern konnten sich die einzelnen Bläser-Sections der Big Band zunächst nicht anfreunden. Ebenfalls hatten die Spieler in der Rhythmusgruppe zunächst Probleme, die Spielästhetik der damaligen Zeit umzusetzen. Dies ist vor allem damit zu erklären, dass heutzutage in der akademischen Jazzausbildung im Wesentlichen auf die Stilepochen ab dem Bebop bis zu aktuellen Strömungen eingegangen wird.

Wir beschlossen bei den Proben nochmals einzelne Tonbeispiele anzuhören, diese zu analysieren und zu erklären. So konnten wir auf Nachfragen zur Interpretation und zu einzelnen musikalischen Stellen gezielt antworten. Da die Band zunächst rein instrumental probte, war den MitspielerInnen noch nicht der textliche Inhalt der Songs bewusst. Die ganze Konzentration galt der Musik. Als dann nach einigen Probeeinheiten die SängerInnen dazu kamen und jetzt die in den Stücken enthaltenen Propagandatexte zu hören waren, gab es bei den InstrumentalistInnen zunächst etwas Verwunderung und Erstaunen: Sie galt vor allem dem Propagandainhalt der Songtexte. Teilweise wollten die Studierenden gar nicht glauben, was sie da hörten. Wir mussten wiederholt die zeitgeschichtlichen Zusammenhänge erklären. Die oftmals enthaltenen Anspielungen auf »feindliche« Politiker aus der Zeit, wie zum Beispiel Winston Churchill, bedurften ebenfalls der Erläuterung. Höchst interessant zu beobachten war, wie in den Köpfen der Mitwirkenden die Geschichte von CAHO zum Nachdenken und Reflektieren über die besondere Situation der damals beteiligten Musiker anregte. Immer wieder gab es inhaltliche Nachfragen und es entstanden plötzliche Diskussionen unter den Studierenden während der Proben und in den Probepausen, zum Beispiel, ob man sich vorstellen könne, sich in einer vergleichbaren Situation für solche propagandistische Zwecke herzugeben oder benutzen zulassen. Oder ob man sich, um dem Marschbefehl an die Front zu entgehen, bereitwillig für das kleinere Übel entscheiden würde. Ethische und moralische Fragen waren plötzlich Teil der Proben geworden und in den Pausen wurde immer wieder angeregt, über die in diesem Fall politische Instrumentalisierung der Musik diskutiert.

Die Sängerin und die beiden Sänger hatten neben dem Gesangspart auch die Sprecherrollen zu übernehmen. Hierfür gab es für sie extra Leseproben, da alle drei noch keinerlei Erfahrung diesbezüglich hatten. Den Text teilten wir so auf, dass jeweils zwei Sprecher auf der Bühne waren, einer für den geschichtlich dokumentarischen Teil sowie einer für die ein-

gefügten Zitate. Die beiden Sänger interpretierten die Originaltitel von CAHO und die Sängerin sang »Wir machen Musik« als Beispiel für die jazzbeeinflusste deutsche Unterhaltungsmusik sowie »Blitzkrieg Baby« als ironische amerikanische Antwort auf die deutsche Propaganda.

Noch plastischer wurde die Geschichte von CAHO für alle Beteiligten, als die ersten Durchlaufproben mit dem gesamten gelesenen Text stattfanden. Anhand der eingeflochtenen Biographien von Freddie Brocksieper und Charly Tabor bekamen zwei Akteure der Propaganda Band zudem Gesichter und deren persönliche Schicksale wurden plastisch. Hatte schon die Musik mit den Songtexten für Verwunderung gesorgt, so wurde das Gesamtwerk bei den Durchläufen im großen Konzertsaal der Musikhochschule in der Arcisstraße mit noch mehr Erstaunen aufgenommen, zumal jetzt auch noch das dazugehörige Bildmaterial, mittels eines Beamers auf eine Leinwand über der Bühne projiziert, für alle Mitwirkende sichtbar wurde.

Wir entschieden uns dafür, die Bühne so neutral wie möglich zu halten und lediglich die Sprecher mit Lichtspots hervorzuheben. Während des vorgetragenen Textes wurden die entsprechenden Bilder eingeblendet, ertönte die Musik, so gingen die Sprecher ab, die Leinwand wurde schwarz und die Band sowie der Gesang standen im Mittelpunkt.

Letztendlich zeigte sich, dass der Probenaufwand für dieses besondere Projekt doch um einiges höher war als veranschlagt. Es wurde buchstäblich bis zur letzten Minute geprobt und an der Präsentation gefeilt, da uns auch die Bildsynchronisation zum Text besonders wichtig war. Bereits in diesem Stadium des Projekts waren durch die Themenwahl, die im Text enthaltenen Fragestellungen und die individuelle Umsetzung übrigens wesentliche Merkmale angesprochen, die man heute mit dem Begriff des »künstlerischen Forschens« umschreibt.

Die Aufführungen

Mit großer Spannung wurde bei der Aufführung von allen Beteiligten – auf und hinter der Bühne – die Reaktion des Publikums auf diese fast unbekannt und außergewöhnliche Episode deutscher Jazzgeschichte erwartet. Die Ausgewogenheit von Text- und Musikpassagen lies keine Längen aufkommen und der Abend dauerte inklusive der Pause ca. zwei Stunden.



Abb. 3: Konzert mit der muk.wien.stageband (Leitung: Johannes Herrlich) in Wien am 22.5.2018 (Rudi Froese).

Begeisterung über die Leistung der Studierenden auf der einen Seite sowie Betroffenheit und Verwunderung über das Gehörte auf der anderen Seite waren das Ergebnis der gelungenen Aufführung: Lange anhaltender Applaus war die verdiente Belohnung. Sowohl die Leitung des NS-Dokumentationszentrums wie auch die der Hochschule für Musik und Theater München waren von der Umsetzung des Projekts und der Darbietung angetan. Das Teamwork der vier Verantwortlichen aus der Arbeitsgruppe hatte sich bezahlt gemacht und zu einem einzigartigen Gesamtergebnis geführt.

Rückblickend lässt sich sagen: Aufwendige Projekte dieser Art verdienen es nicht, dass sie einmalige Unternehmungen sind und keine weiteren Aufführungen zustande kommen. Es fehlt an Zeit und Möglichkeiten, Änderungen am Inhalt vorzunehmen und Verbesserungen am Ablauf durchzuführen. Deshalb waren alle Beteiligten erfreut, als von der Jazzredaktion des Bayerischen Rundfunks eine Anfrage für eine Live-Produktion im Hörfunk Studio 2 des Senders mit Publikum für den Mai 2016 kam. Die anfänglichen Bedenken, ob und wie man diese Geschichte, die ja auch von dem begleitenden Bildmaterial lebte, einem Hörfunkpublikum präsentieren sollte, lösten sich allerdings in Luft auf, da die zuständige Redakteurin Beate Sampson es fertigbrachte, die Aufführung informativ in einer einstündigen Sendung zu präsentieren.

Da wir fast die gleichen Beteiligten wie bei der ersten Veranstaltung zur Verfügung hatten, somit schon Mitwirkende mit Erfahrungswerten vorhanden waren, kam es nach neuerlichen Proben für das Konzert im Rundfunk noch einmal zu einer deutlichen Steigerung sowohl in der musikalischen wie auch der textlichen Darbietung. Auch hier waren die Reaktionen beim Publikum und den Verantwortlichen durchweg positiv.

Als zweites kam Anfang 2018 von der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien (MUK) eine Anfrage, ob wir unser Münchner Projekt anlässlich der Gedenkveranstaltungen zum 80. Jahrestag des Anschlusses Österreichs an Hitlerdeutschland auch in Wien mit dortigen Studierenden im Rahmen eines Erasmus-Programms durchführen könnten.

In Absprache mit den Verantwortlichen der Jazzabteilung an der MUK wurde vereinbart, in den Textteil von Oliver Hochkeppel einen Wiener Bezug hinzuzufügen zu lassen, diesen im begleitenden Bildmaterial zu unterstützen und den Text durch junge SchauspielerInnen vortragen zu lassen. Dem verantwortlichen Leiter der Big Band an der MUK, Prof. Johannes Herrlich, wurde vorab das Notenmaterial für die Big Band übermittelt und die Proben begannen vor Ort. Zu den dreitägigen Hauptproben kam Michael Keul aus München dazu. Nun stellte sich als Problem heraus, dass die Sängerinnen und Sänger in Wien vorwiegend aus dem slawischen Sprachraum kamen. Es fehlten Kenntnisse zu Inhalt und Kontext des Projektes. Es kam zu Missverständnissen, da die Sänger und Sängerinnen den erklärenden deutschen Text der Sprecher nicht verstanden. Es bedurfte ausführlicher Erklärungen, vorwiegend auf Englisch, zu den Inhalten der Propagandatexte um die Bedenken aller auszuräumen. Ähnlich wie in München wurde bei den Studierenden mit zunehmender Probenarbeit eine immer größere Auseinandersetzung mit der Thematik festgestellt.

Insgesamt erwies es sich als sehr vorteilhaft, die Begleittexte von Schauspielern sprechen zu lassen. So konnten die Sänger mehr Konzentration auf die einzelnen Songs verwenden und so entstand keine Doppelbelastung. Spannend war, wie sich die Inszenierung auf der wesentlich kleineren Bühne im renommierten Wiener Jazzclub »Porgy And Bess« umsetzen ließ und wie das Wiener Publikum auf die Geschichte von CAHO reagieren würde. Da die Bühne mit der Big Band voll ausgefüllt war, wurden beide SprecherInnen an einem kleinen Tisch neben der Band platziert, um so umständliche Auf- und Abgänge zu vermeiden. Das erleichterte erheblich den dramaturgischen Ablauf, und auch hierauf war die Reaktion äußerst positiv.



Abb. 4: Konzert mit der muk.wien.stageband (Leitung: Johannes Herrlich) und Sprechern Clara Montocchio und Sören Kneidl in Wien am 22.5.2018 (Rudi Froese).

Eine besondere Begebenheit aus München sei an dieser Stelle noch erwähnt. Etwa vier Wochen nach der ersten Aufführung im Mai 2015 hatten wir an der Jazzabteilung der HMTM für einen Nachmittag die Big Band des Elmhurst College aus Illinois, USA mit ihrem Leiter Doug Beach zu Gast. Beide Big Bands spielten abwechselnd im Proberaum der Big Band, und es war für unsere Studierenden sehr interessant zu hören, wie die amerikanischen Gäste musizierten und auftraten. Wir vom Jazzinstitut der HMTM beschlossen, ihnen einige Passagen unseres Programms über »Charlie And His Orchestra« mit entsprechenden englischen Erläuterungen vorzuspielen. Auch hier war das Erstaunen sehr groß, zum einem darüber, dass es so etwas wie eine deutsche Jazzgeschichte überhaupt gibt, zum anderen über diese spezielle Episode deutscher Jazzgeschichte während der NS-Zeit. Auch der Inhalt der Propagandatexte verblüffte sowie die Tatsache, dass man sich hier erstmals 70 Jahre nach Ende der Naziherrschaft mit der Geschichte und Musik von CAHO in Wort, Ton und Bild auseinandergesetzt hatte.

Fazit

Aus der Summe all der Erfahrungen mit den Projekt »Charlie and His Orchestra – Swing im Dienst der NS Propaganda«, von den ersten Treffen der Arbeitsgruppe bis zu den erfolgreichen Aufführungen, lässt sich sagen, dass die Beschäftigung mit diesem Sujet und das Eintauchen in diese Thematik für alle Beteiligten, aber vor allem für die jungen Studierenden in München und Wien eine wertvolle Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte der NS-Zeit und dem deutschen Jazz in diesen Jahren war.

Anders, und meiner Meinung nach wesentlich intensiver, als es in Vorlesungen oder Seminaren möglich ist, wurde hier ein Kapitel der Jazzgeschichte aufgearbeitet, musikalisch umgesetzt und kritisch reflektiert. Auch wenn künstlerisches Forschen an Kunst- und Musikhochschulen ganz unterschiedliche Ansätze haben kann, so ist es doch das Ziel, bestimmtes Wissen zu erlangen und Bewusstseinshorizonte zu erweitern. Das sehe ich in dem Projekt um die Geschichte von »Charlie And His Orchestra« als erreicht. Dies ist ein Beispiel für angewandte Jazzgeschichte und ich möchte dazu ermuntern, Projekte dieser oder ähnlicher Art, gerade im Rahmen des Hochschulunterrichts zu entwickeln, zu konzipieren und durchzuführen. Auf diese Weise können die Studierenden für problembehaftete Thematiken sensibilisiert und zum Nachdenken angeregt werden.

Literatur

- Bergmeier, Horst / Lotz, Rainer E. (1996): Charlie and his Orchestra. Ein obskures Kapitel der deutschen Jazzgeschichte, in: *Jazz in Deutschland* (=Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 4), hrsg. v. Wolfram Knauer, Hofheim: Wolke, S. 13–48.
- Bergmeier, Horst J. P. / Lotz, Rainer E. (1997): *Hitler's Airwaves. The Inside Story of Nazi Radio Broadcasting and Propaganda Swing*, New Haven, Conn.: University Press.

Abstract (Deutsch)

Die Geschichte von »Charlie And His Orchestra« ist ein spannendes und zugleich unrühmliches Kapitel deutscher Jazzgeschichte. Im Mai 2015 wurde in München in einem gemeinsamen Projekt vom Jazzinstitut der Hochschule für Musik und Theater sowie dem neuen NS-Dokumentationszentrum die Geschichte von »Charlie and His Orchestra« in Wort, Bild und mit Live-Musik erstmalig im deutschen Sprachraum auf die Bühne gebracht. Die Big Band des Jazzinstituts sowie zwei Sänger und eine Sängerin, die auch als Erzähler fungierten, spielten die transkribierten Originalarrangements zu begleitendem Bildmaterial aus der Zeit. Die Spielästhetik der damaligen Zeit war für die Studierenden natürlich sehr fremd. Jedoch die Tatsache, dass mit der Intensivierung des Probenverlaufs auch das Interesse der Studierenden an dieser sehr speziellen Thematik deutscher Jazzgeschichte stetig zunahm und daraus interessante politische und ethische Diskussionen entstanden, machen ein Projekt dieser Art zu einem Modell für die Vermittlung jazzgeschichtlicher Inhalte.

Abstract (English)

The story of »Charlie And His Orchestra« is an exciting and also inglorious chapter of German jazz history. In May 2015 in Munich the new NS Documentation Center and the University of Music and Performing Arts realized a project to bring the story of »Charlie And His Orchestra« to the stage for the first time in Germany with words, pictures and live music. With three singers, that also act as narrators, the big band of the Jazz Institute of the University performed together the transcribed original arrangements with accompanying photos from the time. Of course, the students were not used to the aesthetics of the swing era. But with more and more rehearsals the interest of the students in this special topic of German jazz history grew. Interesting political and ethical discussions were the results and made this project a role model for the mediation of jazz history.

Künstlerisches Forschen im Jazz?

Eine Podiumsdiskussion

Martin Pfeleiderer: In der Spezialausgabe der Neuen Musikzeitung, die von den Musikhochschulen gestaltet und herausgegeben wird, gab es vor Kurzem ein Themenheft zum künstlerischen Forschen. Der Leitartikel dieses Themenheftes ging über zwei Seiten, und das Fazit des Autors war: Es ist völlig unklar, was Artistic Research eigentlich ist oder sein soll. Ich fand es überraschend und auch ein wenig enttäuschend, dass man aus dem Artikel nicht wirklich erfahren konnte, was mit künstlerischem Forschen nun eigentlich gemeint ist. Denn die Diskussion um Artistic Research ist nicht nur in England und in Skandinavien, sondern auch in Deutschland in vollem Gange. Eng damit zusammen hängt die Diskussion um die Einführung der künstlerischen Promotion, des ›Dr. mus.‹: Dürfen sich auch Nicht-Wissenschaftler Doktor nennen? Dagegen haben ja viele etwas. In manchen Hochschulen gibt es den Dr. mus. aber schon. Außerdem gibt es bei uns an der Hochschule eine Diskussion über wissenschaftlich-künstlerische Projektseminare: Was ist das eigentlich? Was soll man dort machen? Was soll man dort vermittelt bekommen? Hinzu kommt die Diskussion um schriftliche Abschlussarbeiten und um Konzertdokumentationen in den künstlerischen Studiengängen: Was muss da eigentlich drinstehen? Wie wissenschaftlich soll das sein? In Deutschland orientiert sich die Diskussion um künstlerische Forschung im Musikbereich derzeit an solchen Fragen. Die Diskussion empfinde ich in Bezug auf Musik bislang als sehr offen. Ich wüsste aber nicht, wo das im Jazzbereich diskutiert würde. Ich möchte gerne zuerst eine Frage an Frank [Möbus, Jazzmusiker und Professor für elektrische Gitarre an der HfM Weimar] stellen: Hast Du bereits künstlerisch geforscht, hast Du so etwas schon einmal mit Studenten gemacht? Welche Rolle spielt Artistic Research bei Dir in der Lehre?

Frank Möbus: Also ehrlich gesagt weiß auch ich nicht genau, was künstlerisches Forschen ist.

Vielleicht das Wechselspiel von Musikherstellung und der Reflektion dessen. Das Spielen des Instruments, das Improvisieren, Komponieren

und das Erstellen von Bandkonzeptionen – all dies umfasst natürlich die Zusammenarbeit an der Hochschule zwischen einem Hauptfachlehrer und einem Studierenden. Das ist das Tagesgeschäft. Damit ist aber nicht gemeint, sich vornehmlich darüber Gedanken zu machen, ob ich in einer bestimmten Situation diesen oder jenen Ton spiele. Wenn die Leute an die Hochschule kommen, dann sind derartige Fragen hoffentlich schon größtenteils beantwortet und aus meiner Erfahrung geht es bei den meisten Leuten, außer wenn sie sich stilistisch und instrumental extrem spezialisieren, einfach darum, die Dinge in diesem Spannungsraum des künstlerischen Handelns in Gang zu bringen, sodass ein Musiker nach Beendigung seines Studiums die Chance hat, irgendwann in seinem Leben ein künstlerisch denkender Mensch zu sein, der seine eigene Handschrift in der Musik gesucht und gefunden hat und somit die Möglichkeit hat, etwas beizutragen, was ihn ausmacht, und die Welt somit nicht umhin kommt, diese Individualität anzuerkennen. Forschung bedeutet für mich in diesem Zusammenhang, dass ich versuche, Ideen für neue Projekte zu entwickeln: einen Klang zu erzeugen, der mich in irgendeiner Weise erfrischt. Vielleicht ist das eine tonale Konzeption in Verbindung mit bestimmten speziellen Timbres, Rhythmen... aber einfach irgendeine Idee, nach »Etwas« auf der Suche zu sein, was sich für mich frisch anfühlt und was ich genauso noch nie gehört habe.

Pfleiderer: Ist das, was Du beschreibst, vielleicht eher ein Suchen als ein methodisches Forschen? Ich gebe die Frage an Monika [Herzig] weiter. Monika, was ist künstlerisches Forschen?

Monika Herzig: Generell ist Artistic Research in den USA ein großes Thema, weil, wie ich in meinem Vortrag gesagt habe, mehr und mehr Studenten direkt in die Lehrersituation übergehen – aus ökonomischen Gründen und weil bei uns die DMA-Programme wie Pilze aus dem Boden schießen. DMA bedeutet: Doctor of Musical Arts. Das sind Studiengänge, die sich an die Master-Programme anschließen. Also das Äquivalent zu den klassischen Studiengängen, die zum End-Degree führen, zum »Super-Performer«.

Michael Keul: In Deutschland heißt das Konzertexamen.

Herzig: Ja, und DME ist der Doktor für Music Education, da kommt ein Research-Teil mit rein. Und die DMAs, die haben das Problem: wie wird das



Podiumsteilnehmer Michael Keul, Monika Herzig, André Doehring und Frank Möbus (v.l.n.r.) (Benjamin Burkhart).

geprüft auf dem Level des wissenschaftlichen Doktors? Sie sind ja zugleich ausübende Musiker, »Performer«. Die meisten Abschlussarbeiten sind Projekte, im Jazzbereich bestehen sie zu 90 Prozent aus Transkribieren. Oliver Nelson jr. hat gerade sein DMA an der University of Illinois gemacht und hat die ganzen Hubert Laws-Soli transkribiert und ein bisschen analysiert. So sieht das dann meistens aus. Aber das entspricht nicht den PhDs [wissenschaftlichen Promotionen], die sich ja an viel größeren Zusammenhängen orientieren. Genau das gehört jedoch noch viel mehr in die künstlerischen Curricula. Natürlich muss man als Musiker der beste Performer sein, der man sein kann, aber wenn man sich für einen DMA entscheidet, dann muss man in philosophischen Fragen und den ganzen Social und Cultural Studies viel stärker qualifiziert sein. Und das ist ein Problem. Klar ist, dass sich die künstlerische Persönlichkeit individuell weiterbilden muss. Aber das kann keine Entschuldigung dafür sein, die andere Seite zu vernachlässigen, oder dass man nicht die Grundlagen kriegt, wie Research funktioniert. Im Moment ist es jedoch noch ein bisschen die Entschuldigung, also das muss sich noch besser definieren. Was ich zum Beispiel mit meinen Musikindustrie-Kursen mache: ich lasse sie alle ihre Ziele und Missionen definieren. Dann müssen sie es aufschreiben, aufteilen und klären: Wie komme ich dahin? Und dadurch muss man sich definieren. In gewissem Sinne ist das ein Praxisbezug.

Pfleiderer: Gestern habe ich mich mit Michael Kahr über Artistic Reserach unterhalten. Wenn ich von der Wissenschaft ausgehe, so würde ich Research in drei Phasen unterteilen: Zunächst sondiert man die Fragestellung, fragt danach: was haben die anderen gemacht, und versucht, die eigene Fragestellung zu präzisieren und sich einer Methode zu nähern. Dann führt man die Forschung durch, methodengeleitet und reflektiert. Und schließlich gehört halt immer in der Wissenschaft dazu, dass man die Ergebnisse in den Wissenschaftsdiskurs zurückführt, man präsentiert und vermittelt die Ergebnisse und diskutiert sie mit anderen Wissenschaftlern. Ich habe nun Michael gefragt, wie ist das beim künstlerischen Forschen? Wie gebe ich da etwas wieder zurück? Er hat mir geantwortet, künstlerisches Forschen ist vielleicht etwas ganz anderes als wissenschaftliches Forschen. Doch was genau ist es dann? Vielleicht kann da André Doehring weiterhelfen: Was ist beim künstlerischen Forschen gleich wie beim wissenschaftlichen Forschen und was ist anders?

André Doehring: Idealerweise wissen Wissenschaftler methodisch Bescheid und können die verschiedenen Phasen trennen – die allerdings nur manchmal bewusst in Bezug zu den Ergebnissen reflektiert werden. Das ist beim künstlerischen Forschen auf jeden Fall anders. Es herrscht weniger methodisches Vorwissen bei diesen Leuten, die normalerweise erst etwas beobachten und dann künstlerisch forschen, aber stets mit hohem Reflexionsbewusstsein. Das ist eigentlich nicht verkehrt. Vielleicht als Hintergrundinformation: Der österreichische Raum kennt etwas, das sich EEK nennt: »Entwicklung und Erschließung der Künste«. Beides ist also ein erklärtes Ziel der Ausbildung an – wiederum ein Spezifikum – österreichischen Kunsthochschulen. Was bedeutet das? Das ist nicht immer allen Beteiligten ganz klar. In Graz sind wir gerade durch einen Evaluationsprozess gegangen, den jede Universität durchlaufen muss, und dort hat man uns angekreidet, dass wir gerade nicht klar genug nach außen kommunizieren, was eigentlich damit gemeint ist. Die künstlerisch-wissenschaftliche Doktoratsschule, die es seit 2009 in Graz gibt, hat seit 2018 eine eigenständige Professur, besetzt mit Deniz Peters. Im dortigen Curriculum ist das eigentlich schon relativ lange klargestellt, man muss nur hineinschauen: Was ist für uns künstlerische Forschung? Dort wird verlangt, dass man bereits ein gestandener Künstler ist. Diese Künstler sind entweder an einem Objekt interessiert oder am Prozess. Das ist der Gegenstand der Forschung. Die

Künstler kommen aus der Praxis, mit Ideen über den Gegenstand, und gelangen nun in Kontakt mit Forschung. Deswegen gibt es in Graz zwei Betreuer, einen künstlerischen und einen wissenschaftlichen Betreuer. Ich bin in einem Projekt gerade als wissenschaftlicher Betreuer eingebunden. Es gibt eine Forschungsphase – idealiter, in der Theorie, denn in der Praxis geht es natürlich auch durcheinander – und dann geht man wieder in die Praxis hinein und bringt den künstlerischen Gegenstand mit der Forschung in einer neuen Praxis zusammen. Und dann kommt etwas Drittes hinzu: die Reflexion. Die Reflexion ist Teil des gesamten Prozesses der künstlerischen Forschung und muss explizit herausgearbeitet werden. Künstlerische Forschung ist also ein hoch reflexives Unternehmen, das man an einem Gegenstand oder Prozess ausrichtet, das methodisch jedoch zunächst offenbleibt. Als Betreuer muss man also genau zuhören, welche Ideen und Ziele die Doktoranden mit ihrer künstlerischen Forschung verfolgen, und dann überlegen, was man ihnen methodisch und als wissenschaftlichen Background für dieses Unternehmen mitgeben kann. Dazu kommt aber noch etwas. Peters will die Grazer künstlerische Forschung dahin lenken, dass sie gesellschaftlich relevant ist. Künstlerische Forschung ist bei ihm auch ethisch dimensioniert. Künstlerische Forschung hat einen gesellschaftlichen Bezug. Sie macht etwas mit uns als Mensch und erhellt etwas über unser Menschsein. Und das klingt erstmal alles sehr gut und unterstützenswert.

Weil wir hier bei einer Jazzforschungstagung sind, möchte ich hinzufügen, dass die Arbeit, die ich seit zwei Jahren in Graz betreue, die erste Arbeit im Bereich Jazzforschung ist. Davor wurde in aller Regel ›richtige‹ Musik – also sog. Kunstmusik – untersucht.

Wolfram Knauer: Kannst Du dafür ein konkretes Beispiel geben?

Doehring: Die Arbeit, die ich im Moment betreue, stammt von dem Brasilianer Emiliano Sampaio, der über Jazzimprovisation im Symphonic Orchestra nachdenkt, also ein sinfonisches Orchester mit einer Jazzband zusammenbringt. Wie funktioniert dort Improvisation, wie kann er sie als Komponist und Dirigent musikkulturübergreifend herstellen bzw. befördern?

Wir haben in Graz außerdem ein Festival »Artikulation«, das ist quasi ein Doktorand*innen-Forum der künstlerischen Doktoratschule. Dort müssen alle im Rahmen des Curriculums immer wieder präsentieren. Wir haben jetzt vom 4.–6. Oktober [2018] wieder einen solchen Termin. Es gibt

Keynotes und Round Tables, etwa mit Fred Frith, letztes Jahr war George Lewis da, also illustre Leute, die selber aus der Praxis kommen und die sich genau diese Fragen stellen. In diesem Jahr geht es ums Experimentieren, um künstlerisches Experimentieren als Methode. Das wird in den Vorträgen der Doktoranden thematisiert und man bekommt einen Überblick über deren Themen.

Das Studium ist sechssemestrig und es gibt bestimmte verpflichtende Fächer für die Studierenden. In dem wissenschaftlichen Teil, den ich betreue, gibt es drei Kolloquien. Und dann gibt es Pflichtfächer, die sich mit der Theorie des künstlerischen Forschens auseinandersetzen.

Letztlich, so meine Einschätzung, wird auch für die Jazzforschung die Frage nach der musikalischen Praxis durch die künstlerische Forschung bedeutender werden. Denn man ist hier auf einem guten Weg, der aber alles andere als fest ist, sondern hochgradig dynamisch, gerade mit neuen, relativ jungen Professoren wie Deniz Peters. Da passiert etwas. Und jetzt schauen wir mal, wie wir es für die Jazzforschung hinkriegen.

Pfleiderer: Darf ich einfach mal kurz nachfragen? Ich glaube, ich habe nun ein bisschen besser verstanden, was künstlerische Forschung ist, aber mich würde trotzdem interessieren, wann und wodurch wird ganz »normale« künstlerische Arbeit, Suchen, Ausprobieren zu Forschung? Mir kam es jetzt so vor, als ob es eher um Äußerlichkeiten geht. Dahinter steht die Frage: was hat denn der Künstler davon, dass er nicht einfach wie immer kreativ ist, sondern dass er jetzt zusätzlich forscht? Was ist der Mehrwert für den Künstler? Und was ist dieses Forschen?

Doehring: Das Forschen, das Du hier jetzt meinst, ist der gesamte Prozess. Den muss man sich vorstellen wie eine Spirale: Man kommt aus der Praxis und sucht und experimentiert mit bestimmten Dingen, aber das ist noch nicht methodisch abgesichert. Mein Doktorand bspw. hat bestimmte Vorstellungen über seine Arbeit, die er nun systematisch aufarbeitet, z.B. durch Archivrecherche. Gerade ist er in São Paulo, da gibt es ein Jazz Symphonic Orchestra. Er war zuvor in Amsterdam und hat dort Archive durchsucht. Er kommt nun aus dem Archiv zurück und geht mit diesem Wissen in die Praxis rein. Zusätzlich befragt er in qualitativen Untersuchungen die beteiligten Musiker und lässt diese Interviewergebnisse wiederum in seine Arbeit rückfließen. Und mit jeder Runde, die er dreht, bewegt er sich ein bisschen

höher in der Spirale. Am Ende steht dann eine künstlerische Präsentation, ein ganzer Abend mit Kompositionen für ein Jazz Symphonic Orchestra, also 60–80 Musiker, in der er die zuvor recherchierten und in verschiedenen Kleinprojekten z.T. experimentell entwickelten Improvisationsmethoden als Basis der künstlerischen Arbeit einfließen lässt.

Pfleiderer: Künstlerisches Forschen bedeutet dann also, methodisch gesichert künstlerisch kreativ zu sein. Wenn dem so ist, so muss es natürlich eine Methodendiskussion geben. Das ist ja dann auch ein Mehrwert, dass über die Vorgehensweise von Künstlern, zum Beispiel das künstlerische Experimentieren, gesprochen wird. Wie können wir jedoch den Künstlern vermitteln, dass das ihnen etwas bringt – im Vergleich zu dem, was sie sowieso machen?

Keul: Für mich als Musiker, der viele Gigs spielt und auch mit vielen anderen Musikern zusammenspielt, also für mich ist das, wenn ich spiele, ein Forschungsakt. Zum Beispiel gestern Abend [bei der Jam Session im Kasseturm], als die Bassistin weggegangen ist, habe ich mich gefragt: »Oh, war ich jetzt zu forsch? Habe ich jetzt zu viel geforscht am Schlagzeug?« Wenn Du so willst, habe ich in dem Moment vielleicht reflektiert und überlegt: habe ich Leute verschreckt oder von der Bühne gespielt? Das wollte ich gar nicht. Ich glaube, die Frage ist, wie definiert jeder für sich die Forschung. Also wenn ich mir etwas zu Abend koche und hab nur Reste da und weiß nicht, was ich kochen will, dann muss ich ja trotzdem etwas zu Abend essen und dann ist das für mich auch ein Forschungsakt. Und wenn ich mit der einen Band spiele und morgen mit der anderen, dann ist das jedes Mal einfach anders. Ich gehe nicht rein, und sage: »Ah, das ist die Wendung, da spiele ich jetzt von da bis da, alles klar«. Du hast in jedem Stück, das Du im Jazz spielst, auch wenn Du es schon tausendmal gespielt hast, bestimmte Punkte, die einfach anders sind oder laufen. Wo es einfach um einen Aha-Effekt geht. Ich wäre allerdings nicht bereit, jeden Abend nach Hause zu gehen und so ein Forschungsbuch zu führen: »Erkenntnisse des Abends« oder so. Da ist die Musikwissenschaft einfach anders, weil Du da etwas hast und Du schreibst das auf und dann wird das dargelegt. Aber, ich weiß nicht, wir Musiker haben vielleicht einen anderen Forschungsschatz, den wir nicht planen und den wir nicht so präsentieren können.

Pfleiderer: Aber gerade darum geht es ja: diese Forschung nicht nur für sich in der stillen Kammer zuhause zu machen, sondern mit anderen zu teilen...

Keul: Das ist ja aber schon so, wenn ich mit der Band an der Bar sitze und wir über den Gig reden. Dann gehen wir der Sache ja auch auf den Grund.

Pfleiderer: Allerdings reden wir ja jetzt über einen größeren Kreis.

Möbus: Also ich glaube, das ist einfach eine individuelle Frage. In der Jazzausbildung gibt es viele Studierende, welche sehr reflektiert sind und gewohnt sind, eher methodisch vorzugehen. Bei einigen geht das sogar zu stark in diese Richtung und ich muss diese Leute manchmal dazu anhalten, auch mal den Kopf, die ganze Methodik auszuschalten und zum Zwecke des Erreichens einer besseren Balance stärker intuitiv zu handeln, denn die Qualität entsteht in der kreativen Musik meistens durch ein Zusammenwirken dieser beiden Pole. Das heißt, man kann nicht grundsätzlich sagen, dass Ergebnisse dann besser ausfallen, wenn besonders viel Methodik zur Anwendung kam. Der Eine profitiert davon, sich mit Zwölftonmusik auseinander zu setzen, und der Andere ist im Hinblick auf seine Anlage so, dass ich eher versuche, ihn von der Fixierung auf derartige mathematische Systeme wegzubringen.

Keul: Und in unsere Unterrichtssituation kommt ja noch eine Sache dazu, die mir immer wieder auffällt: Es ist ein riesiger Unterschied, ob ich eine Gruppe unterrichte oder ob ich im Einzelunterricht bin. Also jetzt gerade im Hauptfachbereich, wenn die im Einzelunterricht sind, kann man mit einem Studenten oder einer Studentin ganz anders reden über ihr persönliches Ding. Im Gruppenunterricht muss das immer etwas Neutrales sein und das ist natürlich jetzt in künstlerischen Studiengängen, auch in der Bildenden Kunst und der Malerei, wo es eben Einzelunterrichtssituationen gibt, ist das ja ein wahnsinniger Vorteil gegenüber allen anderen Studiengängen.

Pfleiderer: Ich würde die Diskussion gerne für alle Anwesenden öffnen. Wolf-Georg Zaddach hat sich ganz dringend gemeldet.



Tagungsteilnehmer Mateusz Phouthavong, Michael Rösenberg, Martin Breternitz und Laura Niebling (v.l.n.r.) (Maik Schuck).

Wolf-Georg Zaddach: Ja, also eine erste Anmerkung: Was Michael gerade beschrieben hat, ist, glaube ich, auch ein Stück weit mit dem Begriff »Research« verbunden. Im Englischen wird ja Research viel allgemeiner benutzt, so wie wir im Deutschen sagen würden »Recherchieren«. Research ist ein viel offenerer Begriff im englischen Gebrauch. Und wenn Du jetzt sagst, dass wir Research machen, dann haben wir genau das Problem. Wir wissen eigentlich nicht genau, wo setzen wir an, wie verstehen wir Research dabei eigentlich? Das haben wir ja jetzt in der Diskussion auch schon mitbekommen. Und die Frage an Euch alle und das haben André [Doehring] und Michael [Keul] eben auch angesprochen: Es schreit ja nach Kooperativem im Grunde. Wie seht ihr das? Kooperativ in einer Band oder Gruppe, klar, das passiert ja dann, das machen wir. Aber wie wäre es eigentlich möglich, auch die Brücke zu schlagen zwischen den künstlerischen, also den Musikinstrument-Studierenden und beispielsweise den Jazzforschung-Studierenden sozusagen und da Kooperationen zu schaffen, Synergieeffekte? Der eine hat die Kompetenz mehr im Wissenschaftlichen, der andere mehr im Künstlerischen. Im Grunde genommen ergeben sich da ja ganz andere, neue Möglichkeiten. Wichtig finde ich aber das Kooperative. André, wie ist das denn bei euch? Macht der Kollege das dann alleine oder in einer Gruppe?

Doehring: Die Grazer wollen ausdrücklich Künstler und unbedingt, dass es eine künstlerische Ausbildung ist, der Titel nennt sich Dr. artium. Kooperationen mit den wissenschaftlichen Doktoranden beschränken sich meines Wissens bisher auf die Kolloquien. Du hast vollkommen Recht, Wolf. Das kollaborative Element und die Spannungen, die dabei entstehen, sind wichtig. Emiliano [Sampaio] zum Beispiel arbeitet unter anderem mit Videoaufzeichnung und mit Interviews, um diese Prozesse innerhalb der Gruppe festzuhalten, Gruppendiskussionen bspw. während der Probe. Denn da entsteht eine wahnsinnige Dynamik, und er will für seine kompositorische Arbeit an etwas mehr Wissen herankommen.

Jetzt noch etwas zu dir, Michael, und Deiner Frage nach dem Begriff des »kochenden« bzw. künstlerischen Forschens. Im Artistic Research ist »embodied knowledge« bzw. »tacit knowledge« eine ganz wichtige Dimension. Die Frage ist, wie kommen wir an dieses verkörperte, »stille« Wissen ran. Da ist zum Beispiel die Praxeologie aus der Soziologie ein ganz neues Feld für die künstlerische Forschung, wo man ansetzen sollte. Das Problem ist nun, dass diese Ideen und zugehörigen Methoden noch nicht weit bekannt sind. Gleichzeitig diskutiert man heutzutage häufiger künstlerische Doktorats-Programme, um auch in der Kunstausbildung am Ende einen Dokortitel zu vergeben. Andere Länder waren hier übrigens viel früher: In den Niederlanden ging diese Diskussion viel früher los, Österreich ist etwas früher eingestiegen und Deutschland wird sicherlich bald folgen. Und wenn man nun diese Programme aufsetzen will, muss man sie formalisieren, dabei aber so offen bleiben, dass möglichst viele verschiedene Kunstsparten vertreten sind. Und das ist eigentlich erst einmal ein Paradox: Man soll also ein bspw. soziologisches Spezialwissen über Methoden und Theorien besitzen, zugleich aber ein gestandener Künstler sein, der ein künstlerisches Produkt hervorbringt. Aus genau dieser paradoxen Anlage gewinnt aber das künstlerische Doktorat seine eigentümliche Spannung und Dynamik.

Keul: Es war schon immer eine Frage: Wie viel Akademisierung verträgt die Kunst eigentlich? Braucht sie das überhaupt? Ich meine, diese Diskussion wird nie aufhören.

Herzig: Aber das geht ja genau zurück zu dem ganzen Prozess, der in den 1960er-Jahren begonnen hat, zu dem, was die ABCs [die Jazzpädagogen Jamey Aebersold, David Baker, Jerry Coker] gemacht haben. Da haben

drei Viertel der Jazz Community gesagt: Du kannst das nicht in die Schule bringen, no way, aber Aebersold meinte: Baker hat mir gesagt, dass ich da die Dorians [dorische Skalen] nehmen kann und das funktioniert – warum sagt mir das niemand? Ich glaube die Verantwortung ist, dass eine Methode formuliert wird. Natürlich machen wir das alle intuitiv, natürlich denkt man dann nachher darüber nach, was funktioniert, wen ruf ich an, wie mache ich mein nächstes Projekt für meine nächste CD, was möchte ich vom Repertoire nehmen? Aber das könnte man noch viel besser machen mit Tools, wenn man da reflexive Tools in der Hand hätte. Das ist genau der gleiche Prozess, den wir gerade beobachten. Und das jetzt zu formulieren, da ist nichts Schlechtes dabei.

Pfleiderer: Ich finde es schwierig, auf die Konzepte des ›embodied knowledge‹ und ›tacit knowledge‹ zurückzugreifen, weil diese Art von Wissen ja gerade *nicht* reflektiert ist, das ist ja nichts Explizites. Es ist eher so eine Leerstelle. Umgekehrt kommt ja oft der Einwand: Das ist zu verkopft, und wenn das zu verkopft ist, dann ist die Kreativität blockiert, das bringt einen nicht weiter im Vergleich zu dem, was ›von oben‹ oder ›aus dem Bauch‹ kommt oder was man sich eben körperlich erspielt hat. Was steckt für eine Strategie dahinter, solche Konzepte wieder mit reinzubringen?

Doehring: Letztlich indem man genau dort anknüpft, also gerade bei Musikern, die jeden Abend irgendwo spielen. Die wissen etwas und die wissen, was sie wissen, und die tun etwas und wissen nicht immer, warum. Das ist ›stilles Wissen‹, das jeden Abend in Aktion ist. Wie komme ich da ran? Da gibt es Methoden aus der praxeologischen Soziologie, die finde ich geeignet, da gibt es aber bestimmt auch andere Ideen: Teilnehmen, Beobachten, Aufzeichnen, Introspektion und dergleichen mehr. Das kann funktionieren, kann aber auch einmal gar nicht funktionieren. Und wenn es nicht funktioniert, setzt dann aber ein Reflexionsprozess ein: Warum funktioniert das nicht? Dass etwas ›kaputt‹ ist, dass etwas den Erkenntnisprozess stört, das kann ja tatsächlich ein Ergebnis der künstlerischen Forschung sein.

Keul: Diese Reflexion ist ja jetzt genau der Punkt. Man muss ja sowohl reflektieren, was bei den Studenten als auch was bei mir passiert. Wie viele hervorragende Musiker habe ich schon erlebt, die wahnsinnig spielen können. Und Du denkst dir, bei denen muss ich eine Stunde nehmen. Und dann

nimmst Du die Stunde und Du merkst, der Typ weiß überhaupt nicht, was Du jetzt willst, was Du gebrauchen kannst. Das passt dann mit meinem Weltbild nicht zusammen, weil ich denke (habe ich zumindest früher gedacht): Jeder der super gut spielt, muss auch ein super guter Lehrer sein, weil der alles gecheckt hat und alles weiß. Aber das ist offensichtlich nicht der Fall. Und dann denke ich mir auch, manchmal braucht man vielleicht jemanden von außen, der dieses verborgene Wissen dann Stückchen für Stückchen aus einem rausholt. Frei nach Aristophanes, der da einmal gesagt hat: »Einen Schüler zu unterrichten heißt nicht, einen Eimer mit Wasser zu füllen, sondern ein Feuer zu entfachen.« Und das wäre beim Unterrichten gut. Und das muss von beiden Seiten ausgehen.

Pfleiderer: Es gibt jetzt zwei Meldungen von Studenten. Ich würde aber trotzdem ganz kurz noch an Frank weitergeben. Du hattest dich ja einst auf eine Professur hier in Weimar beworben, Du willst also etwas weitergeben, Du willst lehren, willst das nicht nur für dich behalten, wie etwas funktioniert, sondern Du willst es weitergeben. Wie machst Du das, was ist Deine Strategie?

Möbus: Man geht durch viele Phasen des Lernens und bekommt über die Jahre schon einige Erkenntnisse, zum Teil gesicherte Erkenntnisse, welche man den meisten Studierenden wahrscheinlich ohne Bedenken weitergeben kann, damit sie hier und da etwas Zeit sparen. Ich habe erlebt, dass damals, als ich selbst studierte, sehr unterschiedliche Methoden existierten, wie man eine bestimmte Sache lernen konnte. Es gibt sicher immer mehrere unterschiedliche methodische Ansätze, die auf ihre Weise gut sind, aber damals gab es auch noch ziemlich schlechte. In den 1980er-Jahren war das ganze Feld, zum Beispiel zum Komplex »Improvisation in der Jazzmusik der 1950er-Jahre« noch sehr heterogen. Einige »Jazzpädagogen« stocherten noch ein wenig im Nebel und andere hatten bereits sehr klare Konzepte, wo man sagen konnte: ok, ich investiere da so und so viel Zeit, ich beachte alle Parameter und dann kann ich das nach einer Weile praktisch nachvollziehen, an einem guten Tag besser als an einem anderen. Aber das Mystische verschwindet (was gelegentlich auch ein bisschen schade sein kann) und diese Musik wird für den Verstehenden somit Classic Jazz. Ich glaube jedoch, Jazz ist ein so riesiges Feld – und ich verstehe unter Jazz auch jegliche Art von kreativer Popmusik und kreative Musik, die ir-

gendwie ihre Einflüsse eher aus klassischer Musik oder woher auch immer zieht, und vor allem all diese Mischformen. Wahrscheinlich ist die spannendste Jazzmusik sowieso die, die ein Konglomerat von verschiedenen Stilen ist. Und die ständige Suche weiterzuführen, ist elementar wichtig. Der Weg ist das Ziel, gemeinsam mit den Leuten. Bei jedem Einzelnen versucht man immer wieder genau zu gucken, wo er steht, und beobachtet seinen Weg und gibt hier und da Impulse oder macht kleine Korrekturen und sieht denjenigen wachsen, und ich kann nur sagen: mir macht das großen Spaß! Es ist eine große Verantwortung, aber es ist eine sehr spannende, große Verantwortung.

Jordan White: Wie war das im englischsprachigen Raum, wo ich auch herkomme? In Amerika gibt es Leute, die vor allem mit Phänomenologie und Phaenomenological Research arbeiten, was dieses ›embodied knowledge‹ angeht, also fragen: «Wie fühlt es sich an, körperlich oder im Kopf, so einen Groove zu spielen?» Ich wollte fragen, ob das überhaupt im deutschsprachigen Raum auftaucht. Oder, ob das bei euch in Graz eine Rolle spielt?

Doehring: Bisher noch nicht.

Pfleiderer: Also in der Musikpsychologie ist das schon seit langem ein Thema, in der Musikwissenschaft ist es lange angekommen, aber ob in der Lehre die entsprechenden Methoden gelehrt werden, das weiß ich jetzt nicht.

Doehring: Ich kann nur über das sprechen, was ich bei uns in der Doktoratschule sehe. In der Grazer musikwissenschaftlichen Lehre spielt das schon eine Rolle. Da müssen wir einmal schauen, wie sich das entwickelt.

Mateusz Phouthavong: Ich glaube, die Diskussion hier ist deswegen so spannend, weil eben gerade das, was Du aufgegriffen hast, diese Kollaboration, eine Spannung und Reibung entstehen lässt, durch die ja etwas Neues entstehen kann. Martin Tröndle spricht in seinen Publikationen über künstlerische Forschung als ästhetische Wissenschaft und bezeichnet sie als eine komplementäre Wissenschaft. Die Frage ist hier interessant: Wer soll sich wem anpassen? Oder ist es vielleicht irgendwann einmal möglich, anzuerkennen, dass wir gegenseitig voneinander lernen können? Auch hinsichtlich der Methoden: Wer passt sich welchen Methoden an? Das sind,

denke ich, die interessanten Fragen. Was können denn die Musiker mitnehmen? Meine Frage wäre aber auch: Was kann die wirtschaftliche und wissenschaftliche Welt davon haben, dass es ›Kunstforscher‹ gibt?

Pfleiderer: Da bin ich Ihnen sehr dankbar, denn da wollte ich eben unbedingt noch hin, zu der Frage: Was hat jetzt eigentlich die Wissenschaft von Artistic Research? Weil ich davon ausgegangen bin, dass Research in die Wissenschaft zurückfließen müsste. Ich würde jetzt niemals sagen, dadurch dass ich als Musikwissenschaftler auch Jazzsaxophon spielen kann und mich im Jazz ›von innen‹ auskenne, dass das dann schon Artistic Research wäre. Auf keinen Fall. Für mich ist das eine Voraussetzung, dass ich die Musik verstehe, und dann kann ich besser Jazzforschung betreiben. Doch wie ist das jetzt beim Artistic Research: gibt es da Ideen, wie die Ergebnisse zurückfließen könnten in das, was man eben Wissenschaft nennt?

Herzig: Ich denke dabei eher an die Zusammenarbeit mit dem Jazzmodell für Business Entrepreneurship, da sind wir ziemlich aktiv und haben da einiges publiziert. Und das ist ganz spannend für die anderen. Wir haben bei Jam Sessions die Frage untersucht: Was funktioniert, wann funktioniert es? Wir haben sieben Bereiche herausgefunden, die es möglich machen, dass es funktioniert, so etwas wie Interaktion, Kompetenzen, die sozialen Faktoren... Das konnten wir aus den Beobachtungen schließen: darum funktioniert es. Wir haben viele Interviews und Umfragen durchgeführt und das dann formuliert und versucht zu übertragen: Wie ist das in einer Gruppe, im Entrepreneurship, wenn Du Ideen generieren sollst? Du kommst zusammen mit fünf anderen und jetzt wird gebrainstormt. Und darauf kann man dann die sieben Faktoren beziehen und hinterfragen, wie das funktioniert. Dazu gibt es viel Literatur. Chris Washburne von der Columbia University macht da einiges, der war beim 2012 World Economics Forum in Davos und hat das Model mit einer Live-Band präsentiert. Und viele, die in der Businesswelt effektive Gruppenarbeit brauchen, wo Ideen generiert werden sollen, studieren das Jazzmodell und die kreative Zusammenarbeit in der Jazzgruppe. Das wäre ein ganz großes Beispiel, das ziemlich aktuell ist.

Pfleiderer: Ich habe mir eine Reihe von Forschungsbereichen aufgeschrieben, bei denen ich mir als Jazzforscher vorstellen könnte, durch Collaborative Research mit Künstlern vielleicht weiterzukommen. Das ist ja zum einen



Tagungsteilnehmer Wolfram Knauer (hinten), Eva Kesselring (Mitte), Jordan White (rechts) (Maik Schuck).

das, was Du, Michael, gemacht hast: historische Aufführungspraxis. Wie hat das damals geklungen, wie haben die Musiker gespielt, wie geübt? Das zu rekonstruieren und dann einmal auszuprobieren...

Keul: Das war bei unserem Projekt nicht dogmatisch. Es war natürlich schon ein Ziel, die damalige Zeit auch musikalisch plastisch werden zu lassen. Ich wollte jetzt aber noch etwas dazu sagen, wie so etwas wie ›Forschungsenergie‹ entstehen kann. Manchmal frage ich mich in der Hochschule: Ich habe immer sehr gute Erfahrungen gemacht, dass auch manchmal wirklich etwas ›explodiert‹ ist, wenn zum Beispiel die Hochschul-Big-Band vier oder fünf Tage in ein Musikakademie gefahren ist und es gab täglich mehrere Probenphasen. Dann wurde intensiv gearbeitet, die hingen einfach vier bis fünf Tage zusammen, und nicht jeder geht anschließend gleich wieder in seinen Kurs und so. Dabei kam wirklich etwas heraus, eine wirklich kreative Energie. Die hast Du sonst im Stundenplanunterricht fast nie. Da frage ich mich, wenn wir so etwas Künstlerisches oder künstlerisches Forschen machen, müssten wir das nicht viel intensiver machen? So wie hier bei dieser Tagung: Wir sitzen hier Tage zusammen, und ich glaube, es wäre jetzt etwas ganz anderes, wenn jetzt jeder nur die Artikel von jedem lesen würde.

Pfleiderer: Das ist ja auch die Erfahrung bei wissenschaftlichen Blockseminaren. Die können manchmal extrem fruchtbar sein, weil die Leute zusammenbleiben. Auch am Abend sitzt nicht jeder alleine zu Hause, sondern man sitzt zusammen.

Ich möchte jetzt noch kurz meine Liste mit möglichen Themen des künstlerischen Forschens loswerden. Neben historischer Aufführungspraxis wären weitere Themen zum Beispiel jazztheoretische Fragen: Harmonik muss man ausprobieren, um sich harmonische Zusammenhänge klar zu machen. Wie klingt das? Dann überhaupt kreative Prozesse, Improvisation. Wie erforscht man kreative Prozesse am besten? Natürlich indem man das mit Musikern zusammen macht, die bereit sind zu reflektieren, zur Introspektion, vielleicht auch experimentell, aber gar nicht unbedingt. Was auch sehr spannend ist, sind Vermittlungs- und Rezeptionsprozesse, also das ›Spielen mit dem Publikum‹. Da sind ja verschiedene Szenarien denkbar, die man einüben und ausprobieren kann. Wie kann man die Musik am besten seinem Publikum nahebringen? Das ist eine total dringende Frage, weil man ja sein Publikum auch finden will. Man will wissen, wie man an das Publikum rankommt, und vielleicht ist es gar nicht so schwer, aber man muss es auch einfach mal ausprobieren können und das dann reflektieren, um den richtigen Weg zu finden. Das wäre eine Sache. Das letzte wäre dann das, was man Transkulturalität oder Kulturtransfer nennt, das machen ja auch Musiker. Wenn beispielsweise jemand aus Nordafrika mit irgendjemanden aus einer anderen Kultur zusammenspielt. So etwas sollte man auch reflektieren: Wie passt die Musik zusammen? Was ist da möglich? Natürlich können verschiedene Themenbereiche auch kombiniert werden: Welche Arten von Improvisationsprozessen sind bei kulturellen Begegnungen involviert, und wie erreicht man damit welches Publikum? Solche Szenarien und wissenschaftliche Fragestellungen in einer Zusammenarbeit zwischen Jazzforschern und Musiker durchzuspielen: das wäre für mich Artistic Research, wie es funktionieren könnte. Das möchte ich einfach mal in den Raum werfen.

Doehring: Ich möchte noch etwas ergänzen. Es gibt noch einen Bereich, der in Graz eine Rolle spielt. Das ist die Weiterentwicklung von Instrumenten. Das könnte im Jazzbereich auch eine große Rolle spielen: Wie kann ein Sound weiterentwickelt werden? Es gibt beispielsweise künstlerische Forschung über Flöten, bei der mit Flötenbauern zusammengearbeitet wurde. Man versucht, das Instrument beispielsweise so zu verfeinern, dass

man Multiphonics spielen kann. Daraus entsteht dann wiederum ein neues Werk, sodass man auch Vergleichsmöglichkeiten hat. Und eine Anmerkung zum künstlerischen Forschen als Bereiten eines Erfahrungsangebots. Muss man denn nicht einfach einmal tatsächlich erfahren, wie bspw. gefährlich Musik ist? Zum Beispiel in Michaels Projekt [»Charlie And His Orchestra«, vgl. den Beitrag von Michael Keul in diesem Band]. Einfach nur dasitzen und mitswingen – wir wissen ja, wie gefährlich das sein kann – und plötzlich zu merken: Was für ein Blödsinn wird da gesungen! Wie sind solche Erfahrungen zu ermöglichen und diese dann hinterher auch zu reflektieren? Das kann dem Ganzen eine gesellschaftliche Relevanz geben. Verschiedene Kulturen kommen zusammen, auch musikalische Kulturen – wie kommt man da ins Gespräch? Wie können wir Wesentliches unserer Musik vermitteln? Das ist in dem Moment, in dem Improvisation eine Rolle spielt, noch schwieriger. Bis hin zu der Frage, wie Vermittlung funktioniert, wenn wir im Ensemble verschiedene Wissensstände haben. Das sind immer wieder Dinge, aus denen man am Ende etwas herausziehen kann, aus denen wir mehr erfahren darüber, wie wir miteinander umgehen.

Mateusz Phouthavong: Wenn ich das höre, dann ist das nicht nur ein musikalisches Thema, das durch Erkenntnisse übertragen werden kann und dann wieder als eine Wissensgenerierung für die Musik genutzt werden kann, sondern auch für soziokulturelle Zwecke oder für andere Mechanismen. Gibt es hierzu vielleicht interdisziplinäre Arbeiten, die schon in Deutschland oder im deutschsprachigen Raum passieren, wo so etwas verwendet wird? Und die andere Frage zielt auf die Methoden: Braucht Artistic Research dann vielleicht auch andere Methoden, die erst einmal gefunden werden müssen? Also vielleicht so etwas wie eine Grundlagenforschung für Artistic Research, um überhaupt an das zu kommen, was man sich erhofft? Die aktuellen Methoden führen vielleicht überhaupt nicht dazu, das Neue zu generieren, sondern schließen wieder aus, was bereits in der Wissenschaft fehlt: zum Beispiel die Subjektivität! Im Einzelunterricht ist es ja gerade wichtig, sich auf das einzulassen. Das sind ja auch Gedankenstrukturen, die einfach anders ablaufen. Wie können wir damit umgehen? Gibt es vielleicht sogar schon eine Forschungsgruppe, die sich dem annimmt?

Herzig: Bei den Methoden hat sich in anderen Feldern ja schon einiges etabliert, in der Ethnomusicology und der Cultural Anthropology: Techniken des ›field work‹, der Ethnographie oder der Grounded Theory. Also das ist ein Tipp zum Reinschauen: die Analysetechniken der Ethnomusicology-Departments.

Zaddach: Ich möchte kurz darauf antworten. Es gibt in Großbritannien in den letzten Jahren in diesem Bereich Aktivitäten, zum Beispiel von Rupert Till von der University of Huddersfield, der zuletzt auch eine neue Gruppe initiiert hat, die ein bisschen offener ist, 21st Century Music Practice Research Network nennt er das. Das schließt auch Musikproduktionen im Studio mit ein, das arbeiten mit dem Produzenten usw. Das ist ein bisschen offener, bisschen breiter angelegt, nicht so sehr auf Artistic, nicht so sehr auf das Spielen nur, sondern eben genauso Produktion. Da gibt es eine neue Gruppe und die sind eben genau da dran, Grundlagenforschung: Wie kann man das eigentlich methodisch besser angehen und fassen? Ich weiß aber nicht, wie weit das jetzt gerade ist.

Pfleiderer: Zumindest ist Rupert Till ein sehr aktiver Popmusikforscher und -pädagoge...

Möbus: Nach dieser Diskussionsrunde ist jetzt mein Eindruck der, dass die aktiven Musiker in der Zusammenarbeit mit anderen Leuten aus anderen Genres wahrscheinlich eher davon profitieren, mit Malern, mit Bildhauern, mit Theaterleuten in Kontakt zu stehen als mit Musikwissenschaftlern, vielleicht aus methodischen Gründen. Also ich meine, jeder Mensch ist interessant und jeder menschliche Austausch ist interessant. Aber ich sehe keine große Möglichkeit, durch die Musikwissenschaft meine künstlerische Wirkungsweise zu bereichern. Für mich ist das relativ klar.

Pfleiderer: Ich finde, das ist eine Schwierigkeit, die man ernst nehmen muss. Denn wenn künstlerisches Forschen eine Einbahnstraße ist, kommt kein Collaborative Research zustande. Da muss man sich schon noch etwas überlegen von Seiten der Wissenschaft: Was geben wir Wissenschaftler eigentlich den Künstlern? Und das war ja meine skeptische Frage: Was haben eigentlich die Künstler davon, wenn sie jetzt nicht das machen, was sie sowieso machen, sondern wenn sie es noch durch Artistic Research

erweitern? Ein Mehrwert wäre, mit anderen Künstlern zu teilen, und auch Schüler haben vielleicht etwas davon...

Keul: Ich meine, für mich ist diese Frage insofern beantwortet, mir ist es wichtig. Aber ich bin sicher, dass man es nicht jedem Recht machen kann. Das Unterrichten ist für mich auch künstlerisches Forschen wie auch das Spielen. Und manchmal findet man im Unterricht auch heraus, dass es vielleicht den einen oder anderen Studierenden gibt, der in fünf oder zehn Jahren nicht mehr auf der Bühne stehen wird, zumindest nicht im Jazz-Bereich. Oder die Erfahrung, dass jemand eigentlich gar keinen Unterricht bräuchte, aber mit diesem etwas schneller zu einigen Erkenntnissen kommen kann. Wir Jazzmusiker leben ja eigentlich auch davon, dass wir in beiden Feldern zu Hause sind, dass wir auf der Bühne zu Hause sind, aber auch im Lehrberuf. Das ist ja auch gut. Ich habe ja auch von beiden Sachen etwas, auch da lerne ich, auch da forsche ich ja pausenlos. Und wenn ich dann im Diskurs solcher Veranstaltungen wie hier in Weimar von der Jazzforschung noch etwas für mich mitnehmen kann, umso besser. Für mich ist die Beschäftigung mit Jazz, in welcher Form auch immer, ein immerwährendes künstlerisches Forschen.

Herzig: Ich habe noch ein Gegenargument, vielleicht ein Argument für die Musikwissenschaftler: Die Idee der ›tool boxes‹ – es ist nicht ganz eine Einbahnstraße. Was die Musikwissenschaft den Künstlern anbieten kann, und vielleicht schließen wir mal die Ethnomusicology ein, das sind die Tools, um besser zu werden und zu reflektieren und zu sehen, wo man steht. Das können sie anbieten. In den USA gibt es die Ford Foundation, die sehr aktiv ist und von der untersucht wird: Erreicht ihr euer Ziel, kommt ihr dorthin, wo ihr hinkommen wollt? Zwei Drittel der Bevölkerung sagen »no way«. Nicht ganz ein Drittel, also so 10–15 Prozent sagen: »Meistens klappt's«. Und dann sind es drei Prozent, die sagen: »Ich komme hin, wohin ich will und das funktioniert«. Und es ist nur eine Sache, die diese drei Prozent anders machen als der Rest. Sie schreiben ihre Ziele auf und reflektieren den Prozess so weit, dass sie ihn beschreiben können. Das ist mein Gegenargument.

Pfleiderer: Ich bedanke mich bei Ihnen allen, dass Sie gekommen sind und mitdiskutiert haben.

Monika Herzig

The ABCs of Jazz Education Rethinking Jazz Pedagogy

Introduction

In the early history of jazz, learning occurred mainly on an aural basis through hours of listening, transcribing, and participating in jam sessions. Murphy (1994) traces initial efforts to codify instruction to the 1930s with Norbert Bleihoof's *Modern Arranging and Orchestration* (1935), Lee Bowden's training program for Afro-American Service Musicians at the Great Lakes Naval Base in Illinois 1942–45, and the offerings of how-to columns in *Down Beat Magazine* in his summary of the early history of jazz studies in American schools and colleges.

The concept of offering formalized academic study of jazz and jazz improvisation is often associated with the work and publications of the ABC's of jazz (Jamey Aebersold, David Baker, and Jerry Coker) starting in 1969 with Baker's *Jazz Improvisation: a Comprehensive Method for all Players*, Aebersold's play-along recordings and further curriculum and teaching materials developed by David Baker and Jerry Coker (Witmer and Robbins 1988). As a result, University programs have grown exponentially with 224 US programs and 31 international schools offering degrees in Jazz Studies according to the 2018 Student Music Guide in *Down Beat Magazine* (Student Music Guide 2018). Ken Prouty refers to the expansion of institutionalized jazz education during the 1960s and 70s as the ›wholesale growth‹ of jazz education (Prouty 2005: 86).

Critical voices continue to question the effectiveness of academic study and its effects on the art form. Furthermore, curricular concepts vary with some programs distancing themselves consciously from the chord-scale approach developed by the ABCs of jazz. The purpose of this essay is to develop future directions in jazz pedagogy research by tracing the unique social and community aspects surrounding and fostering the work of the ABCs in the 1960s, their impact on the international growth of jazz as a field of academic study, and a discussion of critical voices and responses from leaders in the field.

The Roots of Codified Jazz Education – the Indiana Legacy

Since the early attempts to codify the jazz language culminating in the development of teaching materials and learning objectives by the ABCs of Jazz, critics have questioned the effectiveness and need for teaching jazz. A popular notion of the great jazz artist is the idea of natural expression where the music passes through selected artists from the Great Beyond. Hence, canonical education is assumed to interfere with the quest of the musician to connect to a universal consciousness. Ideal examples are Keith Jarrett's free piano improvisations created in the moment without a given framework (Ake 2002: 257) or Sonny Rollins spending years living under a bridge searching for pure inspiration.

The roots of this model can be traced to the early days of jazz when knowledge was transmitted aurally and through mentorship without the availability of written teaching materials and institutions. Young musicians honed their skills in competitive jam sessions trying to outdo each other. By the early 1920s, non-credit ensembles and mostly student directed groups started learning jazz and jazz influenced dance music on college campuses. The »Bama State Collegians« under the direction of Len Bowden and »Fess« Whatley at Alabama State Normal College for example were active well into the 1940s. Similar jazz-related ensembles were offered at many historically black colleges and as interest for music studies increased with the GI Bill (1944) support and social changes, courses and degrees in jazz studies became a popular feature of academic music programs.

Of course, the availability of recordings became a major catalyst for learning the language of jazz and it is interesting to note that some of the earliest recordings originated at Richmond, Indiana's Gennett Studios. Located in the Starr Piano Factory at the Whitewater River, the recording studio became a popular destination for Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, Bix Beiderbecke, Hoagy Carmichael, and many more. Promulgated by the growing popularity and availability of radio and playback devices, aspiring musicians anywhere now had access to studying the repertoire and improvisations of the greats. Simultaneously, the jazz language was formalized in the first written instructional materials in form of method books and how-to columns in major magazines, i.e. *Modern Arranging and Orchestration* (1935) by Norbert Bleihood and the teachings of Joseph Schillinger (Murphy 1994). The Great Lakes Naval Base Program directed

by Len Bowden from 1942-45 is often cited as the birthplace of modern jazz pedagogy with more than 5,000 Afro-American service musicians being trained to perform in military and dance bands.

The US State of Indiana located in the Midwest and branded as »The Crossroads of America« played a pivotal role in the early development of jazz education. The thriving scene of Indiana Avenue was a major touring destination with more than 40 clubs around the Walker Theatre. Furthermore, with guidance of master music teachers at Crispus Attucks High School, a supportive community, and with plenty of performance opportunities,

Indiana Avenue was home to a host of the leading jazz artists such as Wes Montgomery, Freddie Hubbard, J.J. Johnson, Slide Hampton, Larry Ridley, and David Baker to name a few. In fact, when French hornist, historian, and composer Gunther Schuller visited Indianapolis in 1959, he was so impressed by the talent he heard that he penned an article for *Jazz Review* magazine entitled »Indiana Renaissance« (Schuller 1959) and facilitated scholarships for David Baker and his fellow group members to the Lenox School of Jazz summer workshop.

The concept of summer jazz workshops was modeled at the Lenox School of Jazz and the Stan Kenton Stage Band workshops at Indiana University starting in 1957. The outgrowth of a lecture series and roundtable discussions founded by Hunter college professor Marshall Stearns, brought together the world's greatest jazz musicians in unprecedented numbers. A select group of 45 students maximum participated in three weeks of classes in composition, history, small-ensemble playing, and private lessons at the Music Inn in Lenox, Massachusetts for three summers. One of those selected students was David Baker and his Indianapolis combo on the recommendation of Gunther Schuller. George Russell, a composer/pianist from Cincinnati, had just published his theoretical treatise *Lydian Chromatic*



Fig. 1: The ABCs of Jazz Education, ca. 1983: Jerry Coker, Jamey Aebersold, and David Baker (J. Aebersold Personal Collection).

Concept of Tonal Organization (Russell 2001), formulating in writing for the first time the theoretical principles of jazz. Baker was intrigued by the concept of matching scales with specific harmonies and his curiosity did not escape Russell's attention. In fact, he invited Baker's whole combo to be his touring and recording unit for a series of albums on the prestigious Riverside Records. Baker recalls:

I consider George one of the really giant jazz minds today – if only because of his book [*The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*]. It marked the turning point in my musical life. I think ultimately it will do that for other young players, because it opens doors nobody knows about or is commonly practicing. I've tried to put it into my own book, *Practical Applications of the Lydian Concept*, which hasn't been published yet. It's a book that shows how to use George's book. (cit. in DeMichael 1964)

Deeply impressed by Russell's approach and the concept of formulating the jazz language in a theoretical and pedagogical language, David Baker soon initiated and led the jazz studies program at Indiana University for 50 years and became one of the most prolific authors of jazz pedagogy materials. One of the beneficiaries of Baker's ability to codify the new and still evolving language of jazz improvisation was Jamey Aebersold, then a music education student at Indiana University. Aebersold's first lesson turned out to be a major turning point in his career, as he was finally able to grasp intellectually what he had been hearing and searching for as a student of jazz:

I took lessons from David. I can't remember how long. And I remember the first one. He was on the piano and he asked me what to play. I'm pretty sure it was »I'll Remember April«. We played the whole tune and then he stops and I improvise. I don't know if he let me play or he stopped me but he pointed out that the second scale was G dorian minor. And I can remember I was thinking – I didn't know anything about dorian but I remember thinking standing there in his living room up there on Burdsal Parkway »I thought this was going to be fun«. So then he played the scale and I played the scale. As soon as I played the scale I could tell that one note difference between pure minor and dorian minor. It was just perfect. And then my next thought was, »Why hadn't someone told me this before now?« 'cause that's what they were playing on the records. I could tell that sound. And that was the beginning, and we kind of just went on from there. And he'd give me assignments and stuff. And I can remember the day also – I don't know if I was married or if I was dating my wife – but I can remember driving



Fig. 2: The ABCs of Jazz Education, 2006: David Baker, Jerry Coker, and Jamey Aebersold (J. Aebersold Personal Collection).

back to Bloomington and telling her »When I get back, I'll go over to the music building and I'm going to take »Stella by Starlight« and I'm going to learn every scale and every arpeggio because I'm tired of playing through that tune and being lost here and being lost there and not knowing the scale that goes over that $G^7\#9$, you know, whatever«. I said, »I'm going to start doing this.« So that's when I started to think differently. (Interview with Jamey Aebersold, August 2009)

Aebersold subsequently produced and published the tools that became the worldwide status quo for studying jazz based on the chord/scale relationships codified during the Bebop era in the 1940s and 50s and refined in Baker's teaching and books:

I found that the basis for jazz is scales and chords. Those two elements are the foundation to music and to the music we sing in our mind. We add articulation, rhythms, dynamics, phrasing and more but it becomes individualized as we express ourselves musically. My play-along books and CDs offer the opportunity to practice the fundamentals and to learn to improvise at home with a professional rhythm section. They greatly help hone one's skills, which in turn allow musicians to quickly tap their source of inspiration and feel good making their own music.

I published my first jazz play-a-long in 1967 and the [accompanying] booklet included concert [key] chords for each track. Subsequent printings added transposed chord symbols [for Bb and Eb instruments] and, eventually, I added the needed transposed scales and chords for each track. This was part of the evolution of jazz education – coupling the eye with the ear. Some felt this wasn't the way to do it. They felt I was giving the student too much and was too eye-oriented instead of letting the student use their ear. I think I got tired of hearing so many poor solos where the students were searching with their ear to find right notes and phrases. By my giving them the needed scales, they could see the sound that was being played in the rhythm section on the CD or in their combo. Using eyes and ears proved to be a big steppingstone for jazz education. I also began printing out pages and pages of basic information and giving it to the students at the camps. This eventually ended up being my red *Jazz Handbook*, which is used all over the world. (J.B. Dyas interview with Jamey Aebersold, July 2018)

The Jamey Aebersold Summer Workshops taught yearly at the University of Louisville since 1972 became the model for thousands of similar workshops globally. David Baker and Jerry Coker were on the faculty of all Jamey Aebersold Summer Workshops until they had to retire for health reasons in 2012; it should be noted that these workshops at times were also held in Canada, Scotland, England, Denmark, Germany, New Zealand, and Australia. All three confirmed in various interviews with the author that their close relationship and physical proximity during their days at Indiana University and the summer workshops facilitated the exchange of ideas and testing of concepts resulting in a quintessential library of jazz education materials.

International Growth of Jazz in Academia and Criticism

It is interesting to note that parallel to the founding of the Indiana University jazz studies program the University of the Arts in Graz, Austria initiated a degree program in jazz studies by 1965. Previously, Bernhard Sekles at the University of Frankfurt in Germany had launched the world's first curricular jazz program in 1933, but the program was stopped by the Nazis and restarted in 1976 by Albert Mangelsdorff. In his 50-year retrospective *Jazz in the City*, Michael Kahr (2017: 66) reports that one of the founders and long-time faculty members at the Jazzinstitut Graz, Dieter Glawischnig,

studied notable US jazz programs in 1969 and 1970 including David Baker's work at Indiana University. Apparently he was most impressed by the systematic approach to jazz theory, the publications, and approach to ear training and subsequently implemented a similar curriculum model. The pillars of the model are courses in jazz theory, arranging, composing, improvisation, ear training and ensemble playing. During a recent case study of five Southern European jazz programs, Lynn Baker (2018) confirmed a similar combination of required classes in most programs.

The second director of the Institute for Jazz in Graz, Harald Neuwirth, expanded the curriculum into a two-part system with an initial foundation of studying classical techniques (Kahr 2016: 89). For example, every instrumentalist had to complete a certain amount of lessons and competency of classical repertoire on their chosen instrument. Among the publications that guided his teaching and curriculum development was Jerry Coker's *Improvising Jazz* (1964). This ›two-pillar‹ model of studying classical music and jazz was widely adopted in European jazz programs during the initial growth period in the 1980s. Furthermore, both programs still feature a similar core curriculum of instrumental technique, ensembles, theory and ear training, history, arranging and composition. Notable is the development of a dedicated jazz research center initiated through the musicology department with a focus on jazz history and analysis.

As a result of more than 50 years of growing numbers of jazz studies programs increasing numbers of highly skilled jazz musicians graduate every year with stunning technical abilities. However, in his discussion on jazz education, Stuart Nicholson (2005: 103) points out that the business of jazz education has flourished in a way that the business of jazz has not. American colleges rake in millions of dollars of tuition each year from students who are willing and able to pay the high fees. In contrast, most European programs require minimal fees as there is ample government support for education, thus relieving the need of running schools similar to a business and allowing programs to be more selective and offering smaller class sizes.

Of course, with the increasing numbers of competent musicians entering a small market place most will rely on income from teaching positions, thus perpetuating the problem by further increasing the number of future jazz musicians. Contemporary scholars have addressed the issues from several angles. Tony Whyton (2006) identifies five broad areas of criticism:

1. *The jazz institution is divorced from both »art« and »reality«:* Due to the social nature of the music the confinement to the classroom may cause a disconnect to the social expression and autonomous art form jazz.
2. *Anti-academic approaches to jazz:* The jazz musician is often portrayed as instinctive, emotive, with natural expression in contrast to the perception of intellectualism, breeding cerebral and theoretical approaches to music-making in academia. Whyton (2006: 73) cites the example of Sonny Rollins' dismissal of Gunther Schuller's analysis of »Blue Seven« (Whyton 2006: 73).
3. *Celebrating the values of the pre-institutional world:* As discussed earlier, initially jazz musicians were self-taught and often uneducated mainly out of necessity not choice. Nevertheless, critiques idealize the pureness of expression and creation in opposition to academic training.
4. *Pedagogy stifles individualism and creativity:* The need to set standards and document learning in institutions diminishes opportunities for individual explorations and creating against the norms.
5. *The jazz canon as a neutralizing force:* Teaching based on a chronological history and with unified standards simplifies academic integration but relegates the art form to a »museum piece« and diminishes the power of critical insight.

The following discussion addresses these points from the initial historical, cultural, and social perspective of the field of jazz pedagogy drawing from interviews and personal discussions with the ABCs of jazz education.

Discussion

One of the fundamental elements of jazz is the improvisational process, musical creation in the moment (Gridley/Maxham/Hoff 1989: 517). Ideally, this process is shared with an audience in a public context hence engaging in communal interaction. It would seem that much of the process gets lost in a classroom setting with institutional pressures of objective testing and non-democratic power relationships. However, the ideology of the autonomous artist rooted in a social context is somewhat romanticized and reality

is more likely a compromise. In response to Whyton's criticism listed earlier, this section offers perspectives and observations collected from interviews with the ABCs and related literature.

1. The jazz institution is divorced from »art« and »reality«

The initial group of educators at the helm of leading jazz programs starting with the academic expansion during the late 1960s were master musicians including David Baker, Donald Byrd, Jackie McLean, Nathan Davis, and Billy Taylor. For example, Nathan Davis was a member of Kenny Clarke's group in Paris when on recommendation of David Baker he received the invitation to start the jazz studies program at the University of Pittsburgh. As a result, these musicians brought their perspectives from the field to the classroom. In addition, they were able to draw on the expertise of their peers to enrich the learning experiences of their students as well as enable connections for future employment. Nathan Davis confirms this observation in his essay on »The Master Teacher« in *David Baker: A Legacy in Music* (Herzig 2011):

Presently, jazz has become accessible to students all over the world and thanks to Master Teachers such as David Baker, Billy Taylor, Donald Byrd, Jerry Coker and others who excelled as performers, but also were able to formulate the essence of this music and to provide the historical framework, has become recognized as a valid and influential art form.

Prouty (2012: 58) adds in his book *Knowing Jazz* that the entry of these jazz professionals into the academy not only led to academia's acceptance of jazz, but also to jazz's acceptance of academia. These master teachers provided an important link between different musical worlds. A growing current trend is the immediate entry of jazz students into academia initially as teaching assistants transitioning into faculty positions at the increasing number of jazz programs as a way to find steady income and job stability. In addition, most faculty positions now require the completion of a terminal degree, thus extending the costs and time commitment of formal studies. Unfortunately, minority groups and women often lack the resources, support, and networks needed for the extended degree requirement and with dwindling number of the original master teachers there is a notable lack of diversity across color lines and gender in current full-time jazz faculties as well as decreasing activity in the field as a touring performer.

2. *Anti-academic approaches to jazz*

The resistance for including jazz as a field of academic study came not only from inside the academy but from the jazz musicians themselves. Formulating the essence of the music in words and measurable quantities might tarnish the artistic qualities and of course give rise to more competition. Jamey Aebersold remembers in a 2009 interview with the author:

I didn't ask a lot of people who really played well at IU any questions, because I knew that they would not give me answers or they would brush me off or fluff me off. Or, say something like, »Well, if you can't hear, you don't need to get it«. I knew that's what was going to be the answer. (Interview with Jamey Aebersold, 2009)

Nathan Davis confirms the skepticism of his peers when he left Paris for the job offer at the University of Pittsburgh. He recalls: »The promise I had made to Kenny Clarke was ›to tell the truth‹.« (Herzig 2011) Similar discussions continue to the present and have given rise to various approaches to pedagogy. One example is Ed Sarath's approach to teaching musicianship rooted in genre-crossing improvisation and spirituality as documented in his book *Improvisation, creativity, and consciousness: Jazz as integral template for music, education, and society* (Sarath 2013). Another example is jazz pianist Vijay Iyer's leadership at Harvard University where he founded a Doctoral program in Cross-Disciplinary Music Studies in 2014 and offers courses in critical studies and creative music-making.

3. *Celebrating the values of the pre-academic world*

As discussed in the introduction, initially jazz musicians learned by aural means, copying their mentors live and from early recordings and participating in jam sessions. The immediacy of aural learning and peer interaction as well as the pureness of expression of the illiterate musician is often romanticized as the true origins and the golden age of the music. Gioia (1989: 143) explains the roots of such romanticism as well as the need to discard the primitivism myth at present:

Certainly the question must be raised as to whether the Primitivist myth has served jazz well. Perhaps at some earlier stage in the music's development, it played an important part in romanticizing and popularizing an art form that was hindered more by neglect than by critical excesses. But today, such a mythology of jazz has long outlived its questionable useful-

ness. Now, uncritically assumed in so much thinking and writing of jazz, it threatens to become a self-fulfilling prophecy, creating a music which fits its unrelenting stereotype of an intellectually void and unreflecting art form. In fact, the myth of primitivism is not only falsely romanticized, but as Pat Harbison in a 2009 interview with the author points out, possibly dangerous to the survival of the art form itself: »An oral tradition only needs to have one lost generation and it's gone.«

Furthermore, it should be noted that many of the early musicians were quite well educated and musically literate. W.C. Handy was a seasoned arranger, musical director, and multi-instrumentalist, thus highly competent in music theory. He co-founded the Pace and Handy Music Publishing Company in 1913 producing a string of sheet music hits of blues compositions. Lil Hardin Armstrong was classically trained as well as Jelly Roll Morton who notated his inventive compositions, and many other examples. In fact, the current jazz history canon of the aural tradition preceding jazz' entry in academia marginalizes some of these early figures. Prouty (2005) calls for a critical analytical balance between »the street and the school« that includes the influence of establishments such as the Lenox School of Jazz and subsequent summer workshops, social and cultural changes, moving beyond the linear, person-based canon.

4. Pedagogy stifles individualism and creativity

In a 1997 personal interview by the author with David Baker, he expresses opposition to this common criticism:

So it seems to me that the keeper of the flame now is academia just like for a composer. Do you know any composer who is making a full-time living and is not associated with a college or some kind of university situation? (cit. in Herzig 1998)

In fact he points out that the beneficiaries of the economic stability and freedom of academia are also the students who have the opportunity to experiment with their music together with their peers in rehearsals and recording sessions – something he always encouraged in his teaching and writing. Again, David Baker observes during the same 1997 interview:

That's why you [Monika Herzig] wrote so much music for big band while you were here [as a doctoral student at Indiana University], because if you're going to New York you'll have to pay somebody to rehearse your

music or put together a rehearsal big band you have to get people to come from all over town to rehearse. If they don't show up, what are your options? You don't have any sanctions like, »If you don't show up I'm not going to let you play any more in my rehearsal band.« Come on. Give me a break.

The core issue though of the academic setting is a change in power relationships. The teacher-student relationship is not equal and democratic as the teacher has an authority status of higher knowledge and skill and determines the grade of the students passing through the system. In return, the teacher's career depends on the evaluation according to the standards set by the department's administration. Thus the initially democratic system of a jazz combo with everyone interacting in a fairly equal manner certainly has been altered to a top-down relationship and little research is available on the effect on the art form and learning.

5. *The jazz canon as a neutralizing force*

Scott DeVaux (1991: 530) advocates that jazz needs to be understood »not as isolated expression of particular times or places, but in an organic relationship, as branches of a tree to the trunk«. Jazz history as recorded in textbooks is usually taught in chronological order based on people and stylistic conventions separated from the social and commercial environment, Afro-American roots and lacking diversity. Nicholson (2014: 126) confirms the crucial role of national, cultural, social, and local identity in interpreting the jazz tradition and encourages a more inclusive approach to pedagogy.

In order to broaden the expressive resources of the music and not relegate it to a museum piece, it'll be important to move away from the isolation. DeVaux (1991) mentions and advocates for a historical and pedagogical canon that integrates social, cultural, geographic, and economic aspects. Some recent examples are experiments with teaching jazz history backwards and documentation of local histories, such as a recent film on the Pittsburgh jazz legacy produced by the Manchester Craftsmen Guild.¹ Of course, such integration builds on the mission of the Tanglewood Declaration (1967) which initially opened the doors to academy by requesting the inclusion of all musical genres and traditions in music education: »Music

1 »We Knew What We Had: The Greatest Jazz Story Never Told,« a 60-minute documentary film about Pittsburgh's jazz music history.



Fig. 3: Student and master: Monika Herzig and David Baker, 2011 (Laura Beich).

of all periods, styles, forms, and cultures belongs in the curriculum. The musical repertory should be expanded to involve music of our time in its rich variety, including currently popular teen-age music and avant-garde music, American folk music, and music of other cultures« (Choate et al. 1968: 139).

Rethinking Jazz Pedagogy

On May 18, 2010, 1,200 jazz professionals, educators, and students from over 14 countries gathered at the University of Missouri for the first annual conference of the newly established Jazz Education Network. The organization promised to be the much needed umbrella organization bringing the field together on a global level and providing a wealth of resources and networking opportunities. Influential educator David Baker addressed the gathering in his keynote address (Herzig 2011: 319–324) and provided the following action items for the future of jazz education:

1. It is crucial that we encourage our students to get the best all-around musical education possible, and to be prepared to work in a wide variety of musical environments. This includes teaching them to LISTEN – this is why we have two ears and only one mouth! – and to learn about the historical and cultural context in which the music to which they are listening was created.
2. It is paramount that we promote awareness of how jazz has altered the musical and cultural environment of the 20th and 21st centuries, and will be likely to do so in an even greater way in our time and beyond.
3. Borrowing these words from a Clinton White House presentation entitled »Jazz as a Metaphor for Democracy,« in which I was a participant, »we must continue to promote jazz as a means of breaking down cultural, ethnic, language, musical, gender, age, and other demographic barriers.«
4. In educational institutions we must continue to widen the scope of the musical environment to include all areas of jazz, from the earliest styles – which, because of their temporal distance, have tended to be less accessible and less desirable as performance sources – to the most advanced present-day styles and everything in between.
5. I would like to see the standard and quality of teaching elevated by encouraging all teachers to perform and understand the imperatives of the performance of jazz.
6. I would like to see us avoid the treadmill of students who become teachers who teach other students to become teachers without the benefit of intervening experiential opportunities.
7. I would like to see us get away from the notion that there is only one way to teach the various aspects of this music, whether it be history, improvisation, arranging, composing, styles & analysis, and so forth.
8. I would like to see us continue to view the music as a shifting, living organism. We must keep an open mind and not be impervious to change. Change is as natural as breathing, and today's seemingly endless verities often become tomorrow's fads and follies.
9. We must be constantly aware of the ever-changing musical, cultural, political, and economic landscape. It is important to envision the future in such a way that we will not continue to provide students with

skills and preparation for jobs which will have become obsolete by the time they have finished their matriculation. We must find a way to tailor information in such a way as to be relevant to the subjects, which they will teach and give them information that they can use.

10. A lot more attention should be given in the classroom to the business side of jazz. This is something that affects every constituency in this music. This includes issues like health care, retirement, taxes, recording, publishing, marketing, contracts, web design, and other areas. Very often only the artistic concerns of the music have been addressed, leaving these other matters to those who may or may not have the best interests of the music and the musicians at heart.

Overall, an analysis of jazz pedagogy that looks beyond chronological successions of institutions provides new perspectives for teaching and helps us create more effective programs and support systems. Such alternative perspectives can be found by studying the link of the master teachers to the field, the community that brought together great minds, entrepreneurs, evolving technologies, the cultural aspect that shaped various pedagogical approaches, and the economic conditions that shape the relationship between academia and the professional world. Following is a list of future research opportunities and sources for alternative and new directions:

- Master teachers and the relationship of street and classroom.
- Entrepreneurs such as Jamey Aebersold and the role of entrepreneurship in current and future jazz education.
- The role of communities, learning from case examples such as Indiana Avenue, the Lenox School of Jazz, and similar phenomena.
- The influence of changes in society and policy similar to the impact of the GI Bill and the Tanglewood Symposium on the increase of early jazz education programs.
- Cultural Trends and the influence on the art form.
- Economic trends, considering the example of the 2008 economic crisis and the demise of many jazz clubs as a result.
- New technological tools for teaching, creating, distributing, and consuming jazz.

The results of a comprehensive look at jazz history and jazz pedagogy will help shape the curricula of the future, adapted to the individual needs of programs and communities and providing the students with the tools necessary to succeed in a new economy.

Bibliography

- Aebersold, Jamey (1967ff.): *The Jamey Aebersold Play-Along Series: A New Approach to Jazz Improvisation*, New Albany: Jamey Aebersold Jazz.
- Ake, David (2002): *Jazz Cultures*, Berkeley: Univ of California Press.
- Baker, David (1973): The Battle for Legitimacy, in: *Black World* 23, 1, pp. 20–27.
- Baker, David (2005): *Jazz Improvisation (Revised): A Comprehensive Method for All Musicians*, Van Nuys, CA: Alfred Music.
- Baker, Lynn (2018): »Jazz Education in Southern Europe: Five Case Studies.« Unpublished Paper, August 2018.
- Choate, Robert A. (1968): »Documentary report of the Tanglewood Symposium.« Washington, DC: Music Educators National Conference.
- Coker, Jerry (1970): *Patterns for Jazz*, Lebanon, IN: Studio P/R.
- DeMichael, Don (1964): Vortex. The Dave Baker Story, in: *Down Beat* 31/32, December 17, pp. 15–18.
- DeVeaux, Scott (1991): Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography, in: *Black American Literature Forum*, 25, 3, pp. 525–560.
- Gioia, Ted (1989): Jazz and the Primitivist Myth, in: *The Musical Quarterly* 73, 1, pp. 130–43.
- Gridley, Mark / Maxham, Robert / Hoff, Robert (1989): Three Approaches to Defining Jazz, in: *The Musical Quarterly* 73, 4, pp. 513–31.
- Herzig, Monika (1998): Looking at the Past, Present, and Future of Jazz Education: An Interview with David Baker, September 1997, in: *Jazz Research Proceedings Yearbook*, pp. 116–23.
- Herzig, Monika (2011): *David Baker: A legacy in music*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Kahr, Michael (2016): *Jazz & the City. Jazz in Graz von 1965–2015*. Totnes: Leykam.
- Murphy, Daniel (1994): Jazz Studies in American Schools and Colleges: A Brief History, in: *Jazz Educators Journal* 26, 3, pp. 34–38.

- Nicholson, Stuart (2014): *Is Jazz Dead?: or Has it Moved to a New Address*, New York, NY: Routledge.
- Prouty, Kenneth E (2005): The History of Jazz Education: A Critical Reassessment, in: *Journal of Historical Research in Music Education* 26, 2, pp. 79–100.
- Prouty, Kenneth E. (2012): *Knowing Jazz*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Russell, George (2001): *George Russell's Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization: The Art and Science of Tonal Gravity*, Vol. 1, Brookline: Concept Publishing.
- Sarath, Edward W. (2013): *Improvisation, Creativity, and Consciousness: Jazz as Integral Template for Music, Education, and Society*, New York: SUNY Press.
- Schuller, Gunther (1959): Indiana Renaissance, in: *Jazz Review* 2, 8, p. 50.
- Student Music Guide (2018): *Down Beat* 85, 10, pp. 71–175.
- Whyton, Tony (2006): Birth of the School: Discursive Methodologies in Jazz Education, in: *Music Education Research* 8, 1, pp. 65–81.
- Witmer, Robert / Robbins, James (1988): A Historical and Critical Survey of Recent Pedagogical Materials for the Teaching and Learning of Jazz, in: *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, pp. 7–29.

Abstract (English)

This essay proposes future directions in jazz pedagogy research by tracing the unique social and community aspects surrounding and fostering the work of the ABCs (Jamey Aebersold, David Baker, and Jerry Coker) in the 1960s, their impact on the international growth of jazz as a field of academic study, and a discussion of critical voices and responses from leaders in the field. A new view of the narrative of jazz education based on revisiting history as an organic composite of social, cultural, economic trends rather than the traditional linear progression of singular events and personas is suggested as a result of the analysis.

Abstract (Deutsch)

Der Beitrag beschäftigt sich mit zukünftigen Richtungen der Jazzpädagogik. Grundlage ist eine Analyse der sozialen und kulturellen Aspekte im Umfeld der ABCs (Jamey Aebersold, David Baker und Jerry Coker) in den 1960er-Jahren und des Einflusses ihrer Arbeit auf die internationale Ausbreitung von Jazzstudienprogrammen sowie eine Diskussion von kritischen Standpunkten in der heutigen Jazzpädagogik. Als Ergebnis wird eine neue Perspektive der Jazzpädagogik vorgeschlagen, die im Gegensatz zur traditionellen linearen Sichtweise auf einzelne Personen und Ereignisse auf der Gesamtheit der sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Tendenzen der Jazzgeschichte aufbaut.

Nico Thom

Jazz-Studiengänge in Deutschland, Österreich und der Schweiz Eine vergleichende Untersuchung der Curricula

Im Hochschulkontext wird unter dem Begriff Curriculum ein Lehrplan verstanden, der die Lehrinhalte und -methoden sowie den Ablauf eines Studiums regelt. Anders ausgedrückt: »Das Curriculum ist die systematische Darstellung des beabsichtigten Unterrichts über einen bestimmten Zeitraum als konsistentes System mit mehreren Bereichen zum Zwecke der optimalen Vorbereitung, Verwirklichung und Evaluation von Unterricht.« (Frey 1971: 50) An Hochschulen (Musik- und Kunsthochschulen, Fachhochschulen sowie Universitäten)¹ werden zum Curriculum eines bestimmten Studiengangs üblicherweise die Studienordnung, die (Rahmen-)Prüfungsordnung, das Modulhandbuch und der Studienverlaufsplan gezählt. Diese Dokumente können entweder einzeln vorliegen oder in zusammengefasster Form (z.B. Studien- und Prüfungsordnung mit integrierter Darstellung der Module und des Studienverlaufs).

Das Curriculum eines Studiengangs wird in einem komplizierten Prozess (weiter-)entwickelt, an dem in der Regel viele Personen und Gremien beteiligt sind. Deren zum Teil sehr unterschiedliche Vorstellungen fließen allesamt ein und führen meistens zu einer Kompromisslösung, die praktikabel sein und den finanziellen, personellen und räumlich-technischen Gegebenheiten der Hochschule entsprechen muss. In der interdisziplinären Hochschulforschung, insbesondere innerhalb der Hochschuldidaktik, gibt es deshalb eine wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Prozess der Curriculum- bzw. Studiengangentwicklung (vgl. Brinker & Treppe 2012). Es werden Modelle vorgeschlagen, um diesen Prozess zu optimieren und so-

¹ Mitunter werden auch Akademien mit Hochschulstatus dazugerechnet.

mit die Qualität bzw. die Aussagekraft, Verbindlichkeit und Studierbarkeit eines Curriculums zu steigern.²

Die Jazzforschung hat bislang kaum Anteil an der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Studiengängen und deren Curricula.³ Dabei bieten Letztere eine interessante Datenbasis, bspw. für die in diesem Aufsatz durchgeführte Untersuchung der Frage, was die Curricula von Jazz-Studiengängen in Deutschland, Österreich und der Schweiz über den aktuellen Stand bzw. die konkreten Inhalte der akademischen Jazz-Ausbildung im deutschsprachigen Raum aussagen.⁴

Methodik der Untersuchung

Im Sommersemester 2017 (April bis September) wurde vom Autor dieses Beitrags eine empirische Vollerhebung durchgeführt, bei der die online verfügbaren Curricula von praxisorientierten Jazz- und Popmusik-Studiengängen in Deutschland eruiert und gesichtet wurden. Die Ergebnisse der Erhebung wurden in Buchform veröffentlicht (Thom 2019).

Im Folgenden wird ausschließlich auf Jazz-Studiengänge im engeren Sinne eingegangen, das heißt auf Studiengänge, die den Begriff Jazz im Titel tragen – und sei es auch in kombinierter Form mit Pop, Populärmusik oder Popular Music. Von der Untersuchung ausgeklammert wurden hingegen alle ›reinen‹ Popmusik-Studiengänge, obschon diese durchaus Bezüge zum Jazz bzw. zu Improvisationsmodellen haben können. Untersucht wurden alle Hochschularten (Kunst- und Musikhochschule, Universität, Fachhochschule und Akademie mit Hochschulstatus). Es wurde Ausschau gehalten nach sogenannten künstlerischen sowie künstlerisch-pädagogischen

-
- 2 An den meisten Hochschulen sind sogenannte Third-Space-Mitarbeiter*innen des Qualitätsmanagements damit betraut, die künstlerischen oder wissenschaftlichen Mitarbeiter*innen der akademischen Selbstverwaltung bei der (Weiter-)Entwicklung von Curricula bzw. Studiengängen zu unterstützen.
 - 3 Ausnahmen sind bspw. Nicholson (2005) oder Wilf (2014).
 - 4 Wohlwissend, dass es neben den offiziellen Curricula durchaus auch sogenannte Hidden Curricula geben kann. In »heimlichen Lehrplänen« wird mehr oder weniger bewusst ein bestimmter Habitus vermittelt. Es werden latente Normen und Regeln der Institution Hochschule sowie der jeweiligen Berufsgruppe – in diesem Falle der Jazzmusiker*innen – eingeübt.

Bachelor- und Master-Studiengängen. Mithilfe einer Inhaltsanalyse nach Philipp Mayring (2015) wurde eine inhaltliche Strukturierung bzw. Zusammenfassung der Curricula vorgenommen. Genauer gesagt handelte es sich um eine deduktive, theorie-/kategoriegeleitete Dokumentenanalyse, bei der einige der sozialen Systeme, die der Soziologe und Systemtheoretiker Niklas Luhmann beschrieben hat (Luhmann 1984), als Kategorien dienen: Kunst (Luhmann 1995), Erziehung (Luhmann 2002), Wissenschaft (Luhmann 1990a), Wirtschaft (Luhmann 1988), Recht (Luhmann 1993), Gesundheit (Luhmann 1990b), Massenmedien⁵ (Luhmann 1996) und Politik (Luhmann 2000).

Ergänzend wurde im Wintersemester 2018/19 (Oktober bis Februar) eine entsprechende Vollerhebung für Österreich und die Schweiz realisiert, um so eine vergleichende Untersuchung für den gesamten deutschsprachigen Raum durchführen zu können.

Jazz-Studiengänge in Deutschland

Eine erstaunlich hohe Anzahl von praxisorientierten Jazz-Studiengängen kommt zustande, weil deutsche Hochschulen mitunter verschiedene künstlerische Jazz-Hauptfächer anbieten. So kann es bspw. sein, dass eine Hochschule sowohl einen künstlerischen Bachelor mit dem Hauptfach Jazz-Instrumental/-Vokal als auch einen künstlerischen Bachelor mit Hauptfach Jazzkomposition offeriert – und dann auch noch die entsprechenden konsekutiven Master-Studiengänge. In einigen wenigen Fällen gibt es zudem die gleichen Studiengänge sogar noch einmal mit einer dezidiert künstlerisch-pädagogischen Ausrichtung, d.h. mit eigenständigen Curricula. Das bedeutet, dass an einer einzigen Hochschule manchmal mehr als vier Studiengänge mit dem Schwerpunkt Jazz gezählt werden können.

Sieht man von den »reinen« Popmusik-Studiengänge ab, so können immerhin 38 künstlerische Jazz-/Pop-Studiengänge (16 Bachelor und 22 Master) an 16 Hochschulen gezählt werden sowie 16 künstlerisch-

5 Hier im erweiterten Sinne von »musikbezogenem Journalismus« sowie »technischen Musikinstrumenten bzw. Produktionsmitteln«. Bei Luhmann sind im engeren Sinne nur journalistische Massenmedien bzw. Formate gemeint, d.h. Fernsehsender, Radiosender und Zeitungen, die Nachrichten verbreiten.

pädagogische Jazz-/Pop-Studiengänge (9 Bachelor und 7 Master) an 12 Hochschulen. Zusammengefasst sind das 54 Studiengänge allein in Deutschland, die einen expliziten Jazz-Schwerpunkt aufweisen. Interessant ist, dass viele dieser Studiengänge Jazz und Popmusik in Kombination vermitteln (vgl. Tabelle 1).

Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden	Bachelor of Music	Künstlerisch – Schwerpunkt Komposition Jazz/Rock/Pop
Hochschule für Musik der Johannes Gutenberg-Universität Mainz	Bachelor of Music	Jazz und Populäre Musik
Hochschule für Musik und Theater Hamburg	Bachelor of Music	Jazz und jazzverwandte Musik – Künstlerisch-Pädagogisch
Hochschule für Musik und Tanz Köln	Master of Music	Jazz/Pop
Hochschule für Musik Saar in Saarbrücken	Master of Music	Jazz und Aktuelle Musik
Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig	Master of Music	Jazz/Populärmusik – Pädagogisch-Künstlerisch

Tabelle 1: Beispiele für konkrete Studiengangsbezeichnungen.

Damit ist die Kategorie *Kunst* berührt, d.h. die künstlerisch-praktischen Inhalte der Studiengänge werden in den Blick genommen. Bei genauer Betrachtung der Curricula zeigt sich, dass dem Jazz als Musikstil Vorrang eingeräumt wird. In fast allen Studiengängen wird im künstlerischen Hauptfach, das den Löwenanteil des Studiums ausmacht (im Durchschnitt mehr als zwei Drittel!), auf eine umfassende Vermittlung von jazzspezifischen Spiel- und Ausdrucksweisen Wert gelegt. Dabei wird besonders Bezug genommen auf sog. Standards bzw. auf Jazzrepertoire. Die Studierenden müssen sich im Laufe ihres Studiums bis zu hundert Stücke aneignen. Bei den Hauptfachprüfungen werden sie dann gebeten, aus einer langen Liste von Standards zwei oder drei Stücke ad hoc vorzuspielen – in einer möglichst originellen (Re-)Interpretation. Um dies tun zu können, werden ihnen

diverse Improvisationstechniken bzw. -modelle vermittelt, die zum Teil auch aus anderen Musikarten entlehnt sind (z.B. Neue oder außereuropäische Musik).

Überhaupt ist das Spektrum der im Studium praktizierten Substile des Jazz, der populären sowie der klassischen und ethnischen Musik sehr breit. Hier eine Auflistung, welche konkrete Stilbezeichnungen aus den Curricula zusammenführt: »Blues, [...], Swing & Bebop-Stilistiken« (z.B. Nr. 4),⁶ »Latin Jazz, traditioneller u. Modern Jazz, [...], Motown, [...], Fusion« (z.B. Nr. 10), »Samba, Salsa, [...] Stücke der klassischen Literatur (Barock bis Romantik)« (z.B. Nr. 19), »traditionelle Música popular der spanischsprachigen Karibik und aus Brasilien« (z.B. Nr. 21), »New Orleans Jazz, [...], Rhythm & Blues, [...], Hardbop und Modal Jazz« (z.B. Nr. 23), »Neue Musik« (z.B. Nr. 31) und »Theatermusik« (z.B. Nr. 33).

Im künstlerischen Hauptfach findet vor allem Einzelunterricht am Instrument bzw. mit der Stimme statt. Die Studierenden werden aber auch kontinuierlich darin trainiert, mit ihren Kommiliton*innen zusammenzuspielen (vom Duo bis zur Big Band bzw. zum Jazzchor).

In den sogenannten künstlerischen Nebenfächern geht es darum, zusätzliche Instrumente (Zweit- oder Drittinstrument) sowie das obligatorische Pflichtfach Klavier zu erlernen bzw. zu vertiefen. Zu den künstlerischen Nebenfächern werden bspw. auch das Arrangieren, das Komponieren und die Gehörbildung gezählt. Sowohl im künstlerischen Hauptfach als auch in den künstlerischen Nebenfächern liegt der Fokus auf der Entwicklung einer klar erkennbaren individuellen Künstlerpersönlichkeit, die in erster Linie musikpraktisch herausgearbeitet wird, d.h. das ›Handwerk‹ steht im Vordergrund.

In die Kategorie *Erziehung* fallen alle Studieninhalte, bei denen es um die Befähigung zum Unterrichten geht, also um die gezielte Weitergabe von musikpraktischem Wissen an Dritte. Selbstverständlich sind solche pädagogischen Studieninhalte vor allem in den künstlerisch-pädagogischen Studiengängen Thema. Allerdings kommen sie teilweise auch in den ›reinkünstlerischen Studiengängen zum Tragen, wenngleich in geringerem Umfang. Die in den Modulbeschreibungen verwendeten Begrifflichkeiten sind uneinheitlich. Sie lassen sich jedoch durch folgende Unterkategorien zu-

6 Hier und im Folgenden verweisen die Nummern auf die Liste der Hochschulen bzw. Studiengänge im Anhang.

sammenfassen: 1) Allgemeine (Musik-)Pädagogik bzw. Musikvermittlung, 2) (Musik-)Psychologische Grundlagen, 3) Instrumental-/Gesangspädagogik bzw. Fachdidaktik, 4) Elementare Musikpädagogik bzw. Konzertpädagogik, 5) Ensemble- bzw. Gruppenleitung, 6) Hospitationen bzw. Praktika/Lehrproben, 7) Hochschuldidaktik und 8) Medienpädagogik (vgl. Nr. 39–54).

Im Kern geht es um fachdidaktische bzw. instrumentenspezifische Pädagogikinhalt, welche an die Studierenden weitergegeben werden. Diese sollen basale Lehrmethoden einüben, um nach Beendigung ihres Studiums entweder an einer staatlichen oder privaten Musikschule unterrichten zu können. Für die meisten Absolvent*innen wird das Unterrichten nämlich zu einer notwendigen Tätigkeit, um regelmäßige Einkünfte zu erzielen (vgl. Läubli 2007).

Bei der Untersuchung der Curricula von praxisorientierten Jazz-/Popmusik-Studiengängen wurden auch einige Lehrinhalte aufgefunden, die der Kategorie *Wissenschaft* zuzuordnen sind. In den entsprechenden (Teil-)Modulen werden wissenschaftlich-theoretische Inhalte vornehmlich im Rahmen der beiden akademischen Fächer Musikwissenschaft und Musiktheorie vermittelt. Wie weiter oben bereits angedeutet, gibt es vereinzelt auch erziehungswissenschaftliche bzw. musikpädagogische Fragestellungen, die verhandelt werden, gleichwohl diese eher am Instrument »gelöst« bzw. besprochen werden (= haptisch-orale Fachdidaktik) und weniger über die in der Wissenschaft übliche Arbeit mit Texten. Die musikwissenschaftlichen Angebote sind mehrheitlich historisch ausgerichtet und haben fast immer einführenden Charakter, d.h. es geht im engeren Sinne um die Geschichte des Jazz und der populären Musik in Form von Überblicksvorlesungen oder Hörseminaren. Musiktheoretisches »Handwerk« wird in Lehrveranstaltungen vermittelt, in denen es um die Analysen von kanonisierten Stücken geht und in denen musikalische Strukturen im Detail beleuchtet werden (= Werkanalyse). Darüber hinaus gibt es grundlegende Einführungsveranstaltungen in das wissenschaftliche Arbeiten (Recherchieren, Schreiben und Zitieren).⁷

⁷ Diese sollen vor allem auf die Bachelor- bzw. Masterarbeit vorbereiten. Allerdings gibt es in vielen Fällen ein sogenanntes künstlerisches Bachelor- bzw. Masterprojekt anstelle der wissenschaftlichen Abschlussarbeit. Mitunter gibt es auch kombinierte Varianten mit praktischen und schriftlichen bzw. dokumentarischen Anteilen.

Die Curricula dieser empirischen Studie zeigen allesamt eine Tendenz, bestimmte Zieldimensionen des jeweiligen Studiengangs nicht deutlich genug herauszuarbeiten. An einigen Stellen werden Begriffe verwendet, die etwas grob markieren bzw. zusammenfassen, was eigentlich differenzierter beschrieben werden könnte. Gemeint sind Sammelbezeichnungen für Modulgruppen oder Module wie »Professionalisierung«, »Berufspraxis« oder »Berufskunde«. Dahinter verbergen sich Teilmodule bzw. einzelne Lehrveranstaltungen mit Bezügen zu weiteren gesellschaftlichen Teilsystemen – neben den bereits umrissenen Systemen Kunst, Erziehung und Wissenschaft.

Einige dieser Teilmodule bzw. Lehrveranstaltungen können zur Kategorie *Wirtschaft* gezählt werden. Verhandelt werden ökonomische Themen mit Bezügen zum Jazz und zur Popmusik, die unter Schlagworten wie *Wirtschaft*, *Markt* oder *Management* zusammengefasst werden. Beispiele für einzelne Titel von Lehr-/Lerneinheiten sind »Musikwirtschaftliches Praktikum« (z.B. Nr. 10), »Musikmarktanalyse« (z.B. Nr. 21), »Projekt Musikmanagement« (z.B. Nr. 33), »Selbstmanagement für Musiker« (z.B. Nr. 35).

In bestimmten Teilmodulen bzw. Lehrveranstaltungen kommen Themen zur Sprache, die man eindeutig in der Kategorie *Recht* verorten kann. Es handelt sich um juristische Angebote wie »Grundlagen des Musikrechts« (z.B. Nr. 7), »Recht« (z.B. Nr. 15), sowie »Berufskunde/Rechtsfragen/Selbstmanagement« (z.B. Nr. 31).

Auch (musik-)medizinische bzw. gesundheitsbezogene Inhalte sind Bestandteile der Curricula. Sie gehören in die Kategorie *Gesundheit*. Beispiele für relevante Teilmodule bzw. Lehrveranstaltungen sind »Phoniatrik (Stimmphysiologie)« und »Physioprofylaxe« (z.B. beide Nr. 1), »Vorlesung Musikphysiologie« (z.B. Nr. 6), »Sensomotorische Aspekte des Übens und Lernens« (z.B. Nr. 15), »Wahlpflicht Körperarbeit/Übetechnik« (z.B. Nr. 28), »Musikermedizin« (z.B. Nr. 35) sowie »Musikergesundheit« (z.B. Nr. 37).

(Musik-)Medien und journalistische Studieninhalte sind relativ präsent in den Curricula der praxisorientierten Jazz-/Pop-Studiengänge. Sie fallen in die Kategorie *Massenmedien*. Allerdings werden Medien in den Curricula weniger im Sinne Luhmanns verhandelt – d.h. nicht als journalistische Massenmedien, die weltweit Nachrichten verbreiten –, sondern vielmehr als technische Musikmedien im Sinne eines zeitgenössischen Instrumentariums der Musikproduktion. Entsprechende Teilmodule bzw. Lehrveranstaltungen sind »Musikproduktion (Computer + Studio)« (z.B. Nr. 1), »Einführung in

die musikelektronischen Medien« sowie »Bild & Ton« (z.B. beide Nr. 10), »Digitales Sounddesign« (z.B. Nr. 23), »Basiskurs Musik und Technik« (z.B. Nr. 28), »Computer als Instrument« (z.B. Nr. 31) sowie »Tonstudio / Akustik« (z.B. Nr. 35).

Nichtsdestotrotz gibt es Verweise auf massenmediale bzw. journalistische Kommunikationsformen in den Curricula. Hierunter fallen Teilmodule bzw. Lehrveranstaltungen wie »Medienmanagement« und »Journalistik« (z.B. beide Nr. 15) oder »Medienkompetenz« (z.B. Nr. 21).

Zur Kategorie *Politik* finden sich – wenn überhaupt – nur indirekte Verweise in den Curricula. Musikpolitische Machtfragen – z.B. bzgl. der Akkreditierung von Jazz-/Pop-Studiengängen – werden in der Regel außerhalb der Hochschulen auf Landes-/Bundesebene verhandelt. Allerdings deuten sich dort, wo Themen der Jazz-, Populärmusik- sowie Medien- und Kulturforschung im Sinne der Cultural Studies in den Curricula verankert sind, Bezugnahmen auf Diskurse von Macht, Hierarchie und Unterdrückung an. Politik wird in diesen Fällen alltagspolitisch interpretiert und es werden Fragen nach dem Geschlecht, der Nationalität, der Ethnie und der Kolonialisierung aufgeworfen. Entsprechende Teilmodule bzw. Lehrveranstaltungen sind »Einführung in die Kulturwissenschaften« (z.B. Nr. 1), »Kulturgeschichte Jazz« (z.B. Nr. 4) sowie »Jazz-Pop-Kultur« (z.B. Nr. 33). Genauer lässt sich den Modulbeschreibungen leider nicht entnehmen. Mitunter geht es in Lehrveranstaltungen mit allgemeinem Berufsfeldbezug um gesellschaftspolitische Machtfragen, so bspw. bei der »Berufskunde« um »Berufsverbände und Gewerkschaft« (Nr. 4). Allerdings: Im Vergleich zu anderen gesellschaftlichen Themenfeldern spiegelt sich die Politik in den Curricula kaum wider.

Jazz-Studiengänge in Österreich

Die Anzahl der Jazz-Studiengänge in Österreich – unabhängig von der Frage, ob es sich um »reine« oder mit Popmusik kombinierte Studiengänge handelt – ist nicht eindeutig zu bestimmen. Es gibt verhältnismäßig viele Diplom-Studiengänge mit einem Jazz-Schwerpunkt an Konservatorien, speziell in der Hauptstadt Wien. So bietet bspw. das in Wien beheimatete Prayner Konservatorium des Herrn Mag. Josef Schmid mit Öffentlichkeitsrecht »über 900 Studentinnen und Studenten aus über 60 Ländern ein fundiertes

und praxisnahes ›Künstlerisches Diplomstudium‹ für die Studienrichtungen von Klassik bis Jazz«. ⁸ Allerdings heißt es an anderer Stelle auf der Website der Institution:

Das Prayner Konservatorium bietet selbst kein ›Bachelorstudium‹ oder ›Masterstudium‹ an. Unser Sekretariat empfiehlt Ihnen aber gerne Partnerinstitute, an denen Bachelor- und Masterstudiengänge mit den akademischen Titeln Bachelor und Master of Arts angeboten werden. ⁹

Somit stellt sich das Problem der Vergleichbarkeit von Studiengängen bzw. -abschlüssen. Die Novelle des österreichischen Universitätsgesetzes im Jahr 2002 hat zwar vorgesehen, dass Universitäten berechtigt sind, »Diplom-, Bachelor-, Master-, Erweiterungs- und Doktoratsstudien einzurichten«, allerdings heißt es im gleichen Paragraphen: »Neu einzurichtende Studien dürfen nur als Bachelor-, Master-, Erweiterungs- oder Doktoratsstudien eingerichtet werden« (Universitätsgesetz 2002 [Aktueller Stand: 2013], UG § 54 – Ordentliche Studien: 66). ¹⁰ Kurzum: Der Status von Diplom-Studiengängen ist seither unklar. Auf der Website *studieren.at* ist zu lesen:

Vor der Einführung des Bachelor-/Master-Systems waren nahezu alle Studien in Österreich Diplomstudiengänge. Diese sind heute selten geworden. Im Bereich der Bildenden Kunst, im Schauspiel, Theater oder anderen künstlerischen Studien sind Diplomstudiengänge noch üblich. Diese schließen mit dem Abschluss Magister/Magistra ab. Den Abschluss ›Diplom‹ gibt es heute eigentlich nur noch im Technik-Bereich, nämlich bei Studien, die zum Diplom-Ingenieur ausbilden. ¹¹

Die Bologna-Reform aus dem Jahr 1999 hatte die Absicht, über die flächendeckende Einführung von Bachelor- und Master-Studiengängen nach angelsächsischem Vorbild eine Vergleichbarkeit von Studiengängen im europäischen Hochschulraum herzustellen. Aus diesem Grunde werden an dieser Stelle nur Jazz-Studiengänge in die Untersuchung einbezogen, welche mit den beiden Abschlussbezeichnungen Bachelor und Master

8 <http://www.konservatorium-prayner.at/studium> (Letzter Zugriff: 28.01.2019).

9 <http://www.konservatorium-prayner.at/zusatzangebot> (Letzter Zugriff: 28.01.2019).

10 https://bmbwf.gv.at/fileadmin/user_upload/wissenschaft/naric/OEHS_14.pdf (Letzter Zugriff: 28.01.2019).

11 <https://www.studieren.at/uni-abc/diplomstudium/> (Letzter Zugriff: 28.01.2019).

operieren. Nicht zuletzt ist damit die Frage nach dem Hochschulstatus verknüpft, der im Falle der österreichischen Konservatorien nebulös ist. Die schwer nachvollziehbare Situation der akademischen Musikausbildung in Österreich war jüngst Thema eines investigativen Beitrags in einem österreichischen Online-Journal.¹² Im gleichen Medium wurde zudem über das Wiener Richard-Wagner-Konservatorium und dessen fragwürdige Studienpraxis berichtet.¹³ Selbstverständlich sollen hier jedoch nicht alle österreichischen Konservatorien unter Generalverdacht gestellt werden. Fast jedes Bundesland in Österreich betreibt ein sogenanntes Landeskonservatorium in der jeweiligen Landeshauptstadt. Diese Einrichtungen sind mit deutschen Konservatorien bzw. Musikakademien vergleichbar, an denen, neben einem grundständigen Unterricht für junge Schüler*innen und Teenager, ebenso künstlerische Diplom-Studiengänge zur Auswahl stehen. An einigen österreichischen Konservatorien werden explizit Diplom-Studiengänge mit einem Jazz-Schwerpunkt offeriert, so z.B. in Eisenstadt (Burgenland),¹⁴ Klagenfurt (Kärnten)¹⁵ und in Wien (Wien)¹⁶ – und die Qualität der Jazzausbildung ist mitunter beachtlich.¹⁷ Zum tertiären Bildungssektor im engeren Sinne zählen in Österreich aber nur eine staatliche (Graz) und drei private (einmal Linz und zweimal Wien) Musik- bzw. Kunst-Universitäten, an denen Jazz auf internationalem Hochschulniveau studiert werden kann.

An allen vier Institutionen wird Jazz vornehmlich ›rein‹ künstlerisch unterrichtet. Eine gesangs- bzw. instrumentalpädagogische Schwerpunktsetzung (IGP), d.h. ein künstlerisch-pädagogisches Jazz-Studium kann hingegen nur an zwei Universitäten aufgenommen werden. Zusammengerechnet handelt es sich um 16 künstlerische (7 Bachelor und 9 Master) sowie 8

12 <https://www.dossier.at/dossiers/konservatorien/meta/musikausbildung-in-oesterreich/> (Letzter Zugriff: 28.01.2019).

13 <https://www.dossier.at/dossiers/konservatorien/das-kuriose-konservatorium/> (Letzter Zugriff: 28.01.2019).

14 <https://haydnkons.at/> (Letzter Zugriff: 28.01.2019).

15 <https://www.konse.at/> (Letzter Zugriff: 28.01.2019).

16 <https://www.franzschubertkonservatorium.at/> (Letzter Zugriff: 28.01.2019).

17 Aus eigener Erfahrung kenne ich das Kärntner Landeskonservatorium in Klagenfurt, an dem gestandene Jazzmusiker*innen bzw. Professores eine grundsolide Jazzausbildung auf akademischem Niveau anbieten, welche sich auch in curricularer Hinsicht kaum von den universitären Jazz-Studiengängen in Österreich unterscheidet.

künstlerisch-pädagogische (4 Bachelor und 4 Master) Jazz-Studiengänge, das heißt um 24 in Summe. Die Studiengangsbezeichnungen variieren zwischen Jazz (z.B. Nr. 55), Jazz und improvisierte Musik (z.B. Nr. 60) sowie Improvisation (z.B. Nr. 63). An allen vier Hochschulen kann man Jazz als instrumentales bzw. vokales Hauptfach studieren. Jazzkomposition/-theorie/-arrangement als Hauptfach lässt sich an drei Hochschulen studieren. Die Hauptfächer Ensembleleitung Jazz (Nr. 58) sowie Improvisation (Nr. 63/66 bzw. 75/78) können jeweils nur an einer Hochschule gewählt werden.

Betrachtet man die österreichischen Curricula mithilfe der weiter oben eingeführten Kategorien, so ist zur Kategorie *Kunst* festzuhalten, dass ein relativ traditionelles Verständnis von Jazz in den Studiendokumenten durchscheint. Einzig das Wiener Jam Music Lab versteht sich explizit als »Privatuniversität für Jazz und Populärmusik« und stellt auf diese Weise die Verbindung zu anderen Stilen populärer Musik her. Konsequenterweise sind die dortigen Studiengänge schlichtweg als Bachelor oder Master Musik bzw. Musikpädagogik/IGP bezeichnet, das heißt sie kommen ohne stilistische Eingrenzungen im Titel aus.¹⁸ Trotz des tendenziell etwas engeren Verständnisses von Jazz in den Curricula lassen sich einige ungewöhnliche Hauptfach-Instrumente entdecken, so z.B. Viola, Violine und Violoncello (alle z.B. Nr. 60) oder Akkordeon, Harfe und Chromatische Mundharmonika (z.B. alle Nr. 61).

Auf das Spiel in Stage Bands, Ensembles und Big Bands bzw. das Singen im Jazzchor (für Sänger*innen) wird an allen Standorten großer Wert gelegt, gleichwohl die individuelle künstlerische Entwicklung im Hauptfach überall im Vordergrund steht. Auch die obligatorischen künstlerischen Nebenfächer sind in den Curricula fest verankert (Klavier, Zweit- und Drittinstrumente bzw. elektronische Varianten für Bassisten und Pianisten). Klassische Spiel- und Gesangstechniken spielen ebenso eine gewisse Rolle (z.B. Nr. 55).

In die Kategorie *Erziehung* fallen vor allem Modulangebote der künstlerisch-pädagogisch ausgerichteten Jazz-Studiengänge. Hier sind bspw. zu nennen: »Einführung in die Pädagogik«, »Pädagogik 1-4«

18 Der ebenfalls am Wiener Jam Music Lab angebotene Studiengang Medienmusik (BA und MA) wurde nicht mit in die Zählung hineingenommen, da er vor allem auf Filmmusik, Werbemusik und Musik für Computer Games ausgerichtet ist und somit – wenn überhaupt – nur indirekte Bezüge zum Jazz aufweist.

sowie »Künstlerisch pädagogisch 1–4« oder das Wahlmodul »Musizieren in Gruppen: Elementare Musikpädagogik mit Kindern oder instrumentaler Gruppenunterricht« (z.B. alle Nr. 71). Repräsentativ ist zudem das Wahlmodul »Musikpädagogik – Praxisfelder« mit den Lehrveranstaltungen »Unterrichtspraktisches Seminar«, »Musikvermittlung und Konzertpädagogik«, »Angewandte systemische Musikpädagogik« und »Aktuelle Fragestellungen im Instrumental- und Gesangsunterricht« (z.B. alle Nr. 72). Hinzu kommen weitere Lehrveranstaltungen wie »Einführung in die Musikpsychologie 1–2«, »Hospitation 1–4« oder »Lehrpraxis 1–6« (z.B. Nr. 75). Wie bei den entsprechenden Lehrangeboten in Deutschland lassen sich auch hier Unterkategorien bilden, welche das musikpädagogische Feld strukturieren: 1) Allgemeine (Musik-)Pädagogik bzw. Musikvermittlung, 2) (Musik-)Psychologische Grundlagen, 3) Instrumental-/Gesangspädagogik bzw. Fachdidaktik, 4) Elementare Musikpädagogik bzw. Konzertpädagogik, 5) Ensemble- bzw. Gruppenleitung, 6) Hospitationen bzw. Praktika/Lehrproben. Im Direktvergleich mit Deutschland lassen sich allerdings keine Lehrangebote für die Unterkategorien 7) Hochschuldidaktik und 8) Medienpädagogik ausmachen.

Hingegen wird die Kategorie *Wissenschaft* selbstverständlich auch von den österreichischen Jazz-Studiengängen bedient. Wieder sind es die beiden akademischen Disziplinen Musikwissenschaft und Musiktheorie, welche den wissenschaftlichen Rahmen bilden. Relevante Lehrveranstaltungen tragen bspw. Titel wie »Musikgeschichte 1–4«, »Musik nach 1900«, »Musik nach 1945« (z.B. alle Nr. 57) oder »Theorie der Jazz- und Populärmusik 1–4« sowie »Geschichte der Jazz- und Populärmusik 1–2« oder »Einführung in wissenschaftliches Arbeiten / künstlerisches Forschen 1–2« (z.B. alle Nr. 61). Hierbei deutet sich eine Besonderheit an gegenüber deutschen Lehrangeboten in der Kategorie *Wissenschaft*, nämlich vereinzelte Angebote zur künstlerischen Forschung im engeren Sinne. Genauer betrachtet bietet allerdings nur die JAM Music Lab University Wien Einführungen in dieses noch relativ junge Themenfeld.

Wie in Deutschland, so werden auch in Österreich besonders angewandte Lehrangebote unter Sammelbezeichnungen wie Professionalisierung oder Berufsfeldorientierung zusammengefasst. Hinter diesen Modulgruppen bzw. Modulen verstecken sich wiederum Lehrveranstaltungen, welche den gesellschaftlichen Kategorien Wirtschaft, Recht, Gesundheit, Massenmedien sowie Politik zugeordnet werden können.

In die Kategorie *Wirtschaft* fallen Teilmodule bzw. Lehrveranstaltungen wie »Musikmanagement« (z.B. Nr. 55), »Grundlagen der Betriebswirtschaftslehre« (z.B. Nr. 60), »Music Business/Management 1-4« (z.B. Nr. 64), »Grundlagen Marketing/Öffentlichkeitsarbeit« (z.B. Nr. 71) oder »Berufspraktikum Musik 1-6« (z.B. Nr. 75).

Lehrveranstaltungen der Kategorie *Recht* sind bspw. »Urheberrecht« (z.B. Nr. 55), »Rechtswunde« (z.B. Nr. 60) oder »Steuerrecht für MusikerInnen« (z.B. Nr. 69).

Zur Kategorie *Gesundheit* können – in einem weitergefassten Sinne – folgende Lehrveranstaltungen gezählt werden: »Körperarbeit und Bühnenpräsenztraining« (z.B. Nr. 57) oder »Atem-, Haltungs- und Bewegungsschulung« (z.B. Nr. 59). Angebote mit einem explizit präventiven Charakter lassen sich jedoch nicht finden.

Massenmedien als gesellschaftliche Kategorie im Sinne Niklas Luhmanns werden ebenfalls nur eingeschränkt abgedeckt. Hierzu kann man bspw. Lehrveranstaltungen wie »Musikjournalismus« (z.B. Nr. 55) oder »Medien« (z.B. Nr. 59) rechnen. Mit einem erweiterten Verständnis lassen sich alle technikbezogenen Lehrveranstaltungen unter diese Kategorie subsumieren, so bspw. »Einführung in die elektronische Klangerzeugung« (z.B. Nr. 55), »Musiktechnologie« (z.B. Nr. 60) oder »Grundlagen digitaler Medien – Produktion/Präsentation/Distribution 1-2« (z.B. Nr. 73).

Die Kategorie *Politik* wird – wie in Deutschland – nicht direkt bedient von den österreichischen Jazz-Studiengängen. Nur auf indirektem Wege werden gesellschaftliche Machtverhältnisse in vereinzelt Lehrveranstaltungen thematisiert, bspw. in »Wahrnehmung von Behinderung in Beziehungsprozessen« bzw. »Musizieren mit behinderten Menschen« (z.B. beide Nr. 59) oder in »Interkulturelle Musikpädagogik« (z.B. Nr. 76).

Jazz-Studiengänge in der Schweiz

In der Schweiz sind Musikhochschulen an Fachhochschulen gekoppelt. An insgesamt sechs Musik- bzw. Fachhochschulen gibt es 12 künstlerische (6 Bachelor und 6 Master) sowie 7 künstlerisch-pädagogische (7 Master) Jazz-Studiengänge. Eine Hochschule operiert mit Major- und Minorfächern für Jazz (Luzern).

Die Studiengangsbezeichnungen lauten viermal Jazz und zweimal Jazz und Pop bzw. Popular Music. An allen sechs Hochschulen kann man Jazz als instrumentales bzw. vokales Hauptfach studieren. Jazzkomposition/-theorie/-arrangement als Hauptfach bzw. künstlerischer Schwerpunkt steht ebenfalls fast überall zur Wahl.

Für die schweizerischen Jazz-Studiengänge zeichnet sich in der Kategorie *Kunst* ein vergleichsweise polyvalentes Profil ab. Nicht selten wird Jazz als künstlerische Vertiefungsrichtung unter anderen offeriert, das heißt die Studiengänge sind relativ offen gehalten und bieten viele Wahlmöglichkeiten. Wie bei den deutschen und österreichischen Studiengängen steht wiederum die individuelle künstlerische Entwicklung innerhalb des Hauptfaches im Zentrum der Ausbildung. Flankiert wird diese durch vielfältige Möglichkeiten zu kollektiven Musiziererfahrungen (Bands, mittelgroße Ensembles und Jazzorchester). Selbstverständlich gibt es auch in der Schweiz die obligatorischen künstlerischen Nebenfächer (Zweitinstrument, Pflichtfach Klavier etc.).

Zur Kategorie *Erziehung* gibt es in allen Studiengängen entsprechende Angebote, nicht nur in den künstlerisch-pädagogischen. Sie reichen von Lehrveranstaltungen mit Einführungscharakter – z.B. »Einführung in den Vokal-/Instrumentalunterricht« (z.B. Nr. 81) oder »Pédagogie générale« (z.B. Nr. 93) – bis hin zu spezifischeren Vorlesungen, Seminaren, Übungen oder Praktika, bspw. »Pädagogische Psychologie« (z.B. Nr. 96) oder »Musikschulpraktikum« (z.B. Nr. 92).

Die Kategorie *Wissenschaft* wird hauptsächlich bedient durch Lehrveranstaltungen aus dem musikwissenschaftlichen und musiktheoretischen Fachkontext. Typische Titel solcher Teilmodule sind bspw. »Musikgeschichte Grundlagen Jazz« und »Musiktheorie Jazz, Basic I und II« (z.B. beide Nr. 86) oder »Werk- und Improvisationsanalyse« und »Recherche Musik« (z.B. beide Nr. 81). Auffällig ist, dass solche Angebote in erster Linie in den Bachelor-Studiengängen gemacht werden, in den Master-Studiengängen hingegen kaum, da dort offensichtlich die künstlerische oder pädagogische Praxis Vorrang hat.

Module mit Sammelbezeichnungen wie Berufspraxis oder Professionalisierung sind in den schweizerischen Curricula seltener anzutreffen als in den deutschen und österreichischen. Offenbar wird in der Schweiz auf den Übergang vom Studium in den Berufsalltag als Jazzmusiker*in weniger

gezielt vorbereitet. Nichtsdestotrotz gibt es auch hier Lehrveranstaltungen, die einzelne Aspekte der Berufspraxis bzw. Professionalität abdecken.

So wird bspw. auf ökonomische Zusammenhänge (Kategorie *Wirtschaft*) in Teilmodulen bzw. Lehrveranstaltungen vorbereitet, die Titel tragen wie »Musicbusiness« (z.B. Nr. 81), »Getting into Business Jazz« (z.B. Nr. 87) oder – etwas allgemeiner zusammengefasst – »Berufsfeldkunde, Zeit- und Selbstmanagement, Masterorientierung« (z.B. Nr. 89).

Auf den juristischen Kontext (Kategorie *Recht*) wird – zumindest im Titel von einzelnen Lehrveranstaltungen – nicht explizit Bezug genommen. Rechtliche Fragen können aber durchaus Teil der eben erwähnten »Musicbusiness«-Lehr-/Lern-Einheiten sein.

Die Kategorie *Gesundheit* bzw. medizinische Vorsorge wird ebenfalls nur eingeschränkt bedient. Einige wenige Lehrangebote für diesen Bereich lauten »Musik und Körper Grundlagen« (z.B. Nr. 86) oder »Physiologische Grundlagen des Musizierens« (z.B. Nr. 89).

Journalistische Themen (Kategorie *Massenmedien*) spielen offenbar keine Rolle in den schweizerischen Jazz-Curricula. Dafür gibt es mehrere Lehrangebote zu technischen Musikmedien bzw. -instrumenten, so bspw. »Grundkurs Musik und Medientechnologie« (z.B. Nr. 81), »Electronics & Music« (z.B. Nr. 82), »Musik und Computer« (z.B. Nr. 86) oder »Digitale Musiknotation und -produktion« (z.B. Nr. 90).

Politische Aspekte (Kategorie *Politik*) werden nicht direkt in den Curricula adressiert. Allerdings können sie vereinzelt in Lehrveranstaltungen aufscheinen, bspw. in »Music and Society« (z.B. Nr. 81).

Hochschulpolitisch relevant ist in jedem Falle die Frage, ob es – wie in Deutschland und in Österreich – auch in der Schweiz Musikschulen bzw. Konservatorien gibt, die in den tertiären Bildungsbereich vordringen, obwohl sie keinen Hochschulstatus haben. Als bislang einzige Musikschule ist seit Kurzem das Winterthurer Institut für aktuelle Musik¹⁹ zwei Hochschulkooperationen eingegangen, um reguläre Jazz-Studiengänge anbieten zu können. Zum einen hat es eine Kooperation mit der britischen Middlesex University London gestartet, um einen Bachelor of Arts (Hons.)²⁰ Music

19 <http://www.wiam.ch> (Letzter Zugriff: 28.01.2019)

20 Spezieller Abschluss aus dem angelsächsischen Raum (hons. = Abkürzung für »with honours«), der quasi zwischen dem europäischen Bachelor und dem europäischen Master angesiedelt ist. In manchen Ländern eröffnet der Abschluss sogar den Zugang zum Doktorat.

mit dem Schwerpunkt Jazz im Portfolio zu haben,²¹ zum anderen mit der Kalaidos Musikhochschule der (privaten) Kalaidos Fachhochschule Zürich für einen Master of Arts in Musikpädagogik mit dem Schwerpunkt Jazz/Popular Music.²² Die Curricula und die Lehrenden sind im letztgenannten Master weitgehend deckungsgleich mit denen der privaten Kalaidos Musikhochschule in Zürich.

Dass ein Jazzstudium in der Schweiz auch unter anderen Gesichtspunkten ein Politikum sein kann, beweisen einzelne Artikel in schweizerischen Medien, in denen z.B. die Akademisierung des Jazz²³ oder die Berufsaussichten der Absolvent*innen von Jazz-Studiengängen²⁴ problematisiert werden.

Zusammenfassung und Ausblick

Eine empirische Studie aus dem Jahr 2007 beschäftigte sich unter anderem mit der Frage, was an der Jazz-Ausbildung der schweizerischen Musikhochschule Luzern (heute Hochschule Luzern – Musik) verbessert werden kann. Der Autor der Studie befragte damals Absolvent*innen des Jazz-Studiengangs und erhielt folgende Rückmeldungen:

Verbessert werden müsste die musikpädagogische Ausbildung, die Ausbildung im EDV-Bereich müsste klarer definiert, die Ausbildungsziele und die Verantwortlichkeiten für das Erreichen dieser Ziele abgesteckt werden, die Berücksichtigung von Tontechnik, Studio- und Bühnentechnik im Curriculum war den Absolventen und Absolventinnen ein Anliegen, und die Einbindung von Pop- und Rockmusik in die Workshops wurde erwähnt. (Läubli 2007: 86)

21 <https://www.winterthurer-zeitung.ch/lifestyle/detail/article/neuer-studiengang-in-winterthur-0069110/> (Letzter Zugriff: 28.01.2019).

22 <http://www.wiam.ch/studium#diplomstudium> (Letzter Zugriff: 28.01.2019).

23 <http://zs-online.ch/der-jazz-zwischen-genie-und-reality/> (Letzter Zugriff: 28.01.2019).

24 <https://www.nzz.ch/feuilleton/musik/weshalb-ein-schlagzeuger-mit-dem-gedanken-spielt-tramfuehrer-zu-werden-1.18681284> (Letzter Zugriff: 28.01.2019).

Vieles von diesen beispielhaften Forderungen ist heutzutage in den Curricula von Jazz-Studiengängen im deutschsprachigen Raum²⁵ umgesetzt. Die Hochschulen bieten oftmals neben genuin künstlerischen Jazz-Studiengängen auch extra Jazz-Studiengänge mit einem explizit pädagogischen Schwerpunkt. Musiktechnologie bzw. der kreative Umgang mit dem Computer als Musikinstrument hat Einzug in fast alle Jazz-Curricula gehalten. Die Öffnung zu anderen Stilen populärer Musik ist vielerorts erfolgt und es wird in der Regel ein weites Verständnis von Jazzmusik vermittelt. Dennoch zeigt die Verteilung der inhaltsbezogenen Kategorien eine gewisse Einseitigkeit bzw. Unausgewogenheit der Ausbildung (vgl. Tabelle 2).

Kunst	70 %
Erziehung	10 %
Wissenschaft	7 %
Wirtschaft	4 %
Recht	2 %
Gesundheit	2 %
Massenmedien, d.h. sowohl Journalismus (1 %) als auch technische Musikmedien (3 %)	4 %
Politik	0,5 %
Sonstiges, z.B. Sprachunterricht	0,5 %

Tabelle 2: Inhaltliche Ausrichtung von Jazz-Studiengängen im deutschsprachigen Raum; prozentualer Anteil der verschiedenen Kategorien.²⁶

25 Einzig die Hochschule für Musik Lausanne der Fachhochschule Westschweiz ist im französischen Sprachraum angesiedelt.

26 Es handelt sich um eine stark akkumulierte Zusammenschau der Kategorienverteilungen für alle Bachelor- und Master-Studiengänge in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Die groben Mittelwerte ebnen zwangsläufig die im Einzelfall recht unterschiedlichen Verteilungen ein. Eine detaillierte Darstellung für einzelne Staaten, Studiengangsarten oder Kategorien ist an dieser Stelle nicht möglich. Man müsste dabei Unterschiede in den Studienumfängen (ECTS-Punkten) und Studiendauern (Semesteranzahlen) relational berücksichtigen

Die inhaltlichen Unterschiede in der Jazz-Ausbildung zwischen den drei untersuchten Ländern sind klein, aber fein. Mitunter sind diese geknüpft an formale Unterschiede bzw. länderspezifische Rahmenbedingungen, rechtliche wie hochschulpolitische. In Deutschland werden Jazz-Studiengänge mit Bachelor- und Master-Abschlüssen in erster Linie an Musikhochschulen angeboten, in Österreich hingegen ausschließlich an sogenannten Musik- und Kunstuniversitäten; in der Schweiz sind Jazz-Studiengänge bzw. die dazugehörigen Musikhochschulen in Fachhochschulen eingegliedert. In allen drei Ländern sind es sowohl staatliche als auch private Hochschulen, die Jazz-Studiengänge offerieren. Doch auch staatliche und private Konservatorien sowie Institute, die im Kern Musikschulen sind und damit Kinder und Jugendliche an Jazzmusik heranführen, drängen auf den akademischen Ausbildungsmarkt mit Diplom-Studiengängen, die qualitativ nicht zwangsläufig schlechter aufgestellt sind.

Allen untersuchten Bachelor- und Master-Studiengängen ist gemein, dass sie den künstlerischen Einzelunterricht am Instrument bzw. mit der Stimme ins Zentrum stellen und zusätzlich künstlerische Nebenfächer bieten. Relativ häufig besteht zudem die Option, Jazz-Komposition/-Arrangement als künstlerisches Hauptfach zu belegen (*Kunst*).

Speziell in den pädagogisch ausgerichteten Jazz-Studiengängen, die in allen drei Ländern zu finden sind, wird ein breites Spektrum an Teildisziplinen und Themenkomplexen der Musikerziehung vermittelt (*Erziehung*).

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Jazz kommt vergleichsweise kurz und beschränkt sich im Normalfall auf Überblicksveranstaltungen, welche in die Geschichte und Theorie des Jazz einführen sollen (*Wissenschaft*).

Lehrangebote mit der Absicht, Einblicke in die spätere Berufspraxis zu geben, sind in sehr unterschiedlichem Maße vorhanden und werden zu meist als diffuses Themenbündel offeriert. Differenziert man dieses Bündel, so zeigt sich, dass sich klar benennbare Teilbereiche bzw. -systeme der Gesellschaft dahinter verbergen. Am häufigsten werden ökonomische As-

und auch dem Problem begegnen, dass in einigen Curricula bestimmte Lehrangebote nominell anderen Kategorien als den hier verwendeten zugeordnet werden, z.B. Fachdidaktik (= Erziehung) im künstlerischen Hauptfachmodul (= Kunst). Außerdem wäre zu differenzieren zwischen einem Pflichtcurriculum und Lehrangeboten, die als Wahlpflicht-Veranstaltungen gelten und somit nicht zwingend studiert werden müssen.

pekte gelehrt (*Wirtschaft*), nicht selten in Kombination mit juristischen Fragestellungen (*Recht*). Aber auch körperbezogene und psychische Themen im medizinisch-prophylaktischen Sinne kommen in den Curricula zur Sprache (*Gesundheit*). Journalistische Sachverhalte bzw. mediale Kommunikationsformen werden hingegen kaum verhandelt (*Massenmedien*), dafür wird musiktechnologischen Entwicklungen und Praxen verhältnismäßig viel Raum gegeben. Im Gegensatz zu theorielastigen Studiengängen in wissenschaftlichen Disziplinen, die sich mit Jazz auseinandersetzen (Stichwort: *Jazz & Popular Music Studies*), spielt die Beschäftigung mit Machtverhältnissen (Stichworte: *Geschlecht, Ethnie, Nation etc.*) in den praxisorientierten Jazz-Studiengängen genau genommen keine Rolle (*Politik*).

Ob diese inhaltlichen Schwerpunktsetzungen gut oder schlecht bzw. sinnvoll oder sinnwidrig sind, kann an dieser Stelle nicht in befriedigendem Umfang behandelt werden, denn hierbei wären normative Setzungen nicht zu vermeiden, welche ausführlich begründet werden müssten. Nicht besprochen werden können zudem hochschuldidaktische bzw. unterrichtsmethodische Aspekte, welche auf das Formale der Curricula abzielen. Auch hierfür fehlt der notwendige Platz für detaillierte Erläuterungen. Ziel dieses Textes war es vielmehr, die inhaltliche bzw. thematische Bandbreite aufzuzeigen, welche sich in den Curricula der Jazz-Studiengänge im deutschsprachigen Raum abbildet. Nichtsdestotrotz soll der Text mit einem kleinen Ausblick bzw. einigen angedeuteten Empfehlungen beschlossen werden.

Prinzipiell haben alle Hochschulen die Herausforderung zu bewältigen, sich auf einem internationalen Hochschulmarkt in zunehmendem Maße profilieren zu müssen. Dies gilt insbesondere im Bereich der akademischen Musik- bzw. Jazzausbildung, die schon heute weitaus internationalisierter ist (hohe Zahl von ausländischen Lehrenden und Studierenden) als andere, nichtkünstlerische Studienangebote. Eine echte Profilierung kann in erster Linie nur über die konkreten Studiengänge bzw. deren inhaltliche und formale Ausgestaltung erfolgen. Es macht daher wenig Sinn, Jazz-Studiengänge anzubieten, die alles Mögliche vermitteln wollen, ohne dabei klar erkennbare Schwerpunktsetzungen vorzunehmen. Einen Schwerpunkt zu setzen bzw. ein Profil zu entwickeln, bedeutet jedoch, etwas Anderes wegzulassen. Ein Beispiel: Wenn man den Schwerpunkt des Jazz-Studiengangs darauf legt, die Studierenden vor allem zu veritablen Big-Band-Spielern auszubilden, dann müssen andere Studieninhalte zwangsläufig in den Hintergrund treten, bspw. die Fachdidaktik oder der Umgang mit

elektronischen Musikmedien. Obschon es einerseits wünschenswert ist, eine möglichst breite Ausbildung offerieren zu können, die auf verschiedenste berufliche Situationen vorbereitet, besteht andererseits die Gefahr, von allem etwas und nichts im Detail zu vermitteln. Genau diese Tiefe bzw. Spezialisierung in der Jazzausbildung kann aber auf Studieninteressierte besonders attraktiv wirken, insbesondere dann, wenn sie bereits einen Bachelor-Abschluss erworben haben und nun nach einem ansprechenden Master-Studiengang Ausschau halten. Ein Master-Studiengang im Bereich Jazz muss nicht zwangsläufig gleichbedeutend sein mit künstlerischer Exzellenz (nach dem Motto: der Bachelor bietet die künstlerische Basisausbildung, die dann im Master vollendet wird). Ein Master-Studiengang kann auch neue Wege eröffnen, die noch nicht im Bachelor angelegt sind. Mit anderen Worten: Ein Master-Studiengang kann ganz bewusst nicht auf die künstlerische Veredelung der Studierenden ausgerichtet sein, sondern stattdessen darauf abzielen, die Studierenden bspw. zu professionellen Produzent*innen bzw. Studiobetreiber*innen, Festivalorganisator*innen, Agenturbetreiber*innen, Musiktherapeut*innen, Musikjournalist*innen oder Instrumentallehrer*innen zu machen. Auch die Entwicklung von dezidiert wissenschaftlichen Profilen ist denkbar, angesichts der sukzessiven Etablierung der künstlerischen Forschung im Hochschulkontext (= Berufsbild Jazzforscher*in).

In der Konsequenz bedeutet dies, dass speziell für die Weiterentwicklung von Master-Studiengängen mehr Mut zur Innovation gefragt ist. Die Leitfrage könnte sein, ob es überhaupt so vieler Jazzmusiker*innen im deutschsprachigen Raum bedarf, die zwar künstlerisch bestens ausgebildet sind, denen es jedoch oftmals an basalen wirtschaftlichen, juristischen, gesundheitsbezogenen, journalistischen, technisch-medialen sowie multiplikatoren bzw. politischen Kompetenzen (= Lobbyarbeit für Jazzmusik) mangelt. Generell ist festzuhalten, dass Jazz-Studiengänge gezielter als bislang auf einzelne gesellschaftliche Teilbereiche vorbereiten sollten, in denen konkrete Betätigungsmöglichkeiten für die Absolvent*innen zu erwarten sind - abseits der ›reinen‹ Kunstpraxis (Stichwort: Berufsorientierung).

Anhang: Liste der Studiengänge mit Quellenangaben

Künstlerische Jazz-Studiengänge (Bachelor und Master) in Deutschland			
Nr.	Hochschule	Abschluss	Studiengang bzw. Studienrichtung
1	Jazz Institute Berlin ²⁷ (Kooperation zwischen der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin & der Universität der Künste Berlin)	Bachelor of Music	Jazz (Vocal / Instrumental)
2	»Hanns Eisler« Berlin & der Universität der Künste Berlin)	Master of Music	European Jazz Master
3	http://www.hfm-berlin.de/ ; https://www.udk-berlin.de ; http://www.jazz-institut-berlin.de	Master of Music	Jazz-Arrangement/ Komposition
4	Hochschule für Künste Bremen www.hfk-bremen.de	Bachelor of Music	Künstlerische Ausbildung – Studienrichtung Jazz (Fachrichtung Instrumental & Gesang)
5		Master of Music	Künstlerische Ausbildung – Studienrichtung Jazz

27 Englischer Titel.

6	Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden https://www.hfmd.de	Bachelor of Music	Jazz/Rock/Pop – Künstlerisch
7		Bachelor of Music	Künstlerisch – Schwerpunkt Komposition Jazz/Rock/Pop
8		Master of Music	Künstlerisch – Schwerpunkt Jazz/Rock/Pop
9		Master of Music	Künstlerisch mit theoretischer Vertiefung – Schwerpunkt Komposition Jazz/Rock/Pop
10	Folkwang Universität der Künste Essen (und Umgebung) http://www.folkwang-uni.de/home ; http://www.folkwang-jazz.de	Bachelor of Music	Jazz – Performing Artist
11		Master of Music	Jazz – Improvising Artist
12		Master of Music	Jazz – Artistic Producer
13	Hochschule für Musik und Theater Hamburg https://www.hfmt-hamburg.de	Master of Music	Dr. Langner Jazzmaster (Stiftungsstudiengang der Dr. E. A. Langner-Stiftung)
14		Master of Music	Komposition – Schwerpunkt Jazz-Komposition
15	Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover https://www.hmtm-hannover.de ; https://www.jrp.hmtm-hannover.de	Bachelor of Music	Jazz und jazzverwandte Musik – Performing Artist/Educator (inkl. Jazzkomposition)
16		Master of Music	Jazz/Rock/Pop – Performing Artist (inkl. Jazzkomposition)

17	Hochschule für Musik und Tanz Köln https://www.hfmt-koeln.de	Bachelor of Music	Jazz/Pop
18		Master of Music	Jazz/Pop
19	Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig http://www.hmt-leipzig.de	Bachelor of Music	Jazz/Populärmusik – Künstlerisches Profil
20		Master of Music	Jazz/Populärmusik – Künstlerisches Profil (inkl. Jazz-Komposition/Arrangement)
21	Hochschule für Musik der Johannes Gutenberg-Universität Mainz http://www.uni-mainz.de ; http://www.musik.uni-mainz.de ; http://www.blogs.uni-mainz.de/musik-jazz/	Bachelor of Music	Jazz und Populäre Musik
22		Master of Music	Jazz und Populäre Musik (inkl. Komposition)
23	Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim http://www.muho-mannheim.de	Bachelor of Music	Jazz/Populärmusik
24		Master of Music	Jazz/Populärmusik
25		Master of Music	Jazz/Populärmusik – Komposition und Arrangement
26	Hochschule für Musik und Theater München http://website.musikhochschule-muenchen.de/de/index.php	Bachelor of Music	Jazz
27		Master of Music	Jazz (inkl. Komposition)

28	Hochschule für Musik Nürnberg http://www.hfm-nuernberg.de	Bachelor of Music	Jazz – Künstlerische Ausbildung
29		Master of Music	Jazz
30		Master of Music	Jazz-Arrangement/ Komposition
31	Hochschule für Musik Saar in Saarbrücken http://www.hfm-saarland.de	Bachelor of Music	Jazz & Aktuelle Musik
32		Master of Music	Jazz & Aktuelle Musik
33	Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart https://www.hmdk-stuttgart.de	Bachelor of Music	Jazz & Pop
34		Master of Music	Jazz (inkl. Jazz- Komposition)
35	Hochschule für Musik »Franz Liszt« Weimar https://www.hfm-weimar.de	Bachelor of Music	Jazz (versch. Instrumente) / Elektrische Gitarre / Improvisierter Gesang – Künstlerische Vertiefung
36		Master of Music (klein, 60 CP) ²⁸	Jazz (versch. Instrumente) / Elektrische Gitarre / Improvisierter Gesang – Künstlerische Professionalisierung
37	Hochschule für Musik Würzburg http://www.hfm-wuerzburg.de	Bachelor of Music	Jazz – Künstlerisch
38		Master of Music	Jazz – Künstlerisch (Performance)

²⁸ Üblich für einen Master-Studiengang sind eine Dauer von 4 Semestern und ein Umfang von 120 Credit Points. In diesem Falle handelt es sich um einen

Künstlerisch-Pädagogische Jazz-Studiengänge (Bachelor und Master) in Deutschland			
Nr.	Hochschule	Abschluss	Studiengang
39	Hochschule für Künste Bremen www.hfk-bremen.de	Bachelor of Music	Jazz – Künstlerisch- Pädagogisch
40	Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden https://www.hfddd.de	Bachelor of Music	Jazz/Rock/Pop – Instrumental- und Gesangspädagogik
41	Dr. Hoch's Konservatorium/ Musikakademie Frankfurt am Main http://www.dr-hochs.de	Bachelor of Music	Musik – künstlerisch- pädagogische Ausrichtung – Profil: Jazz und Populärmusik
42	Hochschule für Musik und Theater Hamburg https://www.hfmt-hamburg.de	Bachelor of Music	Jazz und jazzverwandte Musik – Künstlerisch- Pädagogisch
43	Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover https://www.hmtm-hannover.de https://www.jrp.hmtm-hannover.de	Bachelor of Music	Jazz und jazzverwandte Musik – Performing Artist/Educator
44	Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig http://www.hmt-leipzig.de	Master of Music (groß)	Jazz/Populärmusik – Pädagogisch- Künstlerisch
45		Master of Music (klein)	Jazz/Populärmusik – Musikpädagogisch

»kleinen« Master mit 2 Semestern Studiendauer und einem Studienumfang von 60 Credit Points.

46	Hochschule für Musik und Theater München http://website.musikhochschule-muenchen.de/de/index.php	Master of Music	Jazz Education
47	Hochschule für Musik Nürnberg http://www.hfm-nuernberg.de	Bachelor of Music	Jazz – Künstlerisch-Pädagogisch
48		Master of Music	Musikpädagogik – Instrument/Gesang (inkl. Jazz)
49		Master of Music	Instrumentales/Vokales Musizieren in großen Gruppen für KPA-Absolventinnen und -Absolventen (inkl. Jazz)
50	Hochschule Osnabrück https://www.hs-osnabrueck.de	Bachelor of Arts	Musikerziehung – Jazz
51	Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart https://www.hmdk-stuttgart.de	Master of Music	Instrumentalpädagogik – Jazz
52	Hochschule für Musik »Franz Liszt« Weimar https://www.hfm-weimar.de	Bachelor of Music	Jazz (versch Instrumente), Elektrische Gitarre, Improvisierter Gesang – jeweils im Profil: Instrumental-Gesangspädagogisch

53	Hochschule für Musik Würzburg http://www.hfm-wuerzburg.de	Bachelor of Music	Jazz – Künstlerisch-Pädagogisch
54		Master of Music	Musikpädagogik – Jazz (Schwerpunkt: Tertiärer Bereich)

Künstlerische Jazz-Studiengänge (Bachelor und Master) in Österreich

Nr.	Hochschule	Abschluss	Studiengang bzw. Studienrichtung
55	Universität für Musik und darstellende Kunst Graz https://www.kug.ac.at	Bachelor of Arts	Jazz (Instrument/ Gesang)
56		Master of Arts	Jazz (Instrument/ Gesang)
57		Master of Arts	Jazzkomposition und Arrangement
58		Master of Arts	Ensembleleitung Jazz
59	Anton Bruckner Privatuniversität für Musik, Schauspiel und Tanz Linz https://www.bruckner.uni.at	Bachelor of Arts	Jazz und improvisierte Musik
60		Master of Arts	Jazz und improvisierte Musik

61	JAM Music Lab University Wien Privatuniversität für Jazz und Populärmusik https://www.jammusiclab.com/de	Bachelor of Arts in Music	Musik – Studienzweig: Instrument/Gesang
62		Bachelor of Arts in Music	Musik – Studienzweig: Theorie/Arrangement/ Komposition
63		Bachelor of Arts in Music	Musik – Studienzweig: Improvisation
64		Master of Arts in Music	Musik – Studienzweig: Instrument/Gesang
65		Master of Arts in Music	Musik – Studienzweig: Theorie/Arrangement/ Komposition
66		Master of Arts in Music	Musik – Studienzweig: Improvisation
67	Musik und Kunst (MUK) Privatuniversität der Stadt Wien http://www.muk.ac.at	Bachelor of Arts	Jazz-Instrument/- Gesang
68		Bachelor of Arts	Jazz-Komposition und -Arrangement
69		Master of Arts	Jazz-Instrument/- Gesang
70		Master of Arts	Jazz-Komposition und -Arrangement

Künstlerisch-Pädagogische Jazz-Studiengänge (Bachelor und Master) in Österreich			
Nr.	Hochschule	Abschluss	Studiengang bzw. Studienrichtung
71	Anton Bruckner Privatuniversität für Musik, Schauspiel und Tanz Linz https://www.bruckneruni.at	Bachelor of Arts	Instrumental-/ Vokalpädagogik – Jazz und improvisierte Musik
72		Master of Arts	Instrumental-/ Vokalpädagogik – Jazz und improvisierte Musik
73	JAM Music Lab University Wien, Privatuniversität für Jazz und Populärmusik https://www.jammusiclab.com/de	Bachelor of Arts in Music Education	Musikpädagogik/IGP – Instrument/Gesang
74		Bachelor of Arts in Music Education	Musikpädagogik/ IGP – Theorie/Arrangement/ Komposition
75		Bachelor of Arts in Music Education	Musikpädagogik/IGP – Improvisation
76		Master of Arts in Music Education	Musikpädagogik/IGP – Instrument/Gesang
77		Master of Arts in Music Education	Musikpädagogik/ IGP – Theorie/ Arrangement/ Komposition
78		Master of Arts in Music Education	Musikpädagogik/IGP – Improvisation

Künstlerische Jazz-Studiengänge (Bachelor und Master) in der Schweiz			
Nr.	Hochschule	Abschluss	Studiengang bzw. Studienrichtung
79	Hochschule für Musik an der Fachhochschule Nordwestschweiz Basel https://www.fhnw.ch	Bachelor of Arts	Musik – Studienrichtung Jazz instrumental/vokal (inkl. Komposition)
80		Master of Arts	Musikalische Performance – Studienrichtung Producing/ Performance Jazz (inkl. der drei Schwerpunktbereiche Instrument/Gesang bzw. Performance, Komposition und Realisation)
81	Hochschule der Künste Bern der Berner Fachhochschule https://www.hkb.bfh.ch	Bachelor of Arts	Musik Jazz (Instrumental/Vokal und Komposition)
82		Master of Arts	Music Performance - Jazz
83		Master of Arts	Music Composition – Vertiefungsfach Contemporary Jazz

84	Haute École de Musique de Lausanne avec sites décentralisés à Fribourg et Sion (Hochschule für Musik Lausanne) der Fachhochschule Westschweiz https://www.hemu.ch	Bachelor of Arts in Music	Jazz Music Instrumental/Vocal (Performer)
85		Master of Arts in Music Performance	Music Performance – Jazz Music (Performer or Composer) > incl. Composition
86	Hochschule Luzern – Musik https://www.hslu.ch/de-ch/musik	Bachelor of Arts in Music	Jazz instrumental/vokal – Schwerpunkt Improvisation oder Schwerpunkt Komposition
87.1		Master of Arts in Music	Major Performance Jazz
88.1		Master of Arts in Music	Major Komposition – Profil Jazz
87.2 und 88.2		Master of Arts in Music	(optional wählbar im Master of Arts in Music) Minor Performance Jazz oder Minor Komposition – Profil Jazz
89		Kalaidos Musikhochschule der (privaten) Kalaidos Fachhochschule Zürich https://www.kalaidos-fh.ch	Bachelor of Arts
90	Zürcher Hochschule der Künste der Zürcher Fachhochschule https://www.zhdk.ch	Bachelor of Arts	Musik mit Vertiefung in Jazz und Pop

Künstlerisch-Pädagogische Jazz-Studiengänge (Bachelor und Master) in der Schweiz			
Nr.	Hochschule	Abschluss	Studiengang bzw. Studienrichtung
91	Hochschule für Musik an der Fachhochschule Nordwestschweiz Basel https://www.fhnw.ch	Master of Arts	Musikpädagogik – Jazz instrumental/ vokal
92	Hochschule der Künste Bern der Berner Fachhochschule https://www.hkb.bfh.ch	Master of Arts in Music Pedagogy	Major Musikpädagogik Jazz
93	Haute École de Musique de Lausanne avec sites décentralisés à Fribourg et Sion (Hochschule für Musik Lausanne) der Fachhochschule Westschweiz https://www.hemu.ch	Master of Arts in Music Education	Music Education – Jazz Music (Performer or Creator) > incl. Composition
94.1	Hochschule Luzern – Musik https://www.hslu.ch/de-ch/musik	Master of Arts in Musikpädagogik	Major Instrumental-/ Vokalpädagogik – Profil Jazz
94.2		Master of Arts in Musikpädagogik	Minor Performance Jazz oder Minor Komposition – Profil Jazz

95	Kalaidos Musikhochschule der (privaten) Kalaidos Fachhochschule Zürich https://www.kalaidos-fh.ch	Master of Arts in Musikpädagogik	Musikpädagogik mit Vertiefung instrumentale/vokale Musikpädagogik – Schwerpunkt Jazz und Popular Music
96	Zürcher Hochschule der Künste der Zürcher Fachhochschule https://www.zhdk.ch	Master of Arts in Music Pedagogy (groß)	Musikpädagogik mit Vertiefung instrumentale/vokale Musikpädagogik – Schwerpunkt Jazz (120 CP)
97		Master of Arts in Music Pedagogy (klein)	Musikpädagogik mit Vertiefung instrumentale/vokale Musikpädagogik – Schwerpunkt Jazz (2. Masterstudium, 90 CP)

Literatur

- Bernays, Ueli (2016): Weshalb ein Schlagzeuger mit dem Gedanken spielt, Tramführer zu werden, in: *Neue Zürcher Zeitung*, veröffentlicht am 22.01.2016, <<https://www.nzz.ch/feuilleton/musik/weshalb-ein-schlagzeuger-mit-dem-gedanken-spielt-tramfuhrer-zu-werden-1.18681284>> [Zugriff: 28.01.2019].
- Brinker, Tobina / Tremp, Peter (Hrsg.) (2012): *Einführung in die Studiengangentwicklung* (= Blickpunkt Hochschuldidaktik, Band 122), Bielefeld: W. Bertelsmann.
- Frey, Karl (1971): *Theorien des Curriculums*, Weinheim, Berlin, Basel: Beltz.
- Herrnböck, Julia & Zarinfar, Sahel (2017): Konservatorien. Musikausbildung in Österreich, in: *dossier.at*, veröffentlicht am 08.11.2017, <<https://www.dossier.at/dossiers/konservatorien/meta/musikausbildung-in-oesterreich/>> [Zugriff: 28.01.2019].

- Herrnböck, Julia / Zarinfard, Sahel (2017): Das kuriose Konservatorium, in: *dossier.at*, veröffentlicht am 08.11.2017, <<https://www.dossier.at/dossiers/konservatorien/meta/musikausbildung-in-oesterreich/>> [Zugriff: 28.01.2019].
- Kasparovsky, Heinz (2013): *Österreichisches Hochschulrecht*. Heft 14: Universitätsgesetz 2002, hrsg. vom Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Bearbeitung: Heinz Kasparovsky, Stand: 1. Jänner 2013, <https://bmbwf.gv.at/fileadmin/user_upload/wissenschaft/naric/OEHS_14.pdf> [Zugriff: 28.01.2019].
- Läubli, Matthias (2007): *Traumberuf Musiker? Evaluation der Jazz-Ausbildung an der Musikhochschule Luzern*, Lizentiatsarbeit an der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich, Psychologisches Institut, Abteilung Sozialpsychologie, Juni 2007.
- Luhmann, Niklas (1984): *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1988): *Die Wirtschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1990a): *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1990b): Der medizinische Code, in: *Soziologische Aufklärung, Konstruktivistische Perspektiven*, hrsg. von demselben, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 183–195.
- Luhmann, Niklas (1993): *Das Recht der Gesellschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1996): *Die Realität der Massenmedien*, 2. erweiterte Auflage, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Luhmann, Niklas (2000): *Die Politik der Gesellschaft*, hrsg. von André Kieserling, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (2002): *Das Erziehungssystem der Gesellschaft*, hrsg. von Dieter Lenzen, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Mayring, Philipp (2015): *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*, 12. überarbeitete Auflage, Weinheim und Basel: Beltz.
- Nicholson, Stuart (2005): *Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address)*, New York: Routledge.
- Ohne Autor (2015): Neuer Studiengang in Winterthur, in: *Winterthurer Zeitung*, veröffentlicht am 02.12.2015, <<https://www.winterthurer-zeitung.ch/lifestyle/detail/article/neuer-studiengang-in-winterthur-0069110/>> [Zugriff: 28.01.2019].

- Pescatore, Lia (2018): Der Jazz zwischen Genie und Realität, in: *Zürcher Studierendenzzeitung*, veröffentlicht am 28.10.2018, <<http://zs-online.ch/der-jazz-zwischen-genie-und-realitaet/>> [Zugriff: 28.01.2019].
- TarGroup Media GmbH & Co KG (Hrsg.) (2019): Diplomstudium, in: *studieren.at*, <<https://www.studieren.at/uni-abc/diplomstudium/>> (Zugriff: 28.01.2019).
- Thom, Nico (2019): *Gebannte Freiheit? Die Curricula von praxisorientierten Jazz- und Popmusik-Studiengängen in Deutschland*, Hamburg: Dr. Kovač.
- Wilf, Eitan Y. (2014): *School for Cool. The Academic Jazz Program and the Paradox of Institutionalized Creativity*, Chicago, London: The University of Chicago Press.

Abstract (Deutsch)

Der Beitrag widmet sich den Curricula von Jazz-Studiengängen im deutschsprachigen Raum (Deutschland, Österreich und die Schweiz). Es wird untersucht, was die Curricula über die konkreten Inhalte der zeitgenössischen akademischen Jazz-Ausbildung preisgeben. Die untersuchungsleitende Frage lautet also: Was genau wird aktuell vermittelt? Um die Menge der Dokumente bewältigen und die Darstellung der Inhalte sinnvoll strukturieren zu können, wird auf Kategorien zurückgegriffen, die von Niklas Luhmanns Systemtheorie abgeleitet sind. Mithilfe der Kategorien Kunst, Erziehung, Wissenschaft, Wirtschaft, Recht, Gesundheit, Massenmedien und Politik werden die Curricula analysiert. Zuerst werden die Ergebnisse jeweils auf nationaler Ebene herausgearbeitet und anschließend miteinander verglichen. Dabei kommen neben vielen Gemeinsamkeiten auch einige Unterschiede zu Tage, welche zum Teil auf die nationalen Rahmenbedingungen zurückführbar sind bzw. auf die ungleichen Hochschulsysteme.

Abstract (English)

This paper deals with the curricula of jazz education programmes in the German-speaking countries (Germany, Austria, and Switzerland). It will be examined, what specific content is written down in the curricula and what it discloses about the contemporary academic jazz education. The main question is: What exactly is imparted? To handle the amount of data and to organise the content, categories are used which refer to some social systems described by Niklas Luhmann. The following categories are used to analyse the data: art, education, science, economy, law, health, mass media, and politics. First, findings are worked out on a national level, then they shall compared with each other. Besides many similarities, some differences show up due to distinct higher education systems.

André Doehring

The Shape of Jazz Studies to Come? Überlegungen zu Anforderungen, Inhalten und Zielen der Ausbildung von JazzforscherInnen

Jazzforschung im deutschsprachigen Raum ist historisch, methodisch und in ihrem Erkenntnisinteresse eng mit Personen und Institutionen verknüpft, welche zur Verbreitung auch durch universitäre Lehre beitrugen. Dieser Beitrag untersucht, welche Bedingungen zur Herausbildung von dezidierten Studienplänen an zwei prominenten Orten der deutschsprachigen Jazzforschung führten, nämlich Graz und Gießen. Ich selber studierte bei Ekkehard Jost in Gießen, arbeitete danach am dortigen Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik, nun verantworte ich die Lehre am Grazer Institut für Jazzforschung. Ich war und bin Betroffener herrschender Curricula, die fachgeschichtlich Jazzforschung als universitäre Disziplin im deutschsprachigen Raum prägten, und habe das Interesse an wie auch die Aufgabe der Gestaltung künftiger Studienordnungen.

Die hier vorgelegte Analyse der Curricula sowie deren Begleitumstände erlaubt zum einen Aussagen über vergangene Inhalte und Ziele der Ausbildung, die uns gegenwärtige Verhältnisse erklären. Sie dient zum anderen als Grundlage, um über die Zukunft der Ausbildung der deutschsprachigen jazzforschenden Zunft nachzudenken. Denn deren starke musikwissenschaftliche Verwurzelung und Ausprägung ist in der international als Jazz Studies bekannten Unternehmung kaum mehr der Rede wert – so zumindest mein Schluss nach dem Blick in den Anfang 2019 erschienenen *Routledge Companion to Jazz Studies*, in dem etwa die HerausgeberInnen die Aufzählung beteiligter Disziplinen wie Cultural Studies, Feminist Studies, Critical Theory oder African American Studies ohne die Nennung der Musikologie beenden (Gebhardt/Rustin-Paschal/Whyton 2019: xxvii). Wie kann, wie sollte sich eine deutschsprachige Jazzforschung in dieser internationalen Szene ausrichten? Wie und wofür soll sie ihre Studierenden ausbilden?

Jede ernsthafte Analyse muss natürlich beim Erwägen ihrer Antworten die Bedingungen des eigenen Handlungsspielraums in Betracht ziehen, insbesondere die Tatsache, dass sich die strukturellen, politischen und ökonomischen Kontexte der universitären Lehre sowie daran sich anlehrende Erwartungen in den letzten Jahren erheblich verändert haben. Ein kurzes Beispiel mag das illustrieren: In den sogenannten Nullerjahren war ich in Gießen als wissenschaftlicher Mitarbeiter für die Studienberatung im kurz zuvor modularisierten BA-/MA-Studium Musikwissenschaft zuständig, das zeitgleich in Hessen mit Studiengebühren belegt worden war. Als mich damals die bis dahin nie gehörte Anfrage eines Studienanfängers nach dem Jahresgehalt eines Musikwissenschaftlers erreichte, wusste ich, dass sich nun die Verhältnisse in der universitären Ausbildung ändern. Denn zumindest mir war im Jahrzehnt zuvor beim Beginn meines Magisterstudiums in Gießen – das übrigens auch andere Jazzforscher wie Martin Pfeleiderer oder Herbert Hellhund absolviert hatten – eine monetäre Motivation völlig fremd. Ich begann mein Studium in Gießen, weil man dort (und sonst in Deutschland fast nirgends) bei Ekkehard Jost auch etwas über Jazz und populäre Musik erfuhr, und dies innerhalb einer Musikwissenschaft, die sich zu diesem Zeitpunkt wenig um derartige Musik kümmern wollte.

Heute bieten wir am Grazer Institut für Jazzforschung einen Schwerpunkt »Jazz und Populärmusik« im Studiengang Musikologie an. Doch entgegen meiner biografisch geprägten Erwartung an ein überbordendes Interesse an diesen Musiken kämpfen wir wie viele weitere, in diesen Zeiten als brotlos empfundene Geisteswissenschaften gegen abnehmende Studierendenzahlen und sind mit Ansprüchen von Studierenden wie Gesetzgebenden an eine berufsvorbereitende Ausbildung an Universitäten konfrontiert. Derartig verstandene Studiengänge sind heute als Standortfaktoren im Wettbewerb der Universitäten politisch gewollt und sollen entsprechend gestaltet werden, gerade angesichts der Zunahme von privaten tertiären Ausbildungseinrichtungen. Wir alle sind, ohne es dezidiert zu wollen, MarktteilnehmerInnen eines »akademischen Kapitalismus« (Münch 2011) geworden, der um knappe Ressourcen konkurriert. Studierende wollen heute umworben werden: Sie investieren Zeit, Geld und bestenfalls Energie in ihre Ausbildung und fordern ein ihnen adäquat erscheinendes ROC (return of capital). Für die Universitäten wiederum stellen die Studierenden eine Ressource dar, aus der weitere politische Argumente und schließlich ökonomisches Kapital zu gewinnen sind – und HochschullehrerInnen in

führenden Positionen sind nun dazu aufgerufen, ihnen ein Angebot zu unterbreiten, das die Nachfrage nicht bloß erhält, sondern kapitallogisch steigert.

Ich ziele also auf die Diskussion der Frage, wie wir eine universitäre Ausbildung von JazzforscherInnen heutzutage unter diesen Umständen legitimieren, leisten und gestalten können. Zu deren Vorbereitung will ich aber zwei Schritte unternehmen. Erstens werde ich, da Curricula die Basis der Argumentation darstellen, einen kurzen Exkurs zur Curriculumsforschung als pädagogischer Teildisziplin unternehmen. Zweitens untersuche ich, wie Curricula in Graz und Gießen entworfen wurden. Die abschließenden Überlegungen zur möglichen Gestaltung einer akademischen Ausbildung von JazzforscherInnen basieren auf diesen Ergebnissen und bilden hoffentlich Anregungen zu einer Diskussion, an der sich viele im Fach beteiligen wollen.

Curriculum, Curriculumsforschung

Der Begriff Curriculum meint den Umlauf oder die Kreisbahn, die bei einem Wettrennen immer wieder absolviert werden muss. Er wurde bereits in der deutschen Pädagogik der Barockzeit als eine »Bezeichnung für das alljährlich im Lehrplan Wiederkehrende« (Zimmermann 1977: 48) verwendet. Im deutschsprachigen Raum bürgerte sich indes »Lehrplan« im Sprachgebrauch ein, um eine geordnete Auswahl von Lehrinhalten zu beschreiben. In Folge der Rezeption von Saul Robinsohns Buch *Bildungsreform als Revision des Curriculum* (1967) kehrte der Begriff Curriculum wieder zurück, denn bis in die 1980er-Jahre hinein konnte nun eine »breite Curriculumsdiskussion und -forschung« (Hericks/Kunze 2008: 734) beobachtet werden. Diese Forschung untersuchte und diskutierte die Auswahl von Curriculumsinhalten aufgrund deren Stellung in der Wissenschaft, ihres Zutuns zum Weltverstehen sowie ihrer Funktion im privaten und öffentlichen Leben (vgl. ebd.).

Da die Forschung nach diesem Zenit wieder abflachte, blieb die folgende Verwendung des Begriffs wenig einheitlich: Ein Curriculum kann heute eine Studienordnung oder eine Richtlinie meinen, einen Plan für eine Lerneinheit, den tatsächlich ablaufenden Unterricht oder die Gesamtheit der Lernerfahrungen der Akteure des Unterrichts (ebd.: 722). Für die hiesige

Diskussion will ich auf den – im österreichischen Raum zumindest dominierenden – Begriff des Curriculums im Rahmen einer Studienordnung zu sprechen kommen, ohne dass andere Verwendungen verneint werden sollen; sie können nur nicht alle gleichermaßen zur Sprache kommen.

Studienordnungen benennen und erwählen, was immer wieder gelehrt werden soll. Wie jeder Auswahl zu eigen, leistet auch diese zugleich einen Ausschluss. Curricula schaffen Wissenswertes (und ex negativo: Vergessenswertes), sie bringen legitime Orte und Weisen dieses Wissens hervor und formen somit den Gegenstand. Besonders in der Konstitutionsphase von Curricula sind immer Akteursnetzwerke und Kräfteverhältnisse zu beobachten, die aktiv an der Legitimation insbesondere innovativer Curricula beteiligt sind. Curricula sind Ergebnisse dieser Aushandlungsprozesse, ihre Untersuchung lässt also auf vorgängiges Handeln schließen.

Curricula, so zeigen Uwe Hericks und Ingrid Kunze (2008: 735f.), haben mehrere Funktionen: Erstens besitzen sie eine Legitimitätsfunktion, d.h. sie legitimieren (inhaltliche wie bildungspolitische) Programmatiken, entlasten die Akteure des Curriculums bei Entscheidungszwängen und bieten bis zu einem gewissen Maß auch Schutz gegen Eingriffe von außen. Zweitens haben Curricula eine Orientierungs- und Steuerungsfunktion für das didaktische Handeln im Rahmen der Studienordnung. Drittens erhofft man sich insbesondere von neu erstellten Curricula eine Innovationsfunktion, sodass eine Nähe und Übertragung von Praxis und Curriculum gewahrt bleibt.

In heutigen BA-/MA-Akkreditierungsprozessen erkennen Hericks und Kunze (2008: 736) einen Trend der Abkehr von curricularen Versuchen der Input- hin zu einer Outputsteuerung. Verwendete man früher mehr Energie auf die inhaltliche Gestaltung des Curriculums, herrscht in den letzten Jahren eine größere inhaltliche Freiheit innerhalb der europaweit angelegenen Rahmenbedingungen vor. Diese Freiheit wird jedoch am Ende über Evaluationsverfahren auf überprüfbares und politisch gefordertes anwendbares Wissen reduziert, das in Zulassungs- und Abschlussprüfungen gemessen und somit gewährleistet werden soll (ebd.). Musste man früher zur Erstellung eines Curriculums eine Vorstellung entwickelt haben, was einem/r JazzforscherIn gelehrt werden soll, ergeben sich diese Informationen nun aus wiederkehrenden Assessmentpraktiken, die quasi das Jazzforschungspferd von hinten aufzäumen. Positiv betrachtet mag die Beteiligung vieler Instanzen, u.a. der Studierenden selbst, an diesen Pro-

zessen eine Demokratisierung der Inhalte und Strukturen von Curricula hervorbringen.¹ Allerdings erfordern diese ein weitaus höheres Ausmaß von Abstimmungen, und nicht alle HochschullehrerInnen sind an den Inputs von Studierenden gleichermaßen interessiert. Klar ist derweil, dass die mit diesen Prozessen einhergehende ›Vermarktung‹ der Universität unaufhaltsame Rahmenbedingung curricularen Handelns ist – denn diese mit Marketingmethoden erhobenen ›Kundenfeedbacks‹ werden als Voraussetzung der Weiterentwicklung ›besserer‹ Studienprodukte verstanden.

Graz

Die Grazer Bemühungen um die Einführung eines Jazzstudiengangs begannen bereits 1962, angeregt durch einen USA-Aufenthalt des späteren Institutsgründers und -vorstands Friedrich Körner. Im Oktober 1964 stellte er offiziell Pläne während einer Kollegiumssitzung der damaligen Akademie für Musik und darstellende Kunst Graz vor, am 1.1.1965 nahm dann das Institut für Jazz seine Arbeit auf. 1969 gründete sich in Graz die Internationale Gesellschaft für Jazzforschung (IGJ) mit der Schriftenreihe *Jazzforschung / Jazz Research* als Publikationsorgan. 1971 entstand neben dem Institut für Jazz das Institut für Jazzforschung.²

So jedenfalls zeichnet Friedrich Körner (1973) die Entwicklung in einem Aufsatz nach, in dem vor allem der Aspekt der Legitimierung des Jazz eine große Rolle spielt: Jazz wird von ihm als eine lebendige und insbesondere in Graz traditionsreiche musikalische Praxis ausgesuchter Spezialisten geschildert. Dementsprechend liest sich der Artikel über weite Strecken wie eine Schilderung nicht enden wollender Konzertreisen und -veranstaltungen, in deren Zentrum Körner selbst als verbindendes, mitunter gar stiftendes Element des Grazer Akteurnetzwerks aufscheint. Der Aufsatz spannt einen großen Bogen von den Serenaders, einer Grazer Studentenbigband der 1950er-Jahre (in der Körner mitspielte), über die Aktivitäten im Referat Musik des alternativen »Künstlerzentrums« (ebd.: 209) Forum Stadtpark ab 1960 (wo Körner Musikreferent war), die New Austrian Big Band (seinen

1 Ein gelungenes Beispiel ist die gemeinsame Überarbeitung der ersten BA-/MA-Studienordnung Musikwissenschaft in Gießen, an der ich als Lehrender teilnahm.

2 Beide sind bis heute eigenständige Institute an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz.

Angaben zufolge die erste österreichische Big Band, deren Repertoire ausschließlich aus Jazztiteln bestand und die er leitete) bis hin zur Gründung des Instituts für Jazz (dessen erster Vorstand er war), der IGJ (Körner war erster Präsident) und des Instituts für Jazzforschung (das er 21 Jahre leitete).

So verwundert es auch nicht, dass im Artikel curriculare Überlegungen hinter praktischen Bedürfnissen zurückbleiben:³ »Nach der Genehmigung [für die Gründung des Instituts in Graz] durch das Ministerium wurde sofort mit der Arbeit an den Ensembleproben begonnen« (ebd.: 212). Allein zehn Mitglieder der New Austrian Big Band wurden an die Akademie berufen (vgl. ebd.) – die musikpraktische Vorarbeit konnte somit lohnend in den Aufbau des Instituts integriert werden. Körner hatte außerdem einen Fürsprecher des Instituts gewinnen können, den Musikpädagogen und damaligen Präsidenten der Akademie Erich Marckhl.⁴ In einem Fernsehbeitrag im ORF erklärt Marckhl die Motivation für die Institutsgründung mit künstlerischen und musikpädagogischen Gesichtspunkten, die vom praktischen Musizieren auszugehen hätten:

[Marckhl] Das improvisatorische Element im Jazz macht ihn künstlerisch und musikpädagogisch zu einem Phänomen, das in den Gesamtbereich der Musik unserer Zeit gehört und daher auch an eine Hochschule für Musik.

[Interviewer] Herr Präsident, und wie ist es Ihnen gelungen, die zweifellos vorhandenen Schwierigkeiten der Gründung eines solchen Instituts zu überwinden?

[Marckhl] Gefunden ist das Prinzip. Und das Prinzip ist hier so, dass wir von der Ensemblegründung ausgehen. Es muss erst das Ensemble da sein, das das Beispiel gibt. Dann ist es möglich, vom Ensemble weiter zur Lehre zu kommen. (transkribiertes Interview mit Erich Marckhl, ORF 1965)

Körner bekräftigt diese Orientierung an der Jazzpraxis in einem Interview im *Jazz Podium* 1967: Zum einen gälte es, die »ausgesprochen große

3 Das jazzpraktische Zentrum attestiert auch Kolleritsch: »Grundlegend für die Institutionalisierung des Jazz in Graz war eine jahrzehntelange praktische Jazzausübung, die sich historisch in bis [sic] die ersten Nachkriegsjahre zurückverfolgen läßt« (Kolleritsch 1995: 204).

4 Durch jüngere Forschung (vgl. Boisits/Haken 2017 und Boris von Hakens bislang unpublizierten Vortrag »Wer war Erich Marckhl? Erläuterungen zu einer verdunkelten Biographie« am 2.5.2017 an der Kunstuniversität Graz) wissen wir, dass Marckhl erheblich durch seine Tätigkeiten im Nationalsozialismus belastet ist.

Nachfrage nach einer Ausbildungsstätte für Jazzmusiker, Komponisten, Arrangeure und Orchesterleiter zu befriedigen«, zum anderen müsse man zukünftige »Gymnasialprofessoren« über Jazz informieren (Körner in Spall 1967a). Neben der künstlerischen Aufwertung (Körners Nennung der Jazz-Komponisten führt Marckhls Argumentation weiter) und musikpädagogischen Funktion (i.e. der Verweis auf die in Österreich sogenannten Professoren, d.h. am Gymnasium Lehrende) kommt hier nun der weitere legitimatorische Verweis auf den potentiellen Bedarf am Arbeitsmarkt hinzu.

Das Curriculum des Beginns (vgl. Abb. 1) ergibt sich aus dem vorhandenen Kollegium verfügbarer Musiker und nebenberuflicher Jazzliebhaber (Manfred Straka bspw. war in leitender Funktion bei einer Bank tätig). Man bildete im Zwei-Säulenmodell in klassischen Fächern und Jazz aus, am Institut wurde auf »Grundlage [von] Unterlagen der Berklee School of Music« (Körner in Spall 1967a) unterrichtet.⁵

1. Instrumentalunterricht (Einzel-, Gruppenunterricht, Satzarbeit): bei u.a. Rudolf Josel, Dieter Glawischnig (tb, tp); Friedrich Körner (tp); Heinz Hönig, Peter Straub (reeds); Harald Neuwirth, Glawischnig (p); Anton Bärnthaler (b); Manfred Josel (dr); Josef Hebenstreit, Herbert Huber, Straub, Horst Küblböck (Gruppenunterricht, Satzarbeit)
2. Vorlesungen und Seminare: Elementarlehre des Jazz (1 SWS, Glawischnig); Geschichte des Jazz (2 SWS, Manfred Straka); Repertoirestudium mit Praktikum (2 SWS, Neuwirth); Grundlagen der Jazzimprovisation und angewandte Jazzharmonik (1 SWS, Neuwirth); Schallplattenseminar (2 SWS, Straka, Neuwirth); Arrangement und Komposition mit Praktikum (2 SWS, Janez Gregorc, Ljubljana)
3. Ensembleschulung: Körner (Studenten-Big-Band); Neuwirth, Glawischnig, Josel, Bärnthaler (kleinere Studenten-Ensembles, Rhythmusgruppenschulung)
4. Jazzpraxis: »Improvisationspflege im Rahmen von öffentlichen Konzerten und Jam Sessions« (Kolleritsch 1995: 204).

Abb. 1: Curriculum am Institut für Jazz in Graz im Wintersemester 1965 (vgl. Kolleritsch 1995: 201).

5 Dieses Grazer Curriculum wird prägend: Wie Michael Kahr (2016: 32f.) zeigt, waren Anfragen und Besuche in Graz aus bspw. Helsinki, Hannover, Rotterdam oder Hamburg an der Tagesordnung; Graz sei ein »Eisbrecher« (ebd.: 32) für die europäische Jazzausbildung gewesen.

Von einer breiter aufgestellten *Jazzforschung* kann in diesen ersten Jahren kaum eine Rede sein, allein die Jazzgeschichte sowie grundlegende Jazztheorie spielen im Curriculum eine Rolle. Woher kommt nun der sich später manifestierende musikwissenschaftliche Bezug der Grazer Jazzforschung? Körner (vgl. 1973: 214) und Dieter Glawischnig waren Hauptfachstudierende der Musikwissenschaft an der Grazer Karl-Franzens-Universität und spielten mit dem Gedanken der Gründung einer neuen Teildisziplin innerhalb der Musikwissenschaft. Körner versteht sich dabei als handelnd in der Folge von Jan Slawes Aufruf aus dessen Dissertation 1947 zur »Schaffung einer systematischen Jazzwissenschaft« (Sypniewski [= Jan Slawe], zit. n. Körner 1973: 214). Nach dessen offizieller Publikation (Slawe 1948: 130 und Fußnote 159) waren diese Gedanken theoretisch zumindest bereits länger bekannt. Erst die speziellen Grazer Umstände und Entwicklungen erlaubten nun die Umsetzung. Ein zweiter Bezugspunkt und unterstützender Wegbereiter wird in Alfons M. Dauer erkannt, dessen Jazzbücher (Dauer 1958, 1961) als Vorbilder der Grazer Jazzforschung galten (Kerschbauer 2010: 191). Dauer hielt im Oktober 1966 am Grazer Institut drei Vorträge und wirkte mit an der Legitimierung des Jazz und seiner Erforschung, wie ein Interview im *Jazz Podium* 1967 belegt:

[van Spall] In Deutschland gibt es alte Vorurteile, nach denen es unmöglich ist, etwas in den Lehrplan der Hochschulausbildung hineinzunehmen, was nicht den traditionellen Vorstellungen von dem Ernst und der Würde der Tonkunst und ihren sanktionierten Lehren entspricht. [...] Was ist zu tun, um diese Situation zu normalisieren [...]?

[Dauer] Jazz, wie ich ihn begreife, ist echte Tonkunst, mit genau der gleichen Würde und dem selben Ernst wie die traditionelle Tonkunst unserer Geschichte. Was aber nützt es, wenn unsere Erzieher das nicht wissen? [...] Ehe wir nicht eine breite, solide Jazzforschung haben, die saubere Definitionen erarbeitet, exakte Stilbeschreibungen anstellt, riesige Materialsammlungen und -sichtungen betreibt, haben sogar so wohlgemeinte Unternehmungen wie das Grazer Jazz-Institut der Akademie für Musik und darstellende Kunst allen Mut nötig, um über die Runden zu kommen. Von dieser Einrichtung brauchen wir ein gutes Dutzend. Ehe wir das nicht eingesehen haben, ist es müßig, dem Jazz hierzulande irgendeine echte gesellschaftliche Funktion anhängen zu wollen. [...]

[van Spall] Was wird passieren, wenn nichts unternommen wird, um die Musikwissenschaft an die moderne Praxis anzugleichen? Welche Folgen

werden weitere Versäumnisse künftig für den Jazz und die von ihm abgeleitete Tanz- und Unterhaltungsmusik haben?

[Dauer] [...] Wichtig ist die Erziehung der Erzieher – so weit man ihnen etwas zu sagen hat; gleichermaßen wichtig ist die Erziehung der Jazzler und der Jazzfreunde – so weit sie sich etwas sagen lassen; am dringlichsten benötigt wird eine wirkliche Forschung am Jazz – so weit man nicht einer vor Jahren geäußerten Meinung nachhängt, daß es so etwas wie eine Jazzwissenschaft niemals geben wird. (Dauer, in Spall 1967b: 283)

Die Gründung des Instituts für Jazzforschung 1971 habe sich Körner (1973: 216) zufolge aus einer »legistischen Entwicklung« ergeben; dezidierte Überlegungen inhaltlicher Art, die über die Absicht hinausgehen, sich unter das disziplinäre Dach der Musikwissenschaft stellen zu wollen, gibt er nicht an.⁶ Sowohl Kolleritsch (1995: 205) wie auch Kahr (2016: 177) bestätigen diese Motivation. Der spätere Institutsvorstand Franz Kerschbaumer benennt etwas paternalistisch diese Bezüge der sich nun entwickelnden Jazzforschung:

Die Musikwissenschaft als eine grundständig europäische bzw. deutschsprachige wissenschaftliche Disziplin liefert im Allgemeinen die Ausgangsbasis für eine historisch-analytisch orientierte Jazzforschung und für eine kritische Auseinandersetzung mit der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des vorwiegend amerikanischen Jazz. (Kerschbaumer 2010: 191)

Die Beziehung zum alten Curriculum blieb auch am neuen Institut intakt, wobei man bemüht war, Lehrangebote des Instituts in weiteren Studiengängen zu platzieren:⁷ Die (später gar viersemestrige) Jazzgeschichte gab es weiterhin in der praktischen Jazzausbildung, aber auch in der Musikerziehung, Instrumentalpädagogik und Musikologie; sie war darüber hinaus oft Teil des Ergänzungsstudiums und Grundlage des Doktoratsstudiums. Auch die ausgestellte enge Beziehung zur Jazzpraxis, nun einigermaßen anerkannt, wurde zu Legitimationszwecken weitergeführt. Interessant ist aber,

6 Grund war das Inkrafttreten des Kunsthochschulorganisationsgesetzes am 1.8.1970, das wiederum zu einem Bundesgesetz, der Kunsthochschulordnung, am 3.2.1971 führte. Dessen § 4 führt aus, dass eine Abteilung Jazz eingerichtet wurde. Ein Einführungserlass des Bundesministeriums für Unterricht, der einen Bestandteil der Kunsthochschulordnung darstellt, regelte zugleich, dass Institute an Kunsthochschulen selbstständig, d.h. nicht einer Abteilung angegliedert waren.

7 Ich danke Franz Kerschbaumer, der das Institut von 1992 bis 2015 leitete, für diese Hinweise.

dass die Jazzpraxis kunstmusikgleich als komplex beschrieben wird und in der Jazzforschung weniger als Gegenstand, sondern als Voraussetzung des eigenen Tuns gilt:

Der Bezug zur musikalischen Praxis in der Arbeit des Instituts ist insofern von größter Relevanz, als die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Jazz neben den musikologischen Kompetenzen insbesondere bei der Lösung von musikalisch-analytischen Aufgabenstellungen eine praktische Ausbildung der WissenschaftlerInnen voraussetzt, um die Transkription von Tonaufnahmen mit komplizierten musikalischen Strukturen realisieren zu können. (Kerschbaumer 2013: 54)

Welche musikologischen Kompetenzen sind hier gemeint? Der Blick in heutige BA-/MA-Studienordnungen des interuniversitären Studiengangs Musikologie zeigt folgendes Bild: Die Grazer Jazzforschung verantwortet zwei BA-Module sowie den MA-Schwerpunkt »Jazz und Popularmusik«. Im BA setzen sich Studierende mit

»historischen Entwicklungen des Jazz und der Popularmusik von ca. 1900 bis zur Gegenwart auseinander. Wissenschaftliche Stilbeschreibungen und analytisch-strukturelle Herangehensweisen stellen die Hauptaspekte [...] dar.« (Karl-Franzens-Universität und Kunstuniversität Graz 2011a: 11)

»Über eigenes Transkribieren und über musikalisch-strukturelles Hören« werde den Studierenden »ein Zugang zu den Gestaltungsweisen der untersuchten Musik eröffnet« (ebd.: 20). Der Schwerpunkt im Master widmet sich der »Geschichte und der musikalisch-strukturellen Analyse des Jazz und der westlichen Popularmusik seit ca. 1900« (Karl-Franzens-Universität und Kunstuniversität Graz 2011b: 11). Es sind, alles in allem, ähnliche Kompetenzen, wie sie den früher ausgebildeten Jazzmusikern abverlangt wurden: Grazer Studierende, so das Curriculum, verfügen über jazzgeschichtliches Wissen und analytisches Können, das jazztheoretisch vermittelt ist.

Die Jazzforschung in Graz hat also ihre Wurzeln in einer aktiven Jazzpraxis, deren bestens vernetzten Akteuren es mithilfe strategischer künstlerischer Aufwertung des Jazz sowie dem Verweis auf die pädagogisch und beruflich notwendige Ausbildung von Jazzmusikern gelungen ist, an einer Akademie für Musik als Studiengang und Institut eingerichtet und somit legitimiert zu werden. Die darauf aufbauende Institutionalisierung der Jazzforschung innerhalb eines musikwissenschaftlichen Umfelds zog eine sich von den Gründungstagen bis heute nachweisbare curriculare Betonung

von historischen und analytischen Aspekten nach sich, die sich aus dem herrschenden Musikbegriff der musikologischen Disziplin der Nachkriegsjahre speisten, der noch eng an Werkparadigma und Notentextzentriertheit gebunden war. Ein nicht zu unterschätzender Aspekt der Entwicklung und Kontinuität des Curriculums stellt sicher die personelle Stabilität in der Führung des Instituts dar: In den 44 Jahren seines Bestehens bis 2015 wurde das Institut für Jazzforschung von zwei Personen geleitet.

Gießen

In Gießen kann man ein Jazzforschungscurriculum lange suchen – es gibt keines. Jazz wurde hier thematisiert im Rahmen eines Musikwissenschaftsstudiums und dies erst, wie mir die Recherche von alten Studienordnungen zeigte, nachdem Ekkehard Jost im Januar 1973 den Ruf auf die Professur für systematische Musikwissenschaft an das damalige Institut für Musikerziehung der Justus-Liebig-Universität Gießen angetreten hatte. Erst 1972 war die bis 1943 von Rudolf Gerber, der u.a. durch seine Arbeit für das Amt Rosenberg in vorderster Front nationalsozialistischer Musikwissenschaftler stand (vgl. Phleps 2001), besetzte und danach vakante Professur für Musikwissenschaft von der Philosophischen Fakultät dem Fachbereich 5 zur Verfügung gestellt worden. Die daraufhin sofortige Ausschreibung der Professur in der *systematischen* Musikwissenschaft ist in zweierlei Hinsicht als strategisch zu bezeichnen: Einerseits stellt sie ein Gießener ›Alleinstellungsmerkmal‹ avant la lettre des akademischen Kapitalismus dar im Gegensatz zur historisch ausgerichteten Musikwissenschaft im benachbarten Marburg und Frankfurt. Andererseits aber hatte der damalige Institutsleiter, der Musikpädagoge Peter Brömse, die jüngeren Entwicklungen in der systematischen Musikwissenschaft beobachtet und versprach sich aus der so ausgerichteten Professur nun Synergien für das eigene Projekt der Legitimierung einer universitären Musikpädagogik (vgl. Distler-Brendel 1982, 2004; Hufner 2017).⁸

8 Hessen hatte als erstes Bundesland 1961 den Entschluss gefasst, die LehrerInnen-ausbildung an die Universitäten zu holen und auf wissenschaftliche Grundlagen zu stellen, um somit weg vom Konzept der Musischen Erziehung zu gelangen. Mit Brömses Ruf 1966 erhielt die Gießener Musikpädagogik eine Professur mit der Aufgabe, die Disziplin zu entwickeln und »sie in Lehre und Forschung an der Univer-

Sofort nach Josts Dienstantritt wurden die Auswirkungen sichtbar. Bereits im umfassenden »Studienplan für das Hauptfach Musikwissenschaft« von 1973 wird programmatisch erklärt, wohin die disziplinäre Reise nun gehen soll. Mit der Diagnose eines Zerfalls der musikwissenschaftlichen Trias aus historischen, systematischen und vergleichenden Teildisziplinen aufgrund hoher Spezialisierungen eröffnet eine »Vorbemerkung« das Curriculum, in der außerdem die bisherige Ausklammerung der Musikpädagogik sowie der »zeitgenössischen Populärmusik [...] (gemeint sind Jazz, Pop und Schlager)« (Justus-Liebig-Universität Gießen 1973: 1) angegriffen wird. Nur durch deren Integration ins Curriculum, so die programmatische Forderung, könne Musikwissenschaft einen verlorenen Praxisbezug zurückgewinnen.

Das Curriculum stellt dementsprechend Jazz im – neudeutsch gesprochen – Workload auf eine Ebene mit etwa Musiksoziologie oder Musikästhetik im Umfang von 4 SWS; nur Musikpädagogik und Musikgeschichte sind höher dotiert. Als jazzmusikalische Studieninhalte erklärt das Curriculum Analyse und musiksoziologische Aspekte für verbindlich (ebd.: 7), wobei insbesondere der Abschnitt für Musiksoziologie sich wie ein Syllabus des Wirkens von Ekkehard Jost liest, nicht nur, aber eben auch in der Jazzforschung:

[Musiksoziologie] versteht und interpretiert musikalische Prozesse nicht als der Musik immanent und autonom, sondern als gesellschaftliche Prozesse und ist so ein notwendiges Korrelat zu Musikgeschichte und Musiktheorie. (ebd.: 5)

In Gießen war es folglich nicht nur Brömse, sondern auch Jost, der eine neue Programmatik etablierte. Es ging ihm um die Legitimierung musikwissenschaftlicher Lehre und Forschung durch die sie umgebende gesellschaftliche musikalische Praxis und eine dafür notwendige hochschuldidaktische Neugestaltung der Inhalte. Jazz ist in diesem Rahmen nicht mehr, aber auch nicht weniger als einer der zeitgenössischen Gegenstände, an denen dieses Programm zu erproben ist. Zieht man Josts kurz zuvor verfasste Ha-

sität zu etablieren und zu legitimieren« (Distler-Brendel 1982: 57). Mit dem Umzug 1967 in die noch heute genutzten Räumlichkeiten erfolgte die Gründung als Institut für Musikerziehung, das nun im sogenannten 3-Säulen-Modell aus musikwissenschaftlichen, musikpädagogischen und musikpraktischen Anteilen zu lehren und zu forschen begann.

bilitationsschrift über Free Jazz hinzu,⁹ die sich als erste im Fach mit Jazz – und dann noch ›dieser‹ Form des Jazz – befasst, ist dieses Gießener Programm mindestens im disziplinären Sinne als politisch zu verstehen.

Die Revision des Curriculums im WS 1977/78 (Justus-Liebig-Universität 1977) benennt deutlich Ziele des Studiums: Das Curriculum entwirft ein Leitbild kritischer WissenschaftlerInnen bei den allgemeinen Ausbildungszielen, die natürlich als Zeichen der Zeit zu verstehen sind, die sich aber doch, wie ich durch eigenes Erleben bestätigen kann, lange als mehr oder weniger stillschweigendes Ausbildungsideal hielten: Beispielsweise liest man hier von Kompetenzzielen wie der »Bereitschaft, Probleme aufzufinden und zu lösen, sowie bestehende Meinungen und Autoritäten in Frage zu stellen«, der »Fähigkeit zu kritischer Verantwortung für Wahl, Behandlung und Auswertung wissenschaftlicher Probleme« oder der »Einsicht in Stellenwert und Grenzen des Fachs als Voraussetzung zu interdisziplinärer Zusammenarbeit« (ebd.: 3). Das Vertrauen in die Kraft und Aufgabe eines Curriculums scheint in dieser Studienordnung enorm und ist typisch für diese Jahre: Auch in der zeitgenössischen Pädagogik herrschen die o.g. Erwartungen an das Curriculum, das »Weltverstehen« zu erhöhen, und man nähert sich dort dem Zenit der Curriculumsforschung. Über Jazz wird nun ausdrücklich als »Musik der Gegenwart« gelehrt, worunter ebenfalls Neue Musik, »Pop/Rock/Schlager«, außereuropäische Musik und europäische Volksmusik gefasst sind.¹⁰

Ein Jahr später (Justus-Liebig-Universität 1978) hat sich die Struktur des Studiums verändert: Es gibt einen neuen musikpraktischen Bereich mit Jazz-Workshops und unter den nach Guido Adler betitelten »Hilfswissenschaften« tauchen Methodenseminare sowie die von Jost angebotene Tonstudioteknikveranstaltung auf. Jazz wird nun im Grund- und Hauptstudium

9 Jost (2002: 9) schreibt in der Wiederveröffentlichung von *Free Jazz* 2002, dass er das Manuskript 1971 beendet hatte. Mit einem Copyright für 1975 erscheint dann die englischsprachige Version bei der Universal Edition Wien als Band 4 der Grazer *Beiträge zur Jazzforschung / Studies in Jazz Research* (mit dem Hinweis »Graz 1974« in der Titelei), die deutschsprachige Lizenzausgabe bei Schott erscheint 1975.

10 Nebenbei ein Wort zu den damaligen Prüfungsmodalitäten, die heute ganze Modulhandbücher füllen: Im Grundstudium 1977/78 werden fünf Leistungsnachweise nach Wahl verlangt, im Hauptstudium zwei wissenschaftliche Aufsätze. Vorlesungen werden einfach besucht, Leistungsnachweise sind stets unbenotet. Those were the days.

unter der Überschrift »Gestaltungsprinzipien« resp. »Analysen von Musik der Gegenwart« behandelt. Erstmals erscheint hier das Gießener Spezifikum der Pflichtveranstaltung »Analyse II – Analyse nicht-notierter Musik«, in der Jost dezidiert Jazz (und ein wenig populäre Musik) mit von herkömmlicher musikalischer Analyse differierenden Methoden und Fragestellungen behandelte (vgl. Jost 1986: 36f.). Transkriptionen nennt das Curriculum bloß als einen wahlvertiefenden, nicht einmal mehr mit SWS belegten Bereich, entsprechend wurden diese in den Veranstaltungen stets als mögliches Hilfsmittel und nicht Gegenstand der Analyse verstanden.

Ab 1986 (Justus-Liebig-Universität Gießen 1986) liegt der Magisterstudiengang vor, der lange und fast unverändert in Gießen studiert werden konnte – und aus dem die Musikpraxis wieder verschwunden ist. Mit Josts Emeritierung 2003, der anschließenden Neuausrichtung der Professur sowie der Einführung von BA- und MA-Studiengängen ist dann auch das Studium von Jazz innerhalb der musikwissenschaftlichen Abteilung in Gießen an ein Ende gelangt.¹¹

Was sollte man also curricular können, um als Gießener JazzforscherIn zu gelten? In Graz war Jazz mit ein wenig zeitlichem Vorsprung als ein zutiefst musikologischer Gegenstand entwickelt worden, der die Geschichte der Werke und Komponisten resp. Jazzmusiker auf Basis von Dokumenten und selbsterzeugten Notentexten analytisch untersuchte. Jost verfolgte und wusste um diese Entwicklungen, denn er war bereits 1969 bei der Grazer Gründung der IGJ Referent, es entwickelten sich enge Freundschaften etwa zu Dieter Glawischnig als damaligem Mitherausgeber von *Jazzforschung / Jazz Research* und Jost publizierte sein *Free Jazz*-Buch in der Grazer Beiträge-Reihe. Mit diesem Netzwerkwissen, vor dem Hintergrund seiner Ausbildung beim Systematiker Hans-Peter Reinecke und der politisch bewegten Zeit inner- wie außerhalb der Universität entwickelte Jost im Zusammenspiel mit Brömse und anderen Gießener Wissenschaftlern (u.a. Peter Faltn, Erich Reimer, Gisela Distler-Brendel) in der herrschenden Programmatik ein sozialgeschichtliches Interesse an, adornitisch gesprochen, gesellschaftlichen Wirkungszusammenhängen des Jazz, die stets mit historischen und musika-

11 Aus der Abteilung Musikpädagogik heraus wurde versucht, diese Tradition fortzusetzen, wenn auch in geringerem, da nur im Rahmen des akademischen Mittelbaus möglichen Maße.

lisch-strukturellen Dimensionen per Analyse verbunden wurden.¹² In beiden Curricula spielte Musikpraxis unter verschiedenen Gesichtspunkten eine Rolle: In Graz galt die eigene als eine Vorbedingung bzw. als Korrektiv der herrschenden Methodik der notentextbasierten Analyse, ohne dass Praxis curricular vermittelt werden sollte. In Gießen war die musikalische Praxis für eine gewisse Zeit immerhin curricular verankert, doch deren kurze Dauer deutet darauf hin, dass dieser Versuch, MusikwissenschaftlerInnen als MusikerInnen zu begreifen und zu lehren, nicht sehr erfolgreich war. Beiden Curricula gemein ist, dass die MusiklehrerInnenausbildung eine konstitutive Rolle spielte, da sie die wissenschaftliche Beschäftigung mit Jazz unter Hinweis auf dessen dortige Bedeutung legitiimierten.

Entwicklungsaufgaben

Vor dem Hintergrund dieser in der deutschsprachigen Musikwissenschaft ruhenden Fachgeschichte stellt sich nun die eingangs aufgeworfene Frage: Welche Ausbildung in Jazzforschung wollen wir in Zukunft haben? Denn recht eigentlich, wenn wir uns in den internationalen Jazz Studies bzw. in Europa im Rhythm Changes-Netzwerk umschaun, ist das Feld dessen, was man als JazzforscherIn bearbeiten könnte, gegenständlich offener, disziplinar vielfältiger und somit methodisch breiter geworden. Es ist außerdem internationaler, weiblicher, medial vermittelter, homosexueller und vieles mehr, als es die beiden Curricula vermuten lassen. Ein Grund für die bisherige und in Anbetracht dortiger Inhalte vergleichsweise enge Auffassung von Jazz ist sicher, dass beide Curricula in der Musikwissenschaft vor den Kritiken aus New bzw. Critical Musicology entstanden sind und lange Zeit inhaltlich stabil blieben. Die von der Curriculaforschung überall attestierte und nun eben auch hier zu beobachtende Müdigkeit der Wei-

12 Vgl. dazu Josts (2003: 16–19) Konzeption einer Sozialgeschichte des Jazz im Vorwort zum gleichnamigen Buch. Nicht zuletzt die dort zur Argumentation herangezogenen Karl Marx, Georg Lukács und Georg Knepler bestätigen seinen Anspruch, Jazzforschung als kritische Wissenschaft auszurichten, die sich dezidiert, wie er im Vorwort zu Neuauflage einundzwanzig Jahre später betont, gegen den „in der Musikwissenschaft im allgemeinen und in der Jazzforschung im besonderen dominierenden Hang zur Stil- oder Heldengeschichtsschreibung“ (ebd.: 12) zu wenden hatte und hat.

terentwicklung von Curricula verhinderte somit eine im deutschsprachigen Raum bisher weitgehend subkutan verlaufene, von JazzforscherInnen möglicherweise übersehene oder bewusst ignorierte Wahrnehmung und curriculare Sedimentierung der New Jazz Studies. Eine moderne Musikwissenschaft der Gegenwart hat auf die Ein- und Anwürfe der Kritik aus der New Musicology reagiert, Seminare über die Fachgeschichte gehören (hoffentlich überall) zum Inventar der Ausbildung. Warum also sollte die deutschsprachige Jazzforschung bei der Entwicklung neuer Curricula nicht auch über die ins Spiel gebrachten Gegenstände, Methoden und Forschungshaltungen der New Jazz Studies nachdenken?

Im Folgenden nenne ich nun Aufgaben und Bereiche, die ein Curriculum künftig umfassen sollte. Ich bilde dabei bewusst keine dezidierten Inhalte ab. Denn diese können nur an den jeweiligen Standorten entwickelt werden, sie sind – wie wir gesehen haben – eng mit den handelnden Personen verbunden und müssen von diesen dann im Sinne des akademischen Kapitalismus ›verkauft‹ werden.

Interdisziplinarität gewährleisten

Was genau der Gegenstand Jazz ist, wird in den New Jazz Studies – richtigerweise – aus verschiedenen Disziplinen mit unterschiedlichen Begriffs-, Theorie- und Methodenarsenalen beantwortet. Aufgrund des pluralen und egalitären Studies-Gedankens gehören somit disziplinäre Alleinstellungs-, möglicherweise Allmachtsfantasien der Vergangenheit an. Sich daraus ergebende Übersetzungsprobleme zwischen den beteiligten Fächern mögen bestehen, bisweilen herrscht ein gehöriges Maß an Unverständnis aufgrund fehlender Basisbildung. Hier sollte eine universitäre Ausbildung vorbereiten, die ein notwendiges Handwerkszeug zur möglichst vielschaltigen Dimensionierung des Gegenstands Jazz vermittelt. Ja, Jazzforschungsstudierende sollten in dieser Konzeptionierung als Jazz Studies to Come-Studierende grundlegende Ideen über die Musik- und Medienindustrie aus Geschichts-, Rechts-, Sozial- und Kulturwissenschaften besitzen, d.h. bspw. über Management, Gender- und Jazztheorie in Grundzügen informiert sein. Ebenso müssten die Methodenkoffer der Studierenden vergrößert werden: Etwa zeigt die Weimarer Forschung um Martin Pfeleiderer und Klaus Frieler, welche Möglichkeiten die Einbeziehung des Computers bei der Analyse bereithält. Computer sind heutzutage selbstverständliche Werkzeuge zur Verbildlichung, Verklanglichung und Übermittlung von

Jazz und Forschung. Die Beherrschung relevanter Soft- und Hardware für das Machen und Erforschen von Musik sollten unhintergehbare Basisinhalte des Methodenkoffers sein, in den angesichts des breit konzeptionierten Jazz-Begriffs ebenso Kompetenzen in qualitativen und quantitativen Methoden gehören. Wissenschaftstheoretische Grundlagen helfen außerdem, diesen anlassgebunden zu packen und zu benutzen.

Woanders ist ein breiteres Methodenspektrum, bedingt durch eine historisch anders entwickelte und organisierte Forschungsinfrastruktur, bereits länger gegeben: Tony Whyton (2010: 135) beschreibt bspw. für die Jazz Studies in Großbritannien im Jahr 2010, es gebe »a truly cross-disciplinary feel to jazz research in Britain with subjects ranging from Music to American History, Media Studies to African American Literature.« So ist das aktive Birminghamer JazzforscherInnen-Netzwerk in ein Research Cluster an der School of Media eingebunden, wo Studierende vielfältige Theorien und Methoden kennenlernen. Allerdings fehlt ihnen mitunter der musikwissenschaftliche Hintergrund deutschsprachiger Jazzforschung. Ein künftiges Curriculum sollte daher umfassend Interdisziplinarität gewährleisten.

Inter- und transnationale Perspektiven herstellen

Dieser Blick über den eigenen Tellerrand wäre in einer inter- und transnationalen (vgl. zu letzterer ausführlich Dunkel/Kan in diesem Band) Perspektive anzustreben. In den 1980er-Jahren etwa konnte eine von mir – übrigens noch immer hochgeschätzte – deutschsprachige Jazz-Dissertation mit gerade einmal 35 Titeln im Literaturverzeichnis veröffentlicht werden. Von diesen 35 waren 21 in deutscher Sprache verfasst, gerade einmal 14 auf Englisch. Niemand von uns heute in der universitären Lehre Tätigen würde dergleichen heutzutage durchgehen lassen – können! Denn die durch die Digitalisierung gebotene Möglichkeit der umfassenden Themenrecherche gebietet ja bereits für eine Seminararbeit, sich in vielleicht höherem Ausmaß, sicher aber im überwiegenden Anteil in internationale Bereiche der Forschung und somit unterschiedliche Perspektivierungen eines Themas einzuarbeiten.

Hilfreich ist, wenn hier ein möglichst internationales MitarbeiterInnenteam kooperativ in der Lehre tätig ist: In Graz haben wir derzeit die Möglichkeit, internationale GastforscherInnenstellen auszuschreiben; momentan arbeiten an unserem kleinen Institut Menschen aus fünf Ländern im Team. Außerdem bemühen wir uns – z.T. bereits erfolgreich – um die Ent-

wicklung und Einwerbung internationaler Grants, z.B. für eine transnationale Doktoratsausbildung in Jazz Studies oder im fünf Länder umfassenden Forschungsprojekt »Popular Music as a Medium for the Mainstreaming of Populist Ideologies in Europe« (3/2019-2/2022, VW-Foundation). Diese Strukturen bilden sich in der Lehre, im Falle nachhaltiger Verstärkungen von Stellen auch in den Curricula ab.

Praxisbezüge gestalten

Wie gesehen, taucht die musikalische Praxis in den Curricula nur als Randerscheinung auf. Zu begründen ist dies durch die bisherige Verankerung der Jazzforschung in der Musikwissenschaft, wo eine musikalische Praxis zwar erwünscht, aber weder zu Beginn noch während Studiums überprüft wird. Freilich kann es einem wissenschaftlichen Jazz Studies-Studium nicht darum gehen, JazzmusikerInnen auszubilden. Aber es müsste einem heutigen Curriculum gelingen, Beziehungen zur musikalischen Praxis und zum Berufsfeld des Jazz zu gestalten. Die Möglichkeiten wären vielfältig: Improvisation kann jenseits herkömmlicher Instrumente, in jedem Fall auch ohne Notenkenntnis und im Ensemble des Seminars vermittelt werden; JazzmusikerInnen können auch im Jazzforschungseminar eine gute und wichtige Rolle spielen; dem Ohr kann öfter ein Vorrang vor dem Auge eingeräumt, körperbezogene Musikerfahrungen in der Vermittlung thematisiert werden. Und wäre für eine Lehreinheit über Improvisation nicht auch die Einladung eines Festival-Veranstalters eine Idee? Oder eines Literaten (vgl. Edwards 2017) oder Literaturwissenschaftlers (vgl. Ammon 2018)?

In jedem Fall steigt gegenwärtig im internationalen Raum die Bedeutung von Praxisanteilen (vgl. etwa für die Vermittlung populärer Musik Smith et al. 2017).¹³ In der universitären Vermittlung von Jazz Studies zeigen die folgenden Beispiele, dass künftig mehr MusikerInnen im Jazzforschungsfeld beteiligt sein werden. An der New York University etwa bietet der akademische Ausbildungsmarkt im dortigen Studiengang »Jazz Studies« einen PhD-Titel all jenen, die zuvor künstlerische Jazz-BA- und -MA-Studiengänge absolvierten. JazzmusikerInnen werden somit diplomierte JazzforscherInnen und können ihre Arbeitskraft nun auf zwei Märkten zur

13 Das hängt auch mit der sich entwickelnden Künstlerischen Forschung zusammen, die ich hier nicht anspreche und stattdessen auf meine Redebeiträge in der Podiumsdiskussion in diesem Band verweise.

Verfügung stellen, was die zusätzlichen Studiengebühren zu rechtfertigen verspricht (s.o. die Gedanken zum ROC). Auch im österreichischen Raum sind derlei Tendenzen zu beobachten: An der Jam Music Lab Private University Wien etwa ist ein Masterabschluss nach vier Semestern für 4.050 € zu haben (exklusive der 350 € Prüfungsgebühr). Dafür verspricht das Master-Curriculum den AbsolventInnen dieser »führenden heimischen Institution für berufsbildende Lehre im Bereich Jazz und Populärmusik«, wie sich die Privatuniversität selbst beschreibt (Jam Music Lab 2018a), »hervorragende künstlerische, wissenschaftliche und sozial/kommunikative Kompetenzen« (Jam Music Lab 2018b). Diese »wissenschaftlichen« Kompetenzen wiederum speisen sich aus dem verpflichtenden Unterricht in einem (!) ein- einhalb (!) SWS umfassenden Seminar zu »Interdisziplinarität in der Kunst« und einem einstündigen (!) DiplomandInnenseminar in »Wissenschaftlicher und Künstlerischer Forschung«.

Kaum zu schlagende Argumente dieser Ausbildungswege sind sicherlich ihre inhärente Nähe zur Szene sowie das damit einhergehende Wissen um das tatsächliche musikalische Hervorbringen, die Vermarktung und das Geschäft des Jazz. Probleme sind allerdings vorauszusehen, wenn derart ausgebildete Studierende versuchen, diese Kompetenzen und Erfahrungen in Forschungsfragen und eine sich daraus ergebende Methodik umzusetzen, also tatsächlich wissenschaftliche Forschung zu betreiben. Denn wie um alles in der Welt wären oben verlangte Methodenkompetenzen an bisher wissenschaftlich nicht Ausgebildete und zudem in dieser kurzen Zeit zu vermitteln? Künstlerischer Forschung, wie sie sich in Graz etabliert hat, könnte hier eine Brückenfunktion zukommen (vgl. dazu die Podiumsdiskussion in diesem Band).

Eine wichtige Lehre der Analyse vergangener Curricula für den Entwurf neuer ist die vielfältige Integration in weitere Studiengänge. Und insbesondere die von Alfons M. Dauer genannte »Erziehung der Erzieher«(Innen), d.h. die Anbindung praxisstarker Jazz Studies-Curricula an die MusiklehrerInnen-Ausbildung dürfte langfristig ihr Dasein legitimieren, da sie ein Wissen um Fragen des Jazz und seiner Erforschung mit denen seiner praxisrelevanten Lehre verbindet.¹⁴

14 »Die Verbindung zur künstlerischen und pädagogischen Praxis muss gewahrt bleiben«, warnt auch der Musiksoziologe Kurt Blaukopf die eigene Disziplin (Blaukopf 1998: 77).

Ausblick

Wie und wofür wollen wir JazzforscherInnen künftig ausbilden? So einfach wie idealiter gefasst, müsste jede/r in der Lage sein, Jazz von »innen und von außen« (Adorno 2003a: 10) zu untersuchen, um Adornos Programm für eine Musiksoziologie zu paraphrasieren.¹⁵ Für ihn heißt dies methodisch erstens, mithilfe musikalischer Analyse zu arbeiten. Diese analytische Annäherung hat jedoch, wie Adorno an anderer Stelle schreibt, eine Vorbedingung: »Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen; Musik interpretieren: Musik machen. [...] Nur in der mimetischen Praxis [...] erschließt sich Musik; niemals einer Betrachtung, die sie unabhängig von ihrem Vollzug deutet« (Adorno 2003b: 253). Die Erforschung des Jazz von innen wäre also durch eine aktive und im Zentrum stehende musikalische Praxis, dann eine fundierte analytische Kompetenz zu leisten mit dem Ziel, »formale Konstituenten von Musik, am Ende ihre Logik, [...] gesellschaftlich zum Sprechen zu bringen« (Adorno 2003a: 12). Denn die entscheidende Aufgabe sei die der »gesellschaftlichen Dechiffrierung von Musik selbst« (ebd.). Und hier nähern wir uns dem zweiten Anspruch des Verstehens von außen, dem Durchdenken des »Wirkungszusammenhang[s], in den [Musik] geraten« (ebd.: 10) kann.

Mit Adorno argumentierend wäre im Grazer Curriculum eher das Ziel des Verstehens von innen zu erkennen, während das Gießener Curriculum mit seiner sozialgeschichtlichen Ausrichtung ein Jazzverstehen von außen im Sinn hatte. Beide Curricula stellen eine hehre Tradition der Forschung über Jazz im deutschsprachigen Raum dar, und beide wären daher, unter Einlösung oben geforderter Internationalität, Interdisziplinarität und Fokussierung von Praxis, benötigte Elemente künftiger Jazzforschungscurricula.

Was wäre dann ein »Shape of Jazz Studies to Come«? Ich hoffe und arbeite daran, dass es eine gemeinsame, von internationalen wie interdisziplinären Teams¹⁶ hervorgebrachte und offene Unternehmung im Sinne der New Jazz Studies ist. Die spezifischen Curricula dieser Unternehmung freilich werden stets an universitär (re-)akkreditierte Studiengänge ange-

15 Peter Wickes (2003) Kritik eines falsch gestalteten Musikbegriffs in der Musikwissenschaft, der ein Innermusikalisches vom Außermusikalischen trenne, geht – so berechtigt sie in vielen Fällen ist – bei Adornos Argument ins Leere, da es genau diese verbindende Perspektive im Sinn hat.

16 Diesen Anspruch erhob bereits Hermann Rauhe (1970).

bunden sein, ob sie nun Musikologie oder Media Studies heißen. Diese Curricula der zukünftigen Jazz Studies haben wie stets die legitimierende, steuernde und innovative Aufgabe, Jazz als einen breitest möglichen Gegenstand erkennbar zu machen, der uns durch unsere Forschung etwas über uns als Menschen, Künstler, unsere Kultur, Politik, Utopien, Wünsche, Begehren oder unser Wirtschaftssystem erzählt und somit hilft, kritische Positionen zu entwickeln und zu überprüfen. Derart aufgestellte, die deutschsprachigen Traditionen entwickelnde Jazz Studies wären somit als typischerweise geistes- bzw. kulturwissenschaftliche Forschung Teil der internationalen Community des Forschens über, für und durch Jazz.¹⁷

Die Legitimierung dieser künftigen Jazz Studies ist harte, aber, wie gezeigt, leistbare Arbeit. FürsprecherInnen in benachbarten Disziplinen, in Universitätsleitungen, Ministerien, aber auch in der LehrerInnenbildung und an Schulen müssen gewonnen werden. Besonders die in Graz, Gießen oder Weimar praktizierte Nähe von Jazz- und Populärmusikforschung ist sicher geeignet, größeres Interesse zu wecken und weitere Allianzen zu schmieden. Kommende JazzforscherInnen sollten sich außerdem eine möglichst große Offenheit für andere Zugänge und Methoden der Auseinandersetzung mit Jazz bewahren. Vor dem Hintergrund der Grazer Situation mit einer aktiven Jazzpraxisausbildung und einer neu eingerichteten Professur für Künstlerische Forschung sehe ich, dass der genaue und offene Blick lohnt und neugierig auf zu entwickelnde Synergien macht. Denn diese könnten dann als gefordertes ›Alleinstellungsmerkmal‹ den Betrieb kritischer Forschung im akademischen Kapitalismus ermöglichen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (2003a): Ideen zur Musiksoziologie, in: Ders., *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren, Quasi una fantasia, Musikalische Schriften III*, hrsg. v. Rolf Tiedemann (= Gesammelte Schriften 16), Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 9–23.
- Adorno, Theodor W. (2003b): Fragment über Musik und Sprache, in: Ders., *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren, Quasi una fantasia, Musikalische Schriften III*, hrsg. v. Rolf Tiedemann (= Gesammelte Schriften 16), Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 251–256.

17 Ich paraphrasiere hier Henk Borgdorffs (2007) Begriffe von »research on the arts«, »research for the arts« und »research in the arts«.

- Ammon, Frieder von (2018): *Fülle des Lauts. Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945: Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten*, Stuttgart: Metzler.
- Becker, Heinz (1950): Jazz als Forschungsproblem, in: *Musikblätter* 4, S. 127ff.
- Blaukopf, Kurt (1998): *Unterwegs zur Musiksoziologie. Auf der Suche nach Heimat und Standort*. Kommentiert von Reinhard Müller (= Bibliothek sozialwissenschaftlicher Emigranten 4), Graz und Wien: Nausner & Nausner.
- Boisis, Barbara / Haken, Boris von (2017): ... nicht einfach nur verschweigen, in: *grazkunst. Magazin der Kunstuniversität Graz* 4, S. 32f.
- Borgdorff, Henk (2007): The Debate on Research in the Arts, in: *Focus on Artistic Research and Development* 02/07, <https://www.ahk.nl/fileadmin/download/ahk/Lectoraten/Borgdorff_publicaties/The_debate_on_research_in_the_arts.pdf> [10.1.2019].
- Dauer, Alfons M. (1958): *Der Jazz. Seine Ursprünge und seine Entwicklung*, Kassel: Röth.
- Dauer, Alfons M. (1961): *Jazz, die magische Musik. Ein Leitfaden durch den Jazz*, Bremen: Schünemann.
- Distler-Brendel, Gisela (1982): Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik, in: *Gießener Universitätsblätter* 15/1, S. 57–60, <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2013/9952/pdf/GU_15_1982_1_S51_60.pdf> [12.9.2018].
- Distler-Brendel, Gisela (2004): Musikpädagogie, Komponist, Autor. Zum Gedenken an Peter Brömse, in: *nmz* 4/2004, <<https://www.nmz.de/artikel/musikpaedagoge-komponist-autor>> [12.9.2018].
- Edwards, Brent Hayes (2017): *Epistrophies. Jazz and the Literary Imagination*, Cambridge: Harvard University Press.
- Gebhardt, Nicholas / Rustin-Paschal, Nichole / Whyton, Tony (Hrsg.) (2019): *The Routledge Companion to Jazz Studies*, New York u. London: Routledge.
- Hericks, Uwe / Kunze, Ingrid (2004): Forschung zu Didaktik und Curriculum, in: *Handbuch der Schulforschung*, hrsg. v. Werner Helsper u. Jeanette Böhme, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 721–752.
- Hoffman, Bernd (2010): »What a wonderful world«. Ein fragmentarischer Blick in den deutschen Jazz und seine Jazzforschung, in: *Jazzforschung / Jazz Research* 42, S. 173–189.
- Hufner, Martin (2017): Der streitende Musiker und Forscher. Zum Tod von Ekkehard Jost, in: *nmz* 5/2017, <<https://www.nmz.de/artikel/der-streitende-musiker-und-forscher>> [12.9.2018].

- Jam Music Lab (2018a): About Jam, in: *Jammusiclab.com*, <<https://www.jammusiclab.com/de/about-jam>> [12.9.2018].
- Jam Music Lab (2018b): Master Studium Musik, in: *Jammusiclab.com*, <<https://www.jammusiclab.com/de/academics/master-arts-music>> [12.9.2018].
- Jost, Ekkehard (1986): Über einige Probleme der Populärmusikforschung, in: *Ist Pop die Volksmusik von heute?*, hrsg. v. Helmut Rösing (= Beiträge zur Populärmusikforschung 1), Hamburg: CODA, S. 30–37.
- Jost, Ekkehard (2002): *Free Jazz. Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre*, Hofheim: Wolke (dt. Wiederveröffentlichung).
- Jost, Ekkehard (2003): *Sozialgeschichte des Jazz*, Frankfurt/M.: Zweitausendeins (erw. Neuauflage).
- Justus-Liebig-Universität Gießen (1973): *Studienplan für das Hauptfach Musikwissenschaft in der Betriebseinheit Musikwissenschaft – Fachbereich 05 – der Justus Liebig-Universität Gießen*, Gießen: o.V.
- Justus-Liebig-Universität Gießen (1977): *Studienprogramm II 9 XIX Musikwissenschaften*, Gießen: o.V.
- Justus-Liebig-Universität Gießen (1978): *Studienprogramm II 9 XIX Musikwissenschaften*, Gießen: o.V.
- Justus-Liebig-Universität Gießen (1986): *Studienprogramm Musikwissenschaft*, Gießen: o.V.
- Kahr, Michael (2016): *Jazz & the City. Jazz in Graz von 1965 bis 2015*, Graz: Leykam.
- Karl-Franzens-Universität und Kunstuniversität Graz (2011a): *Curriculum für das interuniversitäre Bachelorstudium Musikologie (neu)*, Fassung vom 7.6.2011, Graz: o.V.
- Karl-Franzens-Universität und Kunstuniversität Graz (2011b): *Curriculum für das interuniversitäre Masterstudium Musikologie (neu)*, Fassung vom 7.6.2011, Graz: o.V.
- Kerschbaumer, Franz (2010): Jazzforschung in Österreich, in: *Jazzforschung / Jazz Research* 42, S. 191–198.
- Kerschbaumer, Franz (2013): Die wissenschaftlichen Institute der KUG und ihre besondere Beziehung zur künstlerischen Praxis, in: *50 Jahre Kunstuni Graz*, hrsg. v. d. Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Graz: o.V., S. 53–55.
- Kolleritsch, Elisabeth (1995): *Jazz in Graz. Von den Anfängen nach dem zweiten Weltkrieg bis zu seiner akademischen Etablierung. Ein zeitgeschichtlicher Beitrag zur Entwicklung des Jazz in Europa* (= Beiträge zur Jazzforschung 10), Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

- Körner, Friedrich (1973): Die Geschichte des Instituts für Jazz in Graz, in: *Jazzforschung / Jazz Research* 3/4, S. 206–216.
- Markova, Hristina (2017): Neoliberale Hochschulpolitik? Deutungsmuster hochschulpolitischer Eliten am Beispiel der Exzellenzinitiative, in: *Kapitalismus als Lebensform? Deutungsmuster, Legitimation und Kritik in der Marktgesellschaft*, hrsg. v. Patrick Sachweh u. Sascha Münnich, Wiesbaden: Springer VS, S. 141–162.
- Münch, Richard (2011): *Akademischer Kapitalismus. Über die politische Ökonomie der Hochschulreform*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- ORF (1965): Interview mit Erich Marckhl, in: *Klang aus Menschenhand* (= 30-minütige TV-Dokumentation vom 18.5.1965 über das Jazzinstitut Graz); das Interview mit Marckhl ist erhältlich unter <https://archiv.kug.ac.at/fileadmin/media/archiv_29/Tonfiles/Das_Jazz_Institut_im_ORF/Marckhl_Jazzinstitut.mp3> [12.9.2018].
- Phleps, Thomas (2001): »Ein stiller, verbissener und zäher Kampf um Stetigkeit« – Musikwissenschaft in NS-Deutschland und ihre vergangenheitspolitische Bewältigung, in: *Musikforschung – Nationalsozialismus – Faschismus*, hrsg. v. Isolde von Foerster. Mainz: Are-Musik-Verlag, S. 471–488.
- Rauhe, Hermann (1970): Der Jazz als Objekt interdisziplinärer Forschung. Aufgaben und Probleme einer systematischen Jazzwissenschaft, in: *Jazzforschung / Jazz Research* 1, S. 23–61.
- Rauhe, Hermann (2010): Perspektiven der Jazzforschung aus der Sicht des Gründungsmitglieds der Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung, in: *Jazzforschung / Jazz Research* 42, S. 201–204.
- Robinson, Saul (1967): *Bildungsreform als Revision des Curriculum*, Neuwied u. Berlin: Luchterhand.
- Slawe, Jan (1948): *Einführung in die Jazzmusik* [= Kleine Jazz-Bibliothek 1], Basel: National-Zeitung.
- Smith, Gareth Dylan et al. (Hrsg.) (2017): *Routledge Research Companion to Popular Music Education*, New York: Routledge.
- Spall, Peter van (1967a): Graz folgte dem Berklee Vorbild, in: *Jazz Podium* 16/5 (Mai), S. 139.
- Spall, Peter van (1967b): Begegnungen zwischen Jazz und Kunstmusik. Interview mit Dr. Alfons Dauer, in: *Jazz Podium* 16. Jg., Nr. 10 Oktober, S. 282f.
- Wicke, Peter (2003): Popmusik in der Analyse, in: *Acta Musicologica* 75/1, S. 107–126.
- Whyton, Tony (2010): Jazz Research in Great Britain, in: *Jazzforschung / Jazz Research* 42, S. 129–145.

Zimmermann, Werner (1977): *Von der Curriculumstheorie zur Unterrichtsplanung*, Paderborn: Schöningh.

Abstract (Deutsch)

Jazzforschung wurde im deutschsprachigen Raum früh in Graz und Gießen entwickelt – und gelehrt. Dieser Artikel untersucht frühe Studienordnungen und deren Konstitutionsbedingungen, um anhand der Curricula diese Fachgeschichte und künftige Möglichkeiten der Gestaltung zu diskutieren. Auf Basis der Curricularforschung argumentierend, wird eine Überführung von Grazer und Gießener Traditionen, die in der Musikwissenschaft verortet sind, in heutige Jazz Studies-Ansätze vorgeschlagen. Unter Diskussion gegenwärtiger Tendenzen des akademischen Kapitalismus wird überlegt, wie die ›Jazz Studies to Come‹ des Titels künftige Jazzforschungsstudierende international, interdisziplinär und praxisnah ausbilden können und sollen.

Abstract (English)

In German speaking countries, early jazz research has been developed and taught in Graz and Gießen. This article examines initial curriculums and the contexts of their constitution with the objective to discuss jazz research's past and future. Based on curriculum research from pedagogy, this article suggests a transition of traditions from Graz and Gießen, both resting in musicology, into current jazz studies. ›Jazz Studies to Come‹, as the title suggests, need to consider how future curriculums will succeed to introduce their students to international, interdisciplinary issues and practices of jazz under the terms of current academic capitalism.

Michael Kahr

Das Institut für Jazzforschung in Graz Rahmenbedingungen, Geschichte, Programmatik

Die Aktivitäten und Publikationen der 1969 gegründeten Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung IGJ und des 1971 an der heutigen Universität für Musik und darstellende Kunst Graz eingerichteten Instituts für Jazzforschung gelten als einflussreiche Faktoren in der Entwicklung der europäischen Jazzforschung. Die seit 1969 von der IGJ ausgerichteten jazzwissenschaftlichen Kongresse ermöglichten ein erstes fachspezifisches Diskussionsforum für Jazzforscher, die vornehmlich aus dem deutschsprachigen Raum, aber auch aus dem europäischen Ausland, den USA, Afrika und Australien stammten (vgl. Kahr 2016: 186–193 und Körner 1973: 216). Zur regelmäßigen Verbreitung von Forschungsergebnissen wurde 1969 das Jahrbuch *Jazzforschung / Jazz Research* ins Leben gerufen, das heute als weltweit ältestes Periodikum der Jazzforschung gilt (vgl. Martin 1997: 11; Martin 2003/2005: 169; Shepherd 2003: 42). Bereits die Aufsätze des ersten Bandes bildeten ein breites thematisches und methodisches Verständnis des Forschungsgebiets ab und definierten damit die bis heute maßgebliche interdisziplinäre Ausrichtung der Jazzforschung (vgl. Rauhe 1970; Rauhe 2010). Parallel zur ersten Ausgabe des Jahrbuchs wurde die erste Monografie in der Reihe *Beiträge zur Jazzforschung / Studies in Jazz Research* herausgegeben. Seit 2000 werden die beiden Publikationen durch eine dritte Reihe *Jazz Research News* komplettiert.

Im Fokus dieses Aufsatzes stehen die Forschungsprogrammatik der Grazer Jazzforschung und deren Wandel, die hier in Verknüpfung mit den soziokulturellen sowie kultur- und hochschulpolitischen Entwicklungen in der Stadt Graz untersucht werden. Dies geschieht unter Berücksichtigung der spezifischen wissenschaftsgeschichtlichen Rahmenbedingungen in Graz und deren Wechselwirkung mit dem Auf- und Ausbau, der Struktur und der internationalen Positionierung der Institute für Jazz und Jazzforschung. Die Darstellung erfolgt größtenteils chronologisch und enthält folgende thematische Abschnitte:

1. 1950er- und 1960er-Jahre: Ausgangssituation nach dem Zweiten Weltkrieg und die daraus resultierende – und für die Akademisierung des Jazz in Graz maßgebliche – kulturpolitische Ausrichtung der Stadt
2. 1970er-Jahre bis heute: Eckpunkte der institutionellen Rahmenbedingungen für die Wissensproduktion der Grazer Jazzforschung und Überblick zur Entwicklung der Institute für Jazz und Jazzforschung sowie der IGJ, einschließlich nötiger Informationen zu bedeutenden hochschulpolitischen Maßnahmen und Initiativen von Einzelpersonen
3. Die Reihe *Jazzforschung / Jazz Research*: Statistische Erhebung von Daten zu Herausgeberinnen und Herausgebern, Autorinnen und Autoren sowie den behandelten Themen
4. Forschungsprogrammatische und Entwicklung von Zielen, Methoden und Themen der Grazer Jazzforschung, basierend auf einer inhaltlichen Untersuchung der Publikationen, Tagungen, Forschungs- und Lehraktivitäten

Die Arbeit basiert auf der Auswertung von publizierten Texten zur Institutsentwicklung und umfangreichen Schriftquellen aus institutionellen und privaten Archiven sowie Erinnerungen von Zeitzeugen, die mittels leitfadensorientierter Tiefeninterviews erhoben wurden. Diese Arbeit war Teil des Forschungsprojekts *Jazz & the City: Identität einer Jazz(haupt)stadt*, das vom Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF finanziert und von 2011 bis 2013 an den Instituten für Jazz und Jazzforschung in Graz durchgeführt wurde. Eine wesentliche Publikation aus dem Projekt ist die 2016 veröffentlichte Monografie *Jazz & the City: Jazz in Graz von 1965 bis 2015* (Kahr 2016), in der die Jazzentwicklung in Graz strukturiert und detailreich nachgezeichnet wird. Zusätzlich wurden Zusammenfassungen der Ergebnisse und weiterführende Untersuchungen in mehreren Fachartikeln veröffentlicht (vgl. Kahr 2018a, 2018b, 2017a, 2017b, 2015).

1950er- und 1960er-Jahre

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs war Graz ein Teil der bis 1955 andauernden britischen Besatzungszone. Während dieser Zeit entwickelte sich rasch ein Angebot an Unterhaltungsmusik US-amerikanischer Prä-

gung. Lokale und internationale Jazzbands spielten regelmäßig für ein begeistertes Publikum in Clubs, bei Tanzveranstaltungen und im öffentlichen Rundfunk. Ab 1955 setzte eine kulturelle Gegenentwicklung ein, die von Zeitzeugen und einigen Historikerinnen und Historikern als wiedereinsetzende »nationale und konservative Kulturgesinnung« rezipiert wurde (vgl. Kolleritsch 1995: 126 und Kahr 2018a: 436). Dieser Strömung widersetzte sich eine Gruppe junger Künstlerinnen und Künstler, der auch mehrere modern spielende Jazzmusiker angehörten. Die Gruppe begann aktiv mit der Suche nach einer Grazer Heimstätte für die zeitgenössische Kunst, die schließlich im Forum Stadtpark gefunden werden konnte. Die Grazer Historikerin und Jazzforscherin Elisabeth Kolleritsch schrieb dazu in ihrem Buch zur Entwicklung der Grazer Jazzgeschichte bis 1965:

[...] die Geschichte des Jazz in Graz [ist] eng mit dem Aufbruch verbunden, der 1958 zur Gründung des Forums Stadtpark geführt hat. Nachdem während der Besatzungszeit im Grazer Kulturleben eine Öffnung gegenüber internationalen Einflüssen spürbar und eine gewisse Aufbruchsstimmung auch zu registrieren gewesen waren, setzte nach dem Abzug der Briten erneut Konservatismus, verbunden mit Ablehnung alles Neuen, ein. Diese Tendenz veranlasste junge Künstler aller Kunstrichtungen entgegenzusteuern und motivierte sie, der zeitgenössischen Kunst eine Plattform zu verschaffen. Mit der Gründung des Forums Stadtpark im Jahre 1958 wurde ein Zentrum der Avantgarde ins Leben gerufen [...]. (Kolleritsch 1995: 207)

Das Forum Stadtpark wurde in der Folge besonders durch die Aktivitäten und Publikationen im Bereich der Literatur bekannt (vgl. Rigler 1995 und Rigler 2002). Moderner Jazz, einschließlich der Spielarten des Bebop, Cool Jazz und auch freie Improvisation, war jedoch von Anfang an ein wesentlicher Programmpunkt am Forum Stadtpark und wurde später zur dominierenden Musikrichtung an dieser Institution (vgl. Kolleritsch 1995: 115; Kahr 2016: 361–362 und Kahr 2017a). Einige der am Forum vertretenen Ensembles und Solisten verzeichneten erste Erfolge bei nationalen und internationalen Jazzwettbewerben. Der für die gesamtösterreichische Jazzentwicklung bedeutende Posaunist Erich Kleinschuster etablierte als Teilnehmer des International Youth Jazz Orchesters in den USA Kontakte zu bekannten Jazzsolisten und fand mit dem bereits international anerkannten Pianisten Friedrich Gulda einen Fürsprecher für die Einrichtung eines akademischen Institutes für Jazz in Graz. Die 1963 erfolgte Überführung des in Graz angesiedelten Konservatoriums des Landes Steiermark in

eine vom Bund geführte Akademie für Musik und darstellende Kunst bot die Möglichkeit dazu. Der Leiter des Musikbereichs am Forum Stadtpark, Friedrich Körner, engagierte sich in besonderem Maße für die Umsetzung dieses Vorhabens.¹ Weitere maßgebliche Faktoren für die 1964 erfolgte Gründung des Institutes für Jazz waren die Doktorgrade – und somit die nachweisliche akademische Kompetenz – von den Gründungsmitgliedern Körner, Dieter Glawischnig, Harald Neuwirth, Manfred Straka und Friedrich Waidacher, sowie die Befürwortung der Institutsgründung durch Erich Marckhl, dem ersten Präsidenten der Akademie (vgl. Kahr 2016: 21 und Kahr 2018b: 50–51).

Körners Tätigkeiten in den von ihm federführend gegründeten und über lange Zeit geleiteten Instituten für Jazz und Jazzforschung führten zu einer ersten Phase der Internationalisierung und Professionalisierung der Grazer Jazzforschung (Kahr 2016: 47–49). Körner arbeitete als Entrepreneur, beispielsweise als Direktor der »Sektion für Musikwissenschaften mit Schwerpunkt Jazzwissenschaften« der Europäischen Jazzföderation, und als Vermittler zwischen Lehr- und Forschungspersonal, Hochschulleitung, Politik und außeruniversitären Kultureinrichtungen.

Die gesellschaftliche Etablierung des modernen Jazz in Graz stand im Zeichen der steirischen Kulturpolitik der 1960er-Jahre. Unter dem damaligen Kulturreferenten Hanns Koren (1906–1985) erfolgte eine Betonung des Fortschrittgedankens in der Kunst bei gleichzeitiger Würdigung der kulturellen Traditionen des Landes. Diese Grundhaltung manifestierte sich in der Unterstützung zahlreicher neuer Veranstaltungsreihen und Initiativen, die auch dem modernen Jazz eine Bühne boten (Kahr 2016: 23). Für Kolleritsch war die Förderung der zeitgenössischen Kunst in Graz eine Folge von politischem Pragmatismus und kulturellen Bedürfnissen:

[Man hatte] von öffentlicher Seite her bald erkannt, dass Defizite im Bereich der Gegenwartskultur für eine Stadt in der Größe und Sozialstruktur von Graz nicht mehr länger tragbar gewesen wären. Die Suche nach einem politischen Image der Fortschrittlichkeit und die wirkliche Überzeugung von einer kulturellen Notwendigkeit sind dabei sicher parallel gelaufen. (Kolleritsch 1995: 207)

1 Zeitzeugen bestätigen Körners außerordentliches Engagement um die Gründung des Institutes für Jazz und Körners Korrespondenz im Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz enthält zahlreiche entsprechende Belege in den Ordnern X-32-1964/65 bis X-32-1969/70 und StLA K37 H70.

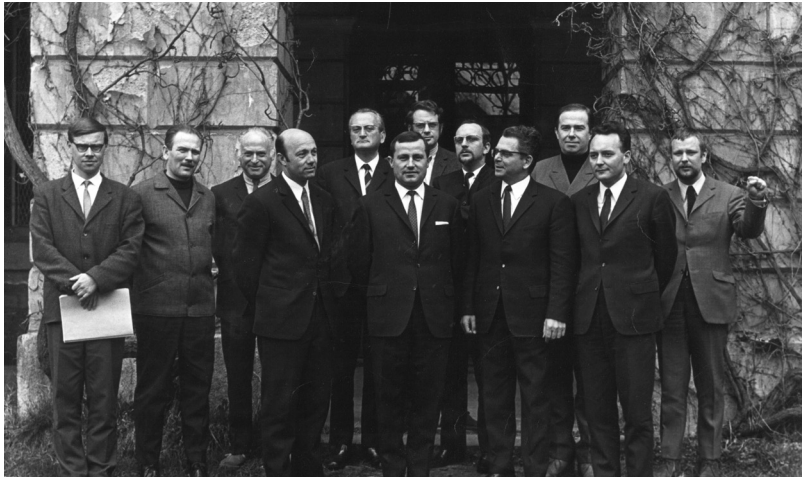


Abbildung 1: Gründungsversammlung der Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung (IGJ), von links nach rechts: u.a. Gerhard Kubik, Lubomír Dorůžka, Ernest Bornemann, Friedrich Körner, Dieter Glawischnig, Friedrich Waidacher, Pavel Blatny, Hermann Rauhe und Ekkehard Jost (Archiv am Institut für Jazzforschung).

Das Institut für Jazz erlangte rasch internationale Bekanntheit für die Möglichkeit, ein akademisches Diplom im Studienfach Jazz zu erwerben, und diente in der Folge als Vorbild zur Einrichtung ähnlicher Institute: Bereits unter den Studierenden der 1960er- und 1970er-Jahre befanden sich Personen aus europäischen Nachbarländern sowie aus Brasilien und den USA (Kahr 2018b: 54–55); die Leiter von Musikausbildungsstätten in Hamburg, Hannover, Helsinki, Köln und Rotterdam informierten sich in persönlichen Briefen sowie Vor-Ort-Besuchen über die institutionelle Arbeit in Graz (Kahr 2018b: 47–48).

Um 1968 intensivierte Institutsvorstand Körner seine Bemühungen, die Jazzforschung als neues Teilgebiet der Musikwissenschaften und Graz als internationalen Knotenpunkt in diesem Bereich zu etablieren. Körners 1970 veröffentlichter Artikel »Graz: Zentrum der Jazzforschung« kann als Beschreibung des Status Quo nach den ersten Aktivitäten gelesen werden, steht aber auch programmatisch für Körners »Idée fixe«, die er beharrlich weiterverfolgte (vgl. Körner 1970 und Körner 1973: 212). Im April 1969 gründeten Körner und Glawischnig die IGJ (Abbildung 1), richteten nur wenige Tage danach die erste jazzwissenschaftliche Tagung in Graz aus

und initiierten die erste Ausgabe der Publikationsreihe *Jazzforschung / Jazz Research* mit ausgewählten Tagungsbeiträgen. Körner arbeitete weiter an der Bewerbung der Jazzforschung in Graz, informierte die Fachwelt mittels Publikationen in internationalen Fachzeitschriften, hielt Vorträge bei musikwissenschaftlichen Veranstaltungen und intensivierte die Aktivitäten zur Erweiterung seines beruflichen Netzwerks (vgl. Körner 1973: 212–216 und Kahr 2016: 47–61 und 177–179).

1970er-Jahre bis heute

Das österreichische Kunsthochschulgesetz von 1970 ermöglichte die Teilung des Institutes für Jazz in eine künstlerisch-praktische Abteilung für Jazz, die von Glawischmig geleitet wurde, und in ein wissenschaftliches Institut für Jazzforschung, dessen Leitung Körner von 1971 bis 1992 übernahm. Franz Kerschbaumer folgte als Vorstand des Institutes von 1992 bis 2015 und seit 2016 leitet André Doehring die akademische Einrichtung.

1983 trat das österreichische Kunsthochschulstudiengesetz in Kraft und ermächtigte die nunmehr als Hochschule für Musik und darstellende Kunst geführte Institution zur Verleihung der Titel Magister bzw. Magistra artium für alle Studienrichtungen. Zudem erlangte die Hochschule das Promotionsrecht, das 1986 mit einem Studienplan zum Erwerb des Doktores umgesetzt wurde. Zuvor konnten musikwissenschaftliche Promotionen ausschließlich an der Karl-Franzens-Universität in Graz erworben werden. Kerschbaumers dort approbierte Dissertation *Miles Davis – Stilkritische Untersuchungen zur musikalischen Entwicklung seines Personalstils* wurde 1978 als fünfter Band der Reihe *Beiträge zur Jazzforschung / Studies in Jazz Research* veröffentlicht und zählt zur Standardliteratur über den Trompeter Miles Davis. Kerschbaumers Methodik zur Untersuchung von Personalstilen im Jazz wurde im Verlauf seiner Leitungs- und Lehrfunktion am Institut für Jazzforschung zu einer wesentlichen Forschungsrichtung des Instituts, was u.a. an der thematischen und methodischen Orientierung der ab 1994 verfassten Dissertationen erkennbar ist (vgl. Kahr 2016: 180–182). Unterstützt wurde die Verbreitung der transkriptionsbasierten musikimmanenten Analyse im Lehrbetrieb von Franz Krieger, dem ersten Dissertanten unter Kerschbaumers Leitung und späteren langjährigen Mitherausgeber der Publikationsreihen.

Im Zeitraum von 1994 bis 2015 wurden am Institut für Jazzforschung 20 Dissertationen zu unterschiedlichen Themen der Jazz- und Populärmusikforschung approbiert. Während diese Arbeiten methodisch zumeist strukturell-analytisch und/oder historisch ausgerichtet waren, wird seit 2017 das erste künstlerische Doktoratsstudium im Bereich Jazz an der 2009 eingerichteten künstlerisch-wissenschaftlichen Doktoratsschule in Graz durchgeführt.

Im Verlauf des Studienjahres 1998/1999 wurde die Hochschule für Musik und darstellende Kunst Graz zur Universität umbenannt. Das Kunstuniversitätsorganisationsgesetz KUOG '98 erlaubt seither Habilitationen, die 2002 erstmals an der nunmehrigen Universität für Musik und darstellende Kunst Graz erteilt wurden. Im Bereich Jazz erfolgten zwei wissenschaftliche (Franz Krieger und Bernd Hoffmann) sowie drei künstlerische Habilitationen (Ulrich Rennert, Heinrich von Kalnein und Wolfgang Tozzi). Durch die Verleihung dieser akademischen Lehrbefugnis erwuchsen weitere Möglichkeiten zur Verbreitung fachspezifischer inhaltlicher und methodischer Kriterien im Rahmen von selbständig gehaltener Lehre und in der Betreuung von akademischen Abschlussarbeiten. Die Intensivierung der historischen und transkriptionsbasierten Jazzforschung in Graz erfolgte demnach auch im Zusammenhang mit der Entwicklung des akademischen Personals.

Die Reihe *Jazzforschung / Jazz Research*

Das Jahrbuch *Jazzforschung / Jazz Research* ist bisher in 46 Bänden erschienen. Die Reihe beinhaltet zwei Festschriften (Kerschbaumer, Krieger, Hoffmann und Phleps 2002; Krieger und Hoffmann 2007) und sechs Monografien (Putschögl 1993, Krieger 1995, Bickl 2000, Hoffmann 2003, Szegedi 2011, Bruckner-Haring 2015), hauptsächlich jedoch die Referate der jazzwissenschaftlichen Tagungen, individuelle Fachartikel und Buchbesprechungen.

Die Entscheidungen über die Auswahl von Beiträgen und somit über die veröffentlichten Inhalte wurden ausschließlich von Herausgeberinnen und

Herausgebern aus dem Umfeld des Instituts für Jazzforschung ohne Einsatz eines unabhängigen Peer-Review-Verfahrens getroffen.²

Die Veröffentlichung von Buchbesprechungen war in den Anfangsjahren ein wichtiger Bestandteil der Publikationsstrategie und diente sicherlich zur kritischen Bestandsaufnahme der wesentlichen Literatur im Bereich der Jazzforschung. Dementsprechend stellten mehrere Referate der ersten jazzwissenschaftlichen Tagung im Jahre 1969 die Erschließung von relevanter wissenschaftlicher Literatur in den Mittelpunkt (vgl. Körner 1970: 9, Rauhe 1970: 54, Slawe 1970: 73 und Doruzka 1970: 81). Die Anzahl von Rezensionen war bis 1976 relativ hoch, pendelte sich im darauffolgenden Zeitraum bis 1988 auf einem wesentlich niedrigeren Wert ein und wurde nach 2004 gänzlich eingestellt (vgl. Abbildung 2). Buchrezensionen erscheinen seither in der Reihe *Jazz Research News*.

Der Wandel im Fokus von Buchbesprechungen zu analytischen Aufsätzen im Jahr 1977 fällt mit der Bestellung von Alfons M. Dauer zum Inhaber der Lehrkanzel für Afro-Amerikanistik und seiner Übernahme der Herausgeber­tätigkeit zusammen. Dauer entwickelte Standards für die transkriptionsbasierte Jazzanalyse und hatte maßgeblichen Einfluss auf die wissenschaftliche Tätigkeit am Institut für Jazzforschung.

Die Erhebung aller in den Beitragstiteln genannten Musikerinnen, Musiker und Ensembles zeigt die Berücksichtigung unterschiedlicher Genres und Personalstilistiken, jedoch mit besonderem Fokus auf Vertreterinnen und Vertreter des Bebop, Cool Jazz, Hard Bop und Postbop (vgl. Tabelle 1).³

-
- 2 Friedrich Körner und Dieter Glawischnig (1969–1975), Alfons M. Dauer und Franz Kerschbaumer (1976–1989), Franz Kerschbaumer, Elisabeth Kolleritsch und Franz Krieger (1990–2005, 2002 erweitert durch Bernd Hoffmann und Thomas Phleps), Franz Kerschbaumer und Franz Krieger (2006), Franz Krieger und Bernd Hoffmann (2007), Franz Kerschbaumer und Franz Krieger (2008–2013) und schließlich Franz Krieger und Christa Bruckner-Haring (2014–2015).
 - 3 Ohne Mehrfachnennung und ohne Musiker aus dem klassischen Musikbereich (Richard Wagner, Ernst Krenek, Boris Blacher und Gottfried von Einem).

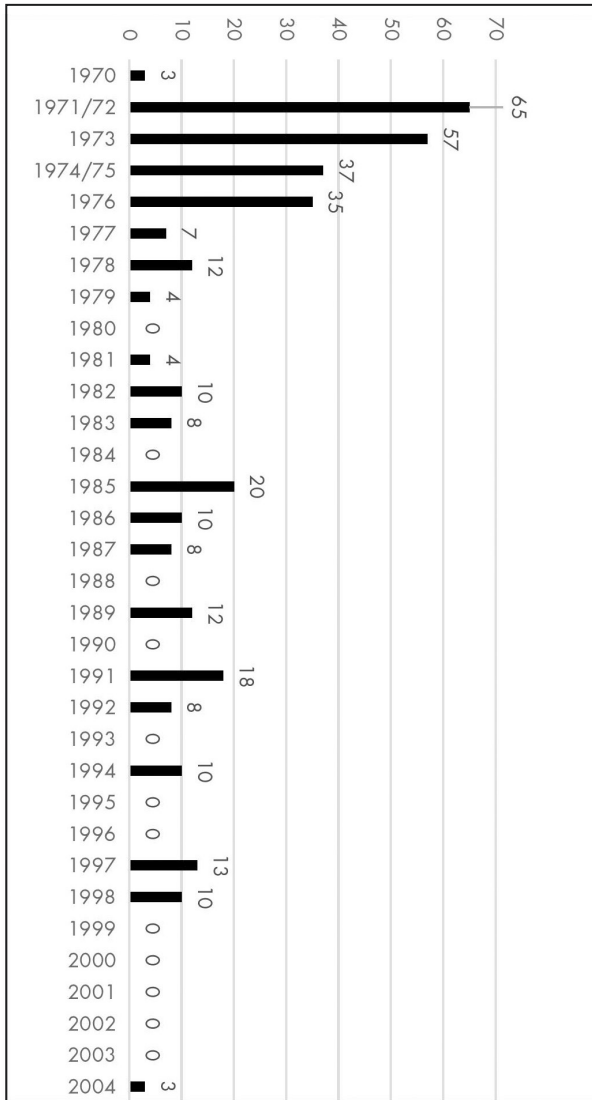


Abbildung 2: Anzahl der Buchbesprechungen in der Reihe *Jazzforschung / Jazz Research*.

Adam, Pepper	Grappelli, Stephane	Nichols, Red
Adderley, Cannonball	Hancock, Herbie	Norris, Walter
Art Ensemble of Chicago	Held, Pablo	Ory, Kid
Baker, Chet	Herbolzheimer, Peter	Pacheco, Marialy
Basie, Count	Jarrett, Keith	Parker, Charlie
Beiderbecke, Bix	Joel, Billy	Ribot, Marc
Bley, Carla	Johnson, Bunk	Russell, George
Blood, Sweat & Tears	Jones, Thad	Sandoval, Arturo
Brötzmann, Peter	Jost, Ekkehard	Santana
Brown, Clifford	Kachamba, Daniel	Shaw, Artie
Brubeck, Dave	Kral, Diana	Shaw, Woody
Christian, Charlie	Lewis, Mel	Shepp, Archie
Coleman, Ornette	Little, Booker	Silver, Horace
Coltrane, John	Lopez-Nussa, Harold	Simion, Nicolas
Corea, Chick	Mangelsdorff, Albert	Sinatra, Frank
Davis, Miles	Marsalis, Wynton	Taylor, Cecil
Dolph, Eric	Masada	Vaughan, Sarah
Ellington, Duke	Mengelberg, Misha	Weber, Eberhard
Evans, Bill	Mingus, Charles	White, Leroy »Snake«
Farmer, Art	Monk, Thelonious	Young, Lester
Fischer, Clare	Montgomery, Wes	Zappa, Frank
Fitzgerald, Ella	Mulligan, Gerry	Zorn, John
Globe Unity		

Tabelle 1: Erhebung aller in den Beitragstiteln genannten Musikerinnen, Musiker und Ensembles.

Bis 1980 wurden folgende Regionen, Länder und Städte in den Beitragstiteln genannt, wobei das frühe Interesse an jazzrelevanten Entwicklungen im damaligen Ostblock, aber auch in außereuropäischen Gebieten auffällt: Brasilien, DDR, Finnland, Frankfurt, Kenia, New York, Polen, Tschechoslowakei, UdSSR, Venezuela.

Tabelle 2 zeigt eine Erhebung der in den Beitragstiteln von Buchbesprechungen bzw. analytischen Aufsätzen am häufigsten genannten Musiker und Ensembles. Wenig überraschend werden beide Listen von Miles Davis angeführt, gefolgt von Charlie Parker bzw. Herbie Hancock. Vier der fünf Beiträge zu Stephane Grappelli wurden von nur einem Autor, Frank Murphy, verfasst und repräsentieren somit eher ein Einzelinteresse als ein breites Diskussionsfeld.

Buchbesprechungen	Aufsätze
Miles Davis: 11	Miles Davis: 6
Charlie Parker: 6	Herbie Hancock: 6
Red Nichols: 2	Stephane Grappelli: 5
Stephane Grappelli: 1	Red Nichols: 4
	Charlie Parker: 3

Tabelle 2: Erhebung der am häufigsten genannten Musiker in den Beitragstiteln der Reihe *Jazzforschung / Jazz Research*.

Tabelle 3 bietet einen Überblick der »fleißigsten« Autorinnen und Autoren. Aus dieser Erhebung geht die Häufigkeit und somit der Impact der in den jeweiligen Beiträgen abgebildeten persönlichen Forschungsinteressen, wissenschaftlichen Positionen und methodischen Zugänge der Autorinnen und Autoren hervor. Die führenden Autoren sind – wenig überraschend – zugleich die langjährigen Leitungspersönlichkeiten des Institutes für Jazzforschung Dauer, Kerschbaumer und Krieger. Alle weiteren Autorinnen und Autoren sind als Gründungsmitglieder, Vortragende und Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter ebenfalls eng mit den Aktivitäten der IGJ und des Institutes verbunden. Auffällig ist auch die hohe Anzahl an Buchbesprechungen von Dauer und Wolfgang Suppan, die u.U. als Quellenstudium für Dauers monografische Autorenschaft und Suppans musikethnologische Arbeit zu deuten sind.

Mit Lilian Putz waren Autorinnen bereits ab dem zweiten Band der Reihe *Jazzforschung / Jazz Research* vertreten, die weiteren Autorinnen sind in Tabelle 4 aufgeführt.

Die statistische Erhebung von Daten zu Herausgeberinnen und Herausgebern, Autorinnen und Autoren sowie Beitragstiteln der Reihe *Jazzforschung / Jazz Research* zeigt wesentliche Merkmale auf, die zu einem differenzierten Verständnis der historischen Position der Publikationsreihe in der Entwicklung der deutschsprachigen Jazzforschung beitragen: Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die inhaltliche Ausrichtung von einem engen Kreis an Entscheidungsträgern ohne externes Instrument zur Qualitätssicherung getroffen wurde. Vielmehr wurde der Anschluss und die Erweiterung der etablierten Musikwissenschaft durch die Einbeziehung von akademischen Musikforschern mit Affinität zu jazzrelevanten Themen gesucht. Ein großer Teil der Beiträge wurden jedoch von Autorinnen und Autoren aus dem Umkreis der IGJ und des Institutes für Jazzforschung verfasst.

Die im ersten Jahrzehnt veröffentlichten Beiträge zeigen ein hohes Interesse an der Jazzentwicklung außerhalb der USA. Insgesamt erscheint jedoch die analytische, transkriptionsbasierte Beschäftigung mit Personalstilistiken amerikanischer Musiker des Bebop, Cool Jazz, Hard Bop und Postbop als wesentliches Charakteristikum der Publikationsreihe und zugleich als entsprechender Beitrag zur Kanonbildung im Jazz.

Inkl. Buchbesprechungen und Monografien	Ohne Buchbesprechungen und Monografien
Wolfgang Suppan 70	Alfons M. Dauer 15
Alfons M. Dauer 61	Franz Kerschbaumer 14
Franz Krieger 35	Frank Murphy 13
Franz Kerschbaumer 32	Franz Krieger 11
Jürgen Hunkemöller 24	Ekkehard Jost 10
Manfred Straka 23	Ilse Storb 10
Ilse Storb 21	Bernd Hoffmann 10
Dieter Glawischnig 20	Dieter Glawischnig 8
Bernd Hoffmann 13	Jürgen Hunkemöller 8
Frank Murphy 13	Manfred Straka 7
Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg 13	Herbert Hellhund 6
Ekkehard Jost 12	Bruckner-Haring 6
Elisabeth Kolleritsch 11	Hermann Rauhe 5
Dietrich Schulz-Köhn 8	Wolfgang Suppan 5
Wolfgang Tozzi 8	Gerhard Kubik 5
Gerhard Kubik 7	

Tabelle 3: Quantitative Erhebung der Publikationen in der Reihe *Jazzforschung / Jazz Research* nach Autorin und Autor.

Ilse Storb (1971/1972, 1981, 1984, 1988, 1989 und 1996), Mirjam Sohar (1973), Angelina Pollak-Eltz (1978), Alenka Barber-Kersovan (1985), Lindy Huppertsberg (1987), Elisabeth Kolleritsch (1985–1989, 1991, 1992, 1994, 1997 und 2001), Ingeborg Harer (1991, 1996, 1998, 2006 und 2007), Sabine Beck (2002), Nanette de Jong (2005 und 2009), Renate Bozic (2007), Evelyn Deutsch-Schreiner (2007), Christa Bruckner-Haring (2009, 2010, 2012, 2013 und 2014), Lisa Gott (2009), Yvetta Kajanová (2009), Anne Dvinge (2012), Caterina Kehl (2012) und Loes Rusch (2012)

Tabelle 4: Autorinnen der Reihe *Jazzforschung / Jazz Research*.

Forschungsprogrammatische und Entwicklung von Zielen, Methoden und Themen der Grazer Jazzforschung

Die Gründung der IGJ erfolgte laut Körner mit dem Ziel, dem Mangel an Publikationsmöglichkeiten auf dem Gebiet der Jazzforschung entgegenzuwirken und in den Reihen der Gesellschaft »alle Musikwissenschaftler, Ethnologen, Volkskundler, Soziologen, Psychologen, Historiker, andere Forscher von Teil- und Randgebieten, Kritiker, Musikerzieher, praktische Musiker, Diskographen und Interessenten [zu] vereinigen, die an einer systematischen Jazzforschung interessiert sind« (Körner 1970: 12). Die Diversität des Zielpublikums als auch die thematische und methodische Bandbreite der Beiträge der ersten jazzwissenschaftlichen Tagung unter dem Generalthema Musikwissenschaft und Jazz definierten bereits 1969 eine offene Ausrichtung der Grazer Jazzforschung, die von Hermann Rauhes Referat »Der Jazz als Objekt interdisziplinärer Forschung« geradezu paradigmatisch abgebildet wurde (Rauhe 1970). Ausgehend von wissenschaftstheoretischen Überlegungen skizzierte Rauhe eine detailreiche Perspektive hinsichtlich der Aufgaben und Probleme einer systematischen Jazzforschung einschließlich (1) einer Bewertung von methodologischen, terminologischen, quellenkundlichen und quellenkritischen Problemen, (2) einer Definition von Hilfswissenschaften für die Jazzforschung aus der Ethnologie, Soziologie und Psychologie sowie (3) einer Diskussion der Jazzästhetik, Struktur- und Stilanalyse, Instrumentenlehre, Jazzgeschichte und -geographie und Auswirkungen der Jazzforschung auf die Pädagogik.

Die folgenden Tagungen und Publikationen boten Platz für unterschiedlichste Themen und methodische Ansätze und repräsentierten dabei laut Kerschbaumer eine Suche danach, was Jazzforschung eigentlich sei; also eine Erhebung von Inhalten, Themen und Methoden von Forscher- und Forscherinnenpersönlichkeiten unterschiedlicher Institutionen in verschiedenen Ländern.⁴

Neben den Tagungen wurden auch kleinere Symposien ausgerichtet, in denen Diskussionen zu Spezialbereichen geführt wurden. Bereits Ende 1969 fand ein solches Symposium zum Thema Transkription am Grazer Institut für Jazz statt. Dabei besprachen Referenten aus Österreich und Deutschland geeignete Methoden zur Verschriftlichung von Aufnahmen

4 Interview mit Kerschbaumer am 13.09.2018.

improvisierter Jazzmusik.⁵ In einem hochschulinternen Bericht vermerkte Körner dazu, dass man sich dabei auf eine Trennung des Fachgebietes in »wissenschaftlich genaue Transkription unter Berücksichtigung jeweiliger Spezialfragen« einerseits und die »vereinfachte Darstellung für den praktischen Musiker und Musikstudenten« andererseits geeinigt hatte.⁶

Im Jahre 1989 veröffentlichte Elisabeth Kolleritsch eine Dokumentation der Arbeit am Institut für Jazzforschung, dessen Aufgabe darin bestand,

durch systematische, historische und vergleichende Untersuchungen des Jazz und jazzverwandter Musik einen neuen Zweig der Musikwissenschaft zu betreiben. Dazu müssen Nachbardisziplinen wie Transkription, Bibliographie, Historiographie, Instrumentenkunde und Soziologie herangezogen werden. (Kolleritsch: 1989: 224)

Die Forschungstätigkeit konzentrierte sich auf folgende Hauptaspekte: 1. Analytische Forschung, 2. historische Forschung, 3. Bibliographie und Diskographie, 4. Archivierung und 5. Tagungen und Kongresse. Die analytische Forschung basierte laut Kolleritsch auf Transkriptionen von Improvisationen, wobei man »über die Untersuchung spezifischer Strukturmerkmale unter chronologischer und personeller Zuordnung auf allgemeine stilistische Kriterien schließen kann. Dabei werden traditionelle Methoden der Musikwissenschaft mit für den Jazz spezifischen, jeweils neu zu erarbeitenden Methoden verknüpft.« (Kolleritsch 1989: 224)

Mehr als zwanzig Jahre später stellte Kerschbaumer die Ausrichtung des Institutes wie folgt dar:

Grundlegend ist die Arbeit des Grazer Institutes für Jazzforschung nicht primär soziologisch, ästhetisch oder musikphilosophisch ausgerichtet, sondern es wird, im Sinne einer nicht zu starken Auseinanderentwicklung von Theorie und Praxis in der Musikwissenschaft, vorwiegend musikhistorisch und analytisch (systematisch) gearbeitet. (Kerschbaumer 2010: 197–198)

Kerschbaumer führte ebenfalls fünf Forschungsschwerpunkte an, deren Abweichungen von Kolleritschs Darstellung einen inhaltlichen und methodischen Entwicklungsschritt markierten. Die strukturanalytische und historische Forschung standen zwar nach wie vor an der Spitze der Forschungs-

5 Die Tagungsteilnehmer waren Ernest Bornemann (Frankfurt am Main), Alfons M. Dauer (Göttingen), Ekkehard Jost (Berlin), Wolfgang Suppan (Freiburg im Breisgau) sowie die Grazer Musiker Heinz Hönig, Friedrich Körner und Dieter Glawischnig.

6 Brief von Friedrich Körner an Präsident Erich Marckhl vom 9.12.1969, StLA K37 H70, X-32-1969/70.

agenda, jedoch wurden die Bibliographie, Diskographie und Archivierung zugunsten von jazzwissenschaftlicher und ethnologischer Grundlagenforschung aufgegeben und die Interdisziplinarität und Internationalität hervorgehoben (Kerschbaumer 2010: 193–195): 1. Strukturanalytische Forschung, 2. Jazzgeschichtsschreibung, 3. jazzwissenschaftliche und ethnologische Grundlagenforschung, 4. interdisziplinäre historische Forschung und 5. Vortragstätigkeit und internationale Projekte.

Die strukturanalytische Forschung entwickelte sich unter der Vorbildwirkung von Alfons M. Dauer, der von 1976 bis 1991 den Lehrstuhl für Afro-Amerikanistik an der Grazer Musikhochschule bekleidete, und stützte sich sowohl auf die musikwissenschaftlichen als auch die musikalisch-praktischen Interessen und Kompetenzen der Mitarbeiter. Unter den entsprechenden Arbeiten finden sich unterschiedliche thematische Bezugspunkte, darunter die motivische Arbeit im Jazz (Dieter Glawischnig) sowie die Personalstile von Miles Davis und Booker Little (Franz Kerschbaumer), Clifford Brown und Thelonious Monk (Manfred Straka), Julian »Cannonball« Adlerley (Johann »Hannes« Kawrza), Herbie Hancock und Walter Norris (Franz Krieger) sowie Jack DeJohnette (Wolfgang Tozzi).

Die institutionelle historische Forschung fand fallweise in Überschneidung mit den strukturanalytischen Arbeiten statt. Reine historische Forschungsarbeiten begannen mit Friedrich Körners Dokumentationen zur Entwicklung des akademischen Jazz in Graz, die von Elisabeth Kolleritsch und Michael Kahr fortgeführt wurden, und mit Dietrich Kraners Arbeit zum österreichischen Jazz, die von Christa Bruckner-Haring weiterbetrieben wird. Strakas und Kerschbaumers Schriften und Aufsätze zur allgemeinen Jazzgeschichte bildeten für Jahrzehnte die Basis für jazzgeschichtliche Lehrveranstaltungen an der Universität. Dauer arbeitete auch im Bereich der jazzwissenschaftlichen und musikethnologischen Grundlagenforschung mit besonderem Fokus auf die Ursprünge des Jazz. Weitere Veröffentlichungen aus dem Umfeld der Grazer Jazzforschung zu den Anfängen der Jazzentwicklung stammen vom Wiener Musikethnologen Gerhard Kubik und Grazer Universitätslehrer Maximilian Hendl. Kolleritsch ging in ihrer historischen Arbeit auch auf interdisziplinäre Fragestellungen hinsichtlich der politischen und kulturhistorischen Dimension des Jazz ein.

Zur Beschreibung der aktuellen Arbeit am Institut für Jazzforschung ist folgender Text auf der Webseite der Universität veröffentlicht:⁷

Zielsetzung unserer Arbeit ist die Etablierung und Entwicklung der Jazzforschung als ein eigenständiger, dabei interdisziplinär orientierter Bereich der Musikwissenschaft. Unsere Schwerpunkte liegen in der Beschäftigung mit Jazz und populärer Musik, die in historischer, sozialer, kultureller und theoretischer Perspektive erforscht werden. Eine weithin anerkannte Spezifität der hiesigen Arbeit stellt die auf Transkriptionen basierende strukturelle Analyse von Genres und Personalstilistiken dar. [...] Unsere derzeitigen Forschungsinteressen zielen auf die Zusammenhänge von Jazz und populärer Musik mit sozialen und kulturellen Entwicklungen in verschiedenen Teilen der Welt, insbesondere Europa, Nord- und Lateinamerika.

Das Institut für Jazzforschung verfügt über eine umfangreiche Fachbibliothek, aktuell mit ca. 5.800 Druckwerken und eine Mediathek mit etwa 42.500 Ton- und Bildträgern (20.000 LPs, 20.300 CDs, 1.200 Videos, DVDs, Tonbänder und Schellackplatten), die durch Ankäufe und Schenkungen laufend erweitert werden.

Seit 2010 wird die institutionelle Forschungsarbeit durch drittmittel-finanzierte Projekte ergänzt, die vom FWF bzw. im Rahmen internationaler Kooperationsprojekte finanziert wurden bzw. werden (HERA und VW-Stiftung).⁸ Dabei wurden bzw. werden die Forschungsansätze der Grazer Jazzforschung durch Perspektiven aus Bereichen der sogenannten New Jazz Studies bzw. soziologischen Medien- und Rezeptionsanalyse erweitert. Die Wissensproduktion in und durch die Jazzpraxis im Sinne der künstlerischen Forschung wurde im Rahmen eines vom FWF geförderten künstlerischen Forschungsprojekts bereits schwerpunktmäßig aufgegriffen.⁹

Fazit

Die akademische Etablierung des Jazz und der jazzwissenschaftlichen Forschung in Graz basierte auf der spezifischen soziokulturellen und hoch-

7 Vgl. <<https://jazzforschung.kug.ac.at/institut-16-jazzforschung.html>> [12.01.2019].

8 Vgl. <<https://jazzforschung.kug.ac.at/institut-16-jazzforschung/forschung.html>> [12.01.2019].

9 Vgl. <<http://www.jazzandthecity.org>> [12.01.2019].

schulpolitischen Situation der 1950er- bis 1970er-Jahre und wurde durch das Zusammenwirken folgender Faktoren maßgeblich begünstigt (vgl. Kolleritsch 1995: 199–208 und Kahr 2018a: 437–438): (1) internationale Erfolge heimischer Musiker und die damit verbundene Vernetzung in der internationalen Jazzszene, (2) Anbindung des Jazz an die von kulturpolitischer Seite geförderte künstlerische Avantgarde am Forum Stadtpark, (3) Initiativen von Einzelpersonen, (4) neu geschaffene gesetzliche und hochschulpolitische Möglichkeiten zur institutionellen Entwicklung, (5) akademische Grade von Gründungsmitgliedern und (6) Fürsprache durch international bekannte Künstler.

Die Grazer Jazzforschung war von Anfang an interdisziplinär ausgerichtet und an der Einhaltung, aber auch an der methodischen Erweiterung von Standards der deutsch- und englischsprachigen Musikwissenschaft interessiert. Die analytische Auseinandersetzung mit improvisierten Jazzsoli in historischen Kontexten war zunächst eine von mehreren programmatischen Zielsetzungen, die sich jedoch seit den 1980er-Jahren zunehmend zu einem Arbeitsschwerpunkt entwickelte und durch die thematische und methodische Ausrichtung von wissenschaftlichen Veröffentlichungen, Tagungen und Lehrveranstaltungen in Magister-, Master- und Doktoratsstudien entsprechend verbreitet wurde.

Die anfängliche Diversität an Forschungsansätzen verlor sich demnach im Verlauf der Jahrzehnte. Stattdessen setzte sich ein transkriptionsbasierter struktureller Ansatz der Analyse von Genres und Personalstilistiken durch, der bis heute als »weithin anerkannte Spezifität der Grazer Jazzforschung« empfunden wird.¹⁰

Dieser Schwerpunkt lässt sich auf die Interessens- und Arbeitsgebiete der beiden langjährigen Institutsleiter und der von ihnen ausgewählten Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen zurückführen. Inhaltlich entsprechende und gut rezensierte Beiträge auswärtiger Autoren und Autorinnen im Jahrbuch *Jazzforschung / Jazz Research* trugen ab 1974 ergänzend zur Profilbildung im Bereich der strukturellen Stilanalyse bei (u.a. durch Beiträge von Milton L. Stewart, Peter N. Wilson, Jeff Pressing und Thomas Owens). Ehemals ebenso wichtige Arbeitsbereiche wie die Bibliografie und Diskografie wurden von institutsfremden Vertretern der Jazzforschung wie Tom Lord

¹⁰ Vgl. <<https://jazzforschung.kug.ac.at/institut-16-jazzforschung.html>> [12.01.2019].

und Erik Raben zunehmend effizient vorangetrieben und in Graz weniger intensiv verfolgt.

Der Bezug bzw. die Nähe zur Praxis wurde von Beginn an auf mehreren Ebenen der Grazer Jazzforschung betont. Zunächst ist sie, wie in Publikationen herausgestellt (vgl. Kerschbaumer 2010: 197–198), eher in Bezug auf Tonaufnahmen als Primärquellen für die transkriptionsbasierte Jazzanalyse zu verstehen. Dennoch war die Grazer Jazzforschung über weite Strecken auch von tatsächlicher jazzpraktischer Kenntnis gekennzeichnet, was an der Bezeichnung der 1988 eingerichteten Lehrkanzel für Populärmusik und jazzidiomatische musikalische Praxis, vor allem jedoch an der praktischen Erfahrung von ihrem langjährigen Inhaber Franz Kerschbaumer erkennbar ist. Der Praxis-Bezug zeigt sich auch in der musikalischen Kompetenz von weiteren Institutsangehörigen (größtenteils zumindest amateurhaft, fallweise auch auf professioneller Basis) und durch die institutionelle Anbindung an das Institut für Jazz und die explizit angestrebte Verquickung von künstlerischer und wissenschaftlicher Ausbildung.

Anlässe zur Kritik an der Grazer Jazzforschung in Bezug auf ihren Beitrag zur Kanonbildung, den verhältnismäßig engen strukturanalytischen Ansatz und das Ignorieren von sich weiterentwickelnden Publikationsstandards in den Musikwissenschaften sind nicht von der Hand zu weisen. Jedoch generierte das langjährige Beharren auf den eigenen Traditionen eine Fülle an Erkenntnissen zu musikalischen Strukturen, die von einigen alternativen Forschungsansätzen, besonders in den sogenannten New Jazz Studies, vernachlässigt wurden.¹¹ Die Ergebnisse der Grazer Jazzforschung können also ergänzend zu einem differenzierten Blick auf den Forschungsgegenstand beitragen.¹² Zugleich erfüllt das Wissen zu musikalischen Strukturen eine wesentliche Funktion für die aktuelle, häufig an der Entwicklung historischer Stile orientierte Jazzpraxis, sowohl in der Jazzausbildung als auch in der künstlerischen Jazzforschung (Kahr 2016: 454–461).

11 Vgl. Martin Pfeleiderers Kritik an den New Jazz Studies in diesem Band.

12 Ein Beispiel findet sich in der Kooperation des Grazer Instituts für Jazzforschung und des Jazzinstituts Darmstadt zur Ausrichtung der Tagung Jazzdebatten / Jazzanalysen von 26. bis 28.09.2013 in Darmstadt.

Literatur

- Bickl, Gerhard (2000): *Chorus und Linie. Zur harmonischen Flexibilität in der Bebop-improvisation* (= Jazzforschung / Jazz Research, 32), hrsg. v. Franz Kerschbaumer, Elisabeth Kolleritsch und Franz Krieger, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Bruckner-Haring, Christa (2015): *Gonzalo Rubalcaba und die kubanische Musik* (= Jazzforschung / Jazz Research, 45), hrsg. v. Franz Kerschbaumer und Franz Krieger, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Dorzuka, Lubomir (1970): Probleme und Methoden der Historiographie des Jazz, in: *Jazzforschung / Jazz Research* 1 (1969), S. 75–83.
- FWF-Forschungsprojekt *Jazz & the City: Identität einer Jazz(haupt)stadt*, <<http://www.jazzandthecity.org>> [12.01.2019].
- Hoffmann, Bernd (2003): *Aspekte zur Jazz-Rezeption in Deutschland: Afro-amerikanische Musik im Spiegel der Musikpresse 1900–1945* (= Jazzforschung / Jazz Research, 35), hrsg. v. Franz Kerschbaumer, Elisabeth Kolleritsch und Franz Krieger, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Institut für Jazzforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz*, <<https://jazzforschung.kug.ac.at/institut-16-jazzforschung/forschung.html>> [12.01.2019].
- Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung / Institut für Jazzforschung*, <<http://www.jazzresearch.org>> [12.01.2019].
- Kahr, Michael (2015): Künstlerische Forschung im Bereich Jazz und Populärmusik an der Kunstuniversität Graz, in: *Künstlerische Forschung an Hochschulen und Universitäten – Zwischen Idee, Skizze und Realisierung* (= Zeitschrift für Hochschulentwicklung, 10.1), hrsg. v. Doris Carstensen, Ulf Bästlein, Karen van den Berg, Alexander Damianisch, Julie Harboe, Bettina Henkel und Andre Zogholy, Graz: Verein Forum Neue Medien in der Lehre Austria, S. 39–51.
- Kahr, Michael (2016): *Jazz & the City: Jazz in Graz von 1965 bis 2015*, Graz: Leykam.
- Kahr, Michael (2017a): Zur musikalischen Entwicklung des modernen Jazz in Graz (1953–1955), in: *Anklaenge 2016. Studien zur Österreichischen Populärmusik im 20. Jahrhundert* (= Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft 2016), hrsg. v. Christian Glanz und Manfred Permoser, Wien: Hollitzer, S. 161–176.
- Kahr, Michael (2017b): 50 Years of Academic Jazz in Central Europe. Musicological and Artistic Research Perspectives in a Case Study of Local Jazz History in Graz, in: *Continental Drift. 50 Years of Jazz from Europe* (2016), hrsg. v. Haftor Medbøe, Zack Moir und Chris Atton, Edinburgh: Napier University, S. 57–65.

- Kahr, Michael (2018a): Jazz in Graz von 1965 bis heute. Geschichte und Identität einer Jazz(haupt)stadt, in: *Graz 1918-1938* (= Historisches Jahrbuch der Stadt Graz, 48), hrsg. v. Otto Hochreiter, Friedrich Bouvier, Wolfram Dornik, Nikolaus Reisinger und Karin Schmidlechner, Graz: Leykam, S. 435–451.
- Kahr, Michael (2018b): The Jazz Institutes in Graz. Pioneer in Academic Jazz and their Impact on Local Identity, in: *European Journal of Musicology* 16.1 (2017), S. 45–59.
- Kerschbaumer, Franz (2010): Jazzforschung in Österreich, in: *Jazzforschung / Jazz Research* 42 (2010), S. 191–198.
- Kerschbaumer, Franz, Bernd Hoffmann, Thomas Phleps und Franz Krieger (Hrsg.) (2002): *Ekkehard Jost. Festschrift zum 65. Geburtstag* (= *Jazzforschung / Jazz Research* 34), Graz: Verlags-Anstalt.
- Kolleritsch, Elisabeth (1989): Ein neuer Zweig der Musikwissenschaft, des praktischen Musikstudiums und der Musikpädagogik. Das Institut für Jazzforschung und die Abteilung für Jazz an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, in: *Fontes Artis Musicae* 36.3 (1989), S. 223–227.
- Kolleritsch, Elisabeth (1995): Jazz in Graz. Von den Anfängen nach dem Zweiten Weltkrieg bis zu seiner akademischen Etablierung. Ein zeitgeschichtlicher Beitrag zur Entwicklung des Jazz in Europa (= Beiträge zur Jazzforschung/ Studies in Jazz Research, 10), Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Körner, Friedrich (1973): Die Geschichte des Instituts für Jazz in Graz, in: *Jazzforschung / Jazz Research* 3/4 (1971/72), S. 206–216.
- Körner, Friedrich (1970): Graz. Zentrum der Jazzforschung, in: *Jazzforschung / Jazz Research* 1 (1969), S. 8–14.
- Krieger, Franz und Bernd Hoffmann (Hrsg.) (2007): *Franz Kerschbaumer. Festschrift zum 60. Geburtstag* (= *Jazzforschung / Jazz Research*, 39), Graz: Verlags-Anstalt.
- Krieger, Franz (1995): *Jazz-Solopiano. Zum Stilwandel am Beispiel ausgewählter „Body And Soul“-Aufnahmen von 1938–1992* (= *Jazzforschung / Jazz Research* 27), hrsg. v. Franz Kerschbaumer, Elisabeth Kolleritsch und Franz Krieger, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Martin, Henry (1997): Jazz Theory. An Overview, in: *Annual Review of Jazz Studies* 8 (1996), S. 1–17.
- Martin, Henry (2003/2005): Jazz Theory and Analysis. An Introduction and Brief Bibliography, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1-2/2/2-3, <<https://doi.org/10.31751/523>> [12.01.2019].
- Putschögl, Gerhard (1993): *John Coltrane und die afroamerikanische Oraltradition* (= *Jazzforschung / Jazz Research*, 25), hrsg. v. Franz Kerschbaumer, Elisabeth

- Kolleritsch und Franz Krieger, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Rauhe, Hermann (1970): Der Jazz als Objekt interdisziplinärer Forschung, in: *Jazzforschung / Jazz Research* 1 (1969), S. 23–61.
- Rauhe, Hermann (2010): Perspektiven der Jazzforschung aus der Sicht des Gründungsmitglieds der Gesellschaft für Jazzforschung, in: *Jazzforschung / Jazz Research* 42 (2010), S. 201–204.
- Rigler, Christine (2002): *Forum Stadtpark. Die Grazer Avantgarde von 1960 bis heute*, Wien: Böhlau.
- Rigler, Christine (1995): *Generationen. Literatur im Forum Stadtpark 1960-1995*, Graz: Droschl.
- Slawe, Jan (1970): Fünfzig Jahre Schrifttum über Jazz, in: *Jazzforschung / Jazz Research* 1 (1969), S. 62–74.
- Strachan, Robert / Leonard, Marion (2003): Popular Music Journals, in: *Media, Industry and Society* (= Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, 1), hrsg. v. John Shepherd, David Horn, Dave Laing, Paul Oliver und Peter Wicke, London und New York: Continuum, S. 42–43.
- Szegedi, Márton (2011): *Die Stilistik von John Scofield* (= *Jazzforschung / Jazz Research*, 43), hrsg. v. Franz Kerschbaumer und Franz Krieger, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

Abstract (Deutsch)

Die Aktivitäten und Publikationen der Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung IGJ und des Instituts für Jazzforschung an der heutigen Universität für Musik und darstellende Kunst Graz werden häufig als einflussreiche Faktoren für den Entstehungsprozess der wissenschaftlichen Jazzforschung im deutschsprachigen Raum genannt. Dieses Kapitel bietet Einblicke in die spezifischen wissenschaftsgeschichtlichen Rahmenbedingungen in der Stadt Graz und deren Wechselwirkung mit dem Auf- und Ausbau, der Struktur und internationalen Positionierung des Institutes und der IGJ. Im Fokus stehen die Forschungsprogrammatische der Grazer Jazzforschung und deren Wandel. Die Studie berücksichtigt die soziokulturelle Situation der Nachkriegszeit, die daraus resultierende kulturpolitische Ausrichtung der Stadt Graz ab den 1960er-Jahren, die weitere Entwicklung durch hochschulpolitische Maßnahmen und Initiativen von Einzelpersonen sowie die Auswirkungen der sich verändernden Medienlandschaft und der zunehmenden Institutionalisierung, Professionalisierung und Internationalisierung des Jazz und der Jazzforschung in Graz. Die Studie basiert auf den Ergebnissen des Forschungsprojekts *Jazz & the City: Identität einer Jazz(haupt)stadt*, das vom Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF unterstützt wurde.

Abstract (English)

The activities and publications of the International Society for Jazz Research IGJ and the Institute for Jazz Research at the current University of Music and Performing Arts in Graz are frequently referred to as influential factors regarding the development of scientific jazz research in German-speaking countries. This chapter provides information on the historical conditions in the city of Graz and their interdependencies with the development, structure and international positioning of the academic institutes and the IGJ. Central for the study are the development of research objectives, the socio-cultural situation in the postwar era, cultural-political measures, higher education policies, individual initiatives, ramifications of the changing media landscape as well as the increasing institutionalization, professionalization and internationalization of jazz and jazz research in Graz. The study is based on the results of the research project *Jazz & the City: Identity of a Capital of Jazz*, which was funded by the Austrian Science Fund FWF.

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 Musiker Ausbildung 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 Australiern (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 Musikerverziehung 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 Widerständigkeiten 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.

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 ethnomusicological, sociological and music-analytical approaches.

Die Autoren / The Authors

Benjamin Burkhart

Benjamin Burkhart ist seit 2018 wissenschaftlicher Mitarbeiter im BMBF-Projekt »Musikobjekte der populären Kultur« am Zentrum für Populäre Kultur und Musik der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Forschungs- und Arbeitsschwerpunkte: Analyse und Ästhetik populärer Musik und Jazz, qualitativ empirische Methoden in der Musikforschung.

Since 2018, Benjamin Burkhart has been a research fellow in the research project »music objects of popular culture« at the Center for Popular Culture and Music at the University of Freiburg. Research interests: analysis and aesthetics of popular music and jazz, qualitative empirical methods in music research.

André Doehring

André Doehring (Dr. phil.) ist Professor für Jazz- und Populärmusikforschung am von ihm geleiteten Institut für Jazzforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (Österreich). Er ist Vorstand der International Society for Jazz Research und der Gesellschaft für Populärmusikforschung (GfPM), seine Arbeitsgebiete sind Analyse und Historiographien von populärer Musik und Jazz sowie Musik und Medien. In einem aktuellen Forschungsprojekt, das von der VW Stiftung gefördert wird, arbeitet er in einem internationalen Team mit ForscherInnen an der Erforschung der Rolle populärer Musik in gegenwärtigen populistischen Strömungen in fünf europäischen Ländern.

André Doehring (Dr. phil.) is professor for jazz and popular music studies and director of the Institute for Jazz Research at the University of Music and Performing Arts in Graz (Austria). He is member of the scientific boards of the International Society for Jazz Studies (IGJ) and of the German Society for Popular Music Studies (GfPM), and has published widely

on historiographies of popular music and jazz, analysis, and music and media. In his recent research project, funded by the VW foundation, he is part of an international team of researchers to conduct research on popular music and populism in five European countries.

Mario Dunkel

Mario Dunkel ist Juniorprofessor am Institut für Musik der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Er hat in Amerikanistik promoviert und Kulturwissenschaften und Musikwissenschaft studiert. Seine Forschungsschwerpunkte sind Musik und Politik, Musik und Diplomatie, transnationale Geschichte und Praxis des Jazz sowie transkulturelle Musikpädagogik. Er ist der Projektleiter eines internationalen Forschungsprojekts zu Populismus und zeitgenössischer europäischer Popmusik (2019–2022, finanziert von der Volkswagenstiftung).

Mario Dunkel is junior professor at the Institute of Music at Carl von Ossietzky University Oldenburg. He received his doctorate in American Studies and has a background in cultural studies and musicology. His research interests include music and politics, music and diplomacy, transnational history and practice of jazz, and transcultural music education. He is the head of an international research project on populism and contemporary popular music in Europe (2019–2022, funded by the Volkswagen Foundation).

Klaus Frieler

Klaus Frieler hat ein Diplom in Physik und promovierte in Systematischer Musikwissenschaft. Von 2008–2012 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter für die Lehre in systematischer Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. Seit 2012 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule FRANZ LISZT Weimar, zunächst beim Jazzomat Research Project und seit 2017 beim Dig That Lick Project.

Klaus Frieler holds a diploma in physics and a PhD in systematic musicology. From 2008 to 2012, he worked as a lecturer in systematic musicology at the University of Hamburg. Since 2012, he has been a post-doctoral researcher at the University of Music FRANZ LISZT Weimar, first with the Jazzomat Research Project, and since 2017 with the Dig That Lick Project.

Magdalena Fürnkranz

Magdalena Fürnkranz ist Universitätsassistentin (post doc) am Institut für Populärmusik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Als Co-Leiterin des Projekts *Performing Diversity* und Leiterin des Projekts *Jazz-instrumentalistinnen in Österreich* konzentriert sich ihre Forschung vorwiegend auf Performativität und Inszenierung in der Populärmusik, Gender Studies, Queer Studies, die österreichische Populärmusikszene und New Jazz Studies. Sie ist Mitherausgeberin von *Performing Sexual Identities. Nationalities on the Eurovision Stage* (2017), Autorin von *Elizabeth I in Film und Fernsehen. De-/Konstruktion von weiblicher Herrschaft* (2019) und Co-Autorin von *Performing Diversity* (in Arbeit).

Magdalena Fürnkranz is a postdoctoral fellow at the Department of Popular Music at the University of Music and Performing Arts Vienna. As co-leader of the project *Performing Diversity* and leader of the project *Female Jazz Musicians in Austria*, her recent research has focused on performativity in popular music, gender studies, queer studies, Austria's popular music scene, and New Jazz Studies. She is co-editor of *Performing Sexual Identities. Nationalities on the Eurovision Stage* (2017), author of *Elizabeth I in Film und Fernsehen. De-/Konstruktion von weiblicher Herrschaft* (2019), and co-author of *Performing Diversity* (forthcoming).

Monika Herzig

Monika Herzig promovierte in Musikpädagogik mit Nebenfächern in Jazzstudien an der Indiana University, wo sie als Senior Lecturer in Arts Administration arbeitet. Sie unterrichtet Kurse in den Bereichen Musikin-

dustrie, Programmgestaltung und Arts Entrepreneurship. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf Jazz als Modell für Kreativität und Unternehmertum. Kürzlich veröffentlichte sie ihr mit Zuschüssen unterstütztes Projekt „The Jazz Jam Session Model for Group Creativity and Entrepreneurship“ im *Music and Entertainment Industry Educators Journal* (MEIEA). Daneben veröffentlichte sie u.a. *David Baker – A Legacy in Music* (2011) und *Experiencing Chick Corea* (2017). Als Jazzpianistin trat sie in zahlreichen renommierten Jazzclubs und Festivals auf. Herzig hat als Leader mehr als ein Dutzend CDs auf ihrem eigenen Plattenlabel ACME-Records sowie auf Owl Studios und Whaling City Sound veröffentlicht. Mehr Infos und Klangbeispiele unter www.monikaherzig.com.

Monika Herzig holds a Doctorate in Music Education with minor fields in Jazz Studies from Indiana University where she is a Senior Lecturer in Arts Administration. She teaches courses on the Music Industry, Programming, and Arts Entrepreneurship. Her research focus is on jazz as a model for creativity and entrepreneurship with recent publication of her grant-supported project “The Jazz Jam Session Model for Group Creativity and Entrepreneurship” in the *Music and Entertainment Industry Educators Journal* (MEIEA). She is also the author of *David Baker – A Legacy in Music* (2011) and *Experiencing Chick Corea* (2017). As a touring jazz pianist, she has performed at many prestigious jazz clubs and festivals. Herzig has released more than a dozen CDs under her leadership on her own ACME Records as well as Owl Studios and Whaling City Sound. More info and sound samples at www.monikaherzig.com.

Michael Kahr

Michael Kahr ist Jazzmusiker und -forscher und arbeitet als Senior Lecturer an den Instituten für Jazz und Jazzforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Seine Forschungsschwerpunkte betreffen Aspekte der Jazzanalyse und -geschichte sowie die künstlerische Jazzforschung.

Michael Kahr is a jazz musician and researcher and works as a Senior Lecturer at the Institutes for Jazz and Jazz Research at the University of Music

and Performing Arts in Graz, Austria. His work focuses on aspects of jazz analysis, jazz history and artistic research in jazz.

Mischa van Kan

Dr. Mischa van Kan ist Forschungskordinator am Zentrum für Schwedische Volksmusik- und Jazzforschung in Stockholm, Schweden. Seine hauptsächlichen Forschungsinteressen sind Jazz und populäre Musik aus Schweden und konzentrieren sich speziell auf Musik und das Konzept des Nationalstaats, transnationale Kontakte in der Musik und Musikmedien wie Schallplattencover.

Dr. Mischa van Kan is research coordinator at the Centre for Swedish Folk Music and Jazz Research in Stockholm, Sweden. His main research interests are jazz and popular music from Sweden and focus specifically on music and the concept of the nation-state, transnational contacts in music and music media such as record covers.

Michael Keul

Michael Keul studierte Schlagzeug an der Swiss Jazz School Bern bei Billie Brooks. Er spielte u.a. mit Chet Baker, Woody Shaw, Red Holloway, Scott Hamilton, James Moody, Charlie Mariano und Dusko Goykovich. Er ist auf mehr als 50 CDs zu hören und unterrichtet an der Hochschule für Musik und Theater in München Jazzgeschichte, Big Band, Ensemble und Schlagzeug.

Michael Keul studied drums with Billie Brooks at the Swiss Jazz School Bern. He performed with Chat Baker, Woody Shaw, Red Holloway, Scott Hamilton, James Moody, Charlie Mariano, and Dusko Goykovich. He can be heard on more than 50 recordings and teaches Jazz History, Big Band, Ensemble and drums at the University of Music and Performing Arts Munich.

Wolfram Knauer

Wolfram Knauer leitet seit 1990 das Jazzinstitut Darmstadt. Er hat diverse Bücher veröffentlicht, zuletzt Monographien über Louis Armstrong (2010), Charlie Parker (2014), Duke Ellington (2017) sowie eine Geschichte des Jazz in Deutschland (erscheint 2019). Im Frühjahr 2008 lehrte er als erster nicht-amerikanischer Louis Armstrong Professor of Jazz Studies an der Columbia University in New York.

Wolfram Knauer is the director of the Jazzinstitut Darmstadt since its inception in 1990. He has published several books, among them critical studies of Louis Armstrong (2010), Charlie Parker (2014), Duke Ellington (2017) as well as a comprehensive history of jazz in Germany (to be published in 2019). For the spring semester 2018 he was appointed the first non-American Louis Armstrong Professor of Jazz Studies at Columbia University, New York.

Martin Pfeleiderer

Martin Pfeleiderer ist seit 2009 Professor für Geschichte des Jazz und der populären Musik am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena. Er studierte 1988–93 an der Universität Gießen, promovierte 1998 und war 1999–2005 wissenschaftlicher Assistent für Systematische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. Neben der Jazzforschung liegen seine wissenschaftlichen Interessen u.a. in der Popmusikforschung, Musiksoziologie und Computational Musicology.

Martin Pfeleiderer has been professor of the History of Jazz and Popular Music at the Department for Musicology Weimar-Jena since 2009. He studied at the University of Gießen from 1988–93, received his doctorate in 1998 and was scientific assistant for systematic musicology at the University of Hamburg from 1999–2005. In addition to jazz research, his scientific interests lie in popular music research, music sociology and computational musicology.

Nico Thom

Nico Thom hat Musikwissenschaft, Philosophie, Wissenschaftsmanagement und Hochschuldidaktik studiert. Er forschte und lehrte an verschiedenen Hochschulen in Deutschland und Österreich. Seit 2012 ist er an der Musikhochschule Lübeck tätig als Lokaler Koordinator im deutschlandweiten Netzwerk der Musikhochschulen für Qualitätsmanagement und Lehrentwicklung. Neben seinen Aktivitäten in Forschung, Lehre und Verwaltung agiert er auch als Jazzmusiker.

Nico Thom studied musicology, philosophy, higher education management, and didactics in higher education. He researched and taught at several universities in Germany and Austria. Since 2012, he is working as local coordinator at the university of music in Lübeck for the Germany-wide network of universities of music for quality management and educational development. In addition to his activities in research, teaching, and administration, he also acts as jazz musician.

Wolf-Georg Zaddach

Wolf-Georg Zaddach ist wissenschaftlicher Mitarbeiter (post-doc) am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena (Hochschule für Musik) und Lehrbeauftragter am British and Irish Modern Music Institute (BIMM Berlin) sowie der Popakademie Baden-Württemberg in Mannheim. Er studierte Musikwissenschaft, Kulturmanagement und Neuere Geschichte an der Hochschule für Musik Weimar und der Friedrich-Schiller-Universität Jena sowie Musikmanagement (HAMU Praha) und Jazzgitarre (VOŠ Praha, bei David Dorůžka). Er ist als Gitarrist verschiedenen Genres (Jazz, HipHop und Heavy Metal) aktiv.

Wolf-Georg Zaddach is post-doctoral fellow at the Department of Musicology Weimar-Jena (University of Music) and lecturer at the British and Irish Modern Music Institute (BIMM Berlin) as well as the Popakademie Baden-Württemberg. He studied Musicology, Cultural Management and Modern History at the University of Music Weimar and the Friedrich Schiller University Jena, as well as Music Management (HAMU Praha) and Jazz Guitar (VOŠ Praha, with David Dorůžka). He is active as a guitarist in various genres (Jazz, HipHop and Heavy Metal).

Die dreizehn Beiträge des Tagungsbandes widmen sich Themen, Methoden und Desideraten der gegenwärtigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Jazz. Zudem werden Perspektiven des künstlerischen Forschens im Jazz und der Ausbildung von Jazzmusikern und -forschern diskutiert.



ISBN 978-3-9817865-3-8



9

