Liner Notes: Musikgeschichtsschreibung, New Jazz Studies, ChatGPT und das eigene Hören als Perspektive im Zeitalter von Digital Humanities und Künstlicher Intelligenz

1. *The Low End Theory*: Musikgeschichtsschreibung in Zeiten von ChatGPT & Co.

Dieses Schlusskapitel ist kein drittes über Jazz des Jahres 1959. Es gleicht vielmehr den Liner Notes von Bill Evans zu *Kind of Blue*. Eine Reflexion darüber, was passiert ist. Ein Nachdenken darüber, warum. Um einen Dialog darüber anzustoßen, wie es von hier an weitergehen könnte unter den Rahmenbedingungen unserer Zeit.

Wer nur die Musik hören will, mag das Cover beiseitelegen. Oder eben dies Schlusskapitel. Die Soundscape ist ausgebreitet. Los geht es.

Aber Bill Evans war dieses Nachdenken wichtig. Man sieht es schon am sorgfältig gefertigten Autograph seines Begleittextes zum Album. Und erst recht an der sorgfältig gefertigten Argumentation. Manchmal hilft es einem für das, was danach kommt, wenn man sich Rechenschaft über den Weg bis hier hin ablegt. Aus dem Sog und der Spontanität des Tuns heraustritt. Das Geschehene auf sich wirken lässt. Sich erinnert, wie es dazu kam. Und reflektiert, ob es so gekommen ist, wie man zu Beginn dachte, dass es kommen würde. Oder was passiert ist, dass es anders kam. Und ob es gut ist, dass es anders kam.

Im Jazz gab es schon immer Akteure, die primär tun. Aus dem Bauch heraus. Aber 1959 ist von anderen Gestalten geprägt. Von Intellektuellen, die ihr künstlerisches Tun ständig hinterfragen. Nicht einfach geradeaus gehen. Oder

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

stillstehen. Sondern sich ausprobieren. Etwas riskieren. Dabei fortwährend bewusste Entscheidungen darüber treffen. Wohin stattdessen von hieran weiter. Und dieses Ringen offenlegen, in Liveperformances, Einspielungen und Interviews.

Es scheint mir unübersehbar, dass es gerade jene Figuren sind, die nicht über Jahre und manchmal Jahrzehnte mehr oder weniger in ein und derselben Ausdruckswelt verharren und sich dem widmen, deren Ausdeutung zu perfektionieren, sondern jene, die sich von Miles Davis bis John Coltrane stetig verändern, weil sie nicht aufhören wollen, sich selbst zu fordern, um nicht aufhören zu müssen, zu entdecken, denen jedenfalls für mich das Meiste des Spannenden zuzuschreiben ist, was im Jazz passiert. In 1959 wie überhaupt. Selbst da und dann, wenn sie für mich oder gar für sich selbst einmal an etwas scheitern oder in einer Sackgasse landen.

Man muss sich zum Reflektieren nicht wie Sonny Rollins für Monate auf eine Brücke zurückziehen. Aber wenn es einer der beiden zentralen Macher von *Kind of Blue* sinnvoll fand, innezuhalten, nachdem er gerade den Inbegriff des Jazz mit erschaffen hatte, vielleicht ist für uns alle etwas dran.

***

Macht man das, wird sofort klar: Ich hätte das vorangegangene Kapitel auch anders schreiben können. Manch Leserin, manch Leser wird es vielleicht auch anders geschrieben erwartet haben. Mehr noch als Ansammlung von Quellen und Fakten. So neutral und objektiviert wie nur irgend möglich. Mich selbst als Hörenden und Fühlenden, so weit es irgend geht, zurücknehmend. Und da, wo ich es nicht schaffe, in Auswahlentscheidungen z.B., all dies zumindest zu verstecken. Getreu der Vorstellung von Musikhistoriographie, wie sie Frank Hentschel so treffend zusammenfasst, stellvertretend für das, wie ich die Historische Musikwissenschaft kennengelernt habe, in der ich als Musikgeschichtenerzähler ausgebildet wurde:

> »Die Historische Musikwissenschaft ist eine empirische Wissenschaft, die auf der Grundlage überlieferter Evidenzen wahre Aussagen über Musik in der Vergangenheit anstrebt. Überreste früherer Zeiten werden genutzt, um Hypothesen über jene Vergangenheit zu formulieren. Die Disziplin greift auf philologische Verfahren, qualitative Textanalysen aller Art, auf Diskursanalyse, quantitative und statistische Ansätze, computergestützte Techniken der Digital Humanities, auf Psychologie, Biographik, Ikonographie, ar-

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

> chäologische Techniken usw. zurück – auf alle Methoden, die die historisch überlieferten Materialien nahelegen und ermöglichen und die plausible und überprüfbare Aussagen erlauben. […] Historische Musikwissenschaft ist keine Musikkritik. […] Historische Musikwissenschaft beansprucht daher keine Urteilshoheit darüber, was gute und schlechte Musik ist. Eher möchte sie dazu beitragen, die Relativität jener Normen und Werte zu erkennen, indem sie ihre Zeit-, Kultur- und Milieuabhängigkeit in der Geschichte herausarbeitet (ohne deshalb jede Musik über einen Kamm zu scheren oder die Tatsache besonders erfolgreicher Musik zu leugnen). […] Ebenso würde sich auch die Historische Musikwissenschaft im Herzen der Gesellschaft einrichten, wenn sie ästhetische Normen und Werte dieser Gesellschaft zum Ausgangspunkt nähme, anstatt sie kritisch und möglichst neutral zu ihrem Gegenstand zu machen.«[311]

Das hieße, vorzugehen wie z. B. Enrico Merlin in seiner taggenauen Chronologie von Miles Davis' Aktivitäten 1959.[312] Oder nach Machart von Natalie Weiners Tag-für-Tag-Tagebuch des Jahres 1959.[313] Oder deutlich näher an den in der Jazzhistoriographie so beliebten endlosen Listen, wie etwa den auch für 1959 zentralen Aufnahmesessions von Rudy van Gelder oder, noch allgemeiner gefasst, den label- und künstlerübergreifenden Veröffentlichungs- und Sessiondaten auf jazzdisco.org.[314]

Alles lehrreiche, faktenzentrierte Arbeiten, mit denen ich gerne viel Zeit zugebracht habe. Deren Informationen ich partiell integriert habe. Und die auch darüber hinaus ein Projekt wie meines hier informieren und dadurch mittragen.

Auch ist es in der Tat ein produktiver Ansatz, Musikgeschichte über Gegenstände zu erarbeiten, die einen persönlich tatsächlich nichts angehen. Die man sich nicht einmal ausgesucht hat. Sich selbst als Musikhörenden und Musikfühlenden soweit es geht aus der Gleichung nehmend. Widmet man sich solchen Aufgaben ernsthaft und ehrlich, entstehen nämlich Arbeiten, die von einer großen kritischen Distanz geprägt sind. Das ist nicht per se besser. Eröffnet aber andere Perspektiven auf die Sache. Anderes wird wichtig.

Ich habe diese Erfahrung vor Jahren selbst gemacht. Anlässlich eines Forschungsprojekts über André Previn. Das Vorhaben kam mit der Stelle in einem Sonderforschungsbereich (SFB 626 *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste*), die ich zugleich für meine erste Promotion nutzen konnte.[315] Beantragt hatte die Studie freilich mein Vorgänger, der dann aber zu Projektbeginn berufen wurde und wegging. Ich selbst war erstaunt, wie viele Tonauf-

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

nahmen von Previn ich besaß und wie viele Filme ich kannte, an denen er mitgewirkt hatte, so wenig war mir sein Name zuvor präsent gewesen.

Diese Untersuchung zur Rezeption musikalischer Diversität erschien schließlich 2012 als *André Previn. Musikalische Vielseitigkeit und ästhetische Erfahrung*. Auch wenn es nicht ausbleiben kann bei einer Künstlerkarriere von der einmaligen Versatilität, Langlebigkeit und Kunstfertigkeit, wie sie Previn zwischen 1945 und 2019 hinlegte, dass man auf die ein oder andere künstlerische Arbeit trifft, die man ganz unabhängig von wissenschaftlichen Fragen schlicht und einfach gut findet, ist so ein Projekt etwas kategorial anderes als das hiesige zu Jazz 1959. Ich kann jedem Musikhistoriker nur empfehlen, so etwas zumindest einmal gemacht zu haben. Wie ich insgesamt finde, dass ganze, ausnehmend publikationsreiche Mainstreamforschungsbereiche der Historischen Musikwissenschaft von Bach- über Beethoven- und Wagner- bis Adorno-Forschung spürbar davon profitieren würden, wenn es mehr fachlich exzellente Arbeiten zu ihnen gäbe von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, die ihrem Gegenstand nicht persönlich in Bewunderung oder Abneigung verbunden sind.

Man kann dies also so machen. Und man sollte es auch immer wieder. Aber das war nicht, was ich hier tun wollte. Nach einer Musikgeschichte von Jazz 1959 zu streben, die neutral und objektiviert wie nur irgend möglich ist und deswegen meine eigene Erfahrung dieser Musik und Musikkultur, soweit es geht, zurücknimmt. Im Gegenteil.

Warum?

***

Dem eignen Hören zu folgen, klingt so naheliegend. Geht es doch um Musik. Es passiert aber erstaunlich selten in Musikgeschichtsschreibung mit wissenschaftlichem Anspruch und Niveau. Auch in Sachen Jazz. Und wenn, dann wird es jedenfalls nicht transparent gemacht, sondern zu verstecken versucht, um sich nicht gegen Subjektivitätsvorwürfe wehren zu müssen. Das eigene Hören steht akademisch unter Rechtfertigungsdruck.[316] Aufgrund des von Hentschel so treffend kondensierten Selbstverständnisses, das von Musikgeschichtsschreibung nicht nur plausible, sondern überprüfbare Aussagen verlangt, um zu wahren Aussagen über Musik der Vergangenheit gelangen zu können.

Das eigene Hören interessiert wissenschaftlich gemeinhin daher nur, wenn es um das eigene Hören Dritter geht. Wenn dieses z.B. in historischen

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Quellen dokumentiert ist, etwa in Konzertrezensionen oder Musikerinterviews (insb. Historische Musikwissenschaft, Popular Music Studies). Viel eher auch, insofern es einer Datafizierung zugänglich ist, etwa über quantitative Befragungen (insb. Musiksoziologie), Feldforschungsbeobachtungen von Reaktionen Dritter (insb. Musikethnologie) oder mittels Messungen (insb. Systematische Musikwissenschaft, Neuroästhetik). Viel eher auch, um ästhetische Normen und Werte herauszuarbeiten, zu dekonstruieren und zu relativieren. Viel eher schließlich, wenn es um die Rekonstruktion von Klang in der Vergangenheit geht, etwa nicht mehr existierender Konzerträume, von Aufnahme- und Abspieltechnologie, als Geschichte des Hörens selbst oder gar über Musik im engeren Sinne hinaus in der Urbanistik (insb. Sound Studies, Geschichtswissenschaft, Medienkulturwissenschaft). Aus jüngeren Sammelbänden von *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens* (2017) über *Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne* (2017) und *(Zu-)Hören Interdisziplinär* (2018) bis *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries* (2018) gewinnt man rasch einen guten Überblick, wie vielfältig das Interesse am Hören ist.[317] Es hat durchaus Konjunktur. Auch in musikhistorischer Hinsicht. Aber eben nicht das eigene Hören. Als Mittel, zu klären, was man an Musikgeschichte eigentlich erzählen möchte und warum. Und als Methode, sich im Zuge dessen an Fragen heranzutasten, die sich einer derart objektivierten Annäherung im Sinne von Hentschels Definition entziehen. Dem eigenen Hören vergleichsweise unbefangener nähert sich Musikwissenschaft in Sachen historischer Forschung allenfalls als Kulturwissenschaft.[318] Etwa im Kontext der amerikanischen New Musicology und der britischen Critical Musicology.[319] Oder aus der Musikethnologie heraus.[320] Aber es ist am Ende nicht allzu viel, auf dem man aufbauen kann.

Bei dem, was ich im vorherigen Kapitel durch die Brille der Soundscape erkundet und evaluiert habe, geht es freilich im Kern um drei Urteilsbildungen: Den Kanon des Jazz des Jahrgangs 1959. Die euphorische Selbstwahrnehmung der eigenen Jazzkultur in dieser Zeit, und zwar schon vor Veröffentlichung und damit unabhängig vom späteren Kanon. Und schließlich die Diagnose verschiedener Trends, die im zeitgenössischen Jazzschaffen, wie es die Soundscape zeigt, bereits angelegt sind und denen schon seinerzeit das Potenzial zugeschrieben wird, den erreichten ökonomischen, sozialen und kulturellen Status des Jazz zu gefährden. Alles drei – Kanon, Selbstbild und Selbstzweifel – sind Urteilsbildungen der damaligen Zeit, die nicht ausschließlich Summe objektivierter Fakten sind. Sondern ästhetische Urteile enthalten.

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Zu sagen, dass ich nach Erkunden der Soundscape den späteren Kanon des Jahrgangs 1959, das euphorische Selbstbild der Zeit und die Anlässe zur Sorge nachvollziehen kann und verteidigen würde, ist nun eine plausible Aussage. Aber es ist keine überprüfbare. Ich kann nicht beweisen, dass etwa der Kern des Kanons des Jahrgangs 1959 rund um *Kind of Blue*, *Mingus Ah Um*, *The Shape of Jazz to Come* und *Time Out* (auch) nach Qualität korrekt oder auch nur naheliegend ausgewählt ist. Diese Diagnose wird dadurch aber weder falsch noch irrelevant.

Über das eigene Hören zu einer solchen Einschätzung zu gelangen, ist allerdings nicht nur nicht selbstverständlich, sondern stellt wissenschaftlich geradezu ein Risiko dar. Man macht sich angreifbar. Das habe ich aus dem Vergleich der beiden akademischen Disziplinen gelernt, in denen ich jeweils studiert und promoviert habe, Rechts- und Musikwissenschaft.

Im Rechtswissenschaftsstudium wurde ich nämlich von Anfang an darin ausgebildet, mit wissenschaftlichem Anspruch auch all die Urteilsdimensionen jenseits des Faktischen und Objektiven im Nachvollzug von Urteilen Dritter nachzuspüren und ernst zu nehmen. Nicht nur z.B. im Verwaltungsrecht dem Beweis zugängliche Ermessensfehler wie Ermessensausfall, -fehlgebrauch oder -überschreitung zu untersuchen, sondern auch die im Kern am Ende freie Ermessensentscheidung der Verwaltungsträger selbst zu erforschen, die man halt so oder so ausüben kann. Und der sich nur folgen lässt, indem man den Prozess der Ermessensausübung lernt und vor diesem Erfahrungshintergrund jenen von Dritten nachvollzieht. Das Recht akzeptiert, dass derselbe Gegenstand bei identischer Informationsgrundlage unterschiedlich bewertet werden kann und hat dies über den Instanzenzug sogar institutionalisiert. Daran wird nichts per se Unwissenschaftliches gesehen. Akademische Prüfungsleistungen müssen in Jura nicht das wissenschaftlich richtige oder gar wahre Ergebnis erarbeiten, sondern eines, das vertretbar ist. An ganz vielen Stellen auf dem Weg dahin kann man so oder so entscheiden. Die Rechtswissenschaft studiert entsprechend auch Aspekte wie das Rechtsgefühl und das Mindset von juristisch Urteilenden.[321] Richter in Plagiatsprozessen müssen sich daher z.B. immer ihrem eignen Hören stellen und dieses beschreiben, d.h. in den Urteilstexten selbst offenlegen, reflektieren und verteidigen.[322] Und zwar ihr eigenes Hören, nicht etwas das der beteiligten Parteien oder das von Fachgutachtern oder gar das von Geschworenen oder der Allgemeinheit.

Wissenschaftlich Richtende über machtvolle historiographische Entitäten wie einen Kanon sollten dies doch auch, würde man denken. Abgesehen von

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

meinem Doktorvater habe ich in der musikwissenschaftlichen Ausbildung aber allenthalben beigebracht bekommen, dass solche Dimensionen des Urteilens im Fall ästhetischer Fragen an der Grenze zum wissenschaftlichen Tabu liegen. Genauso, wie ›Ich‹ zu sagen. Als wäre man immer noch unsicher, dass der eigene Status als Wissenschaft anerkannt und ernst genommen werde, reklamiert man stattdessen »Historische Musikwissenschaft ist keine Musikkritik!«[323] Und delegitimiert so Zugangsweisen, wie ich sie hier im zweiten Kapitel im Selbstversuch experimentell erkundet habe.

Dieser weithin vorherrschende Blick in der Musikwissenschaft auf das eigene Hören greift jedoch zu kurz. Wenn ich etwas nicht beweisen kann, für das es eine Beweispflicht und eine Beweislast gibt, muss ich als Jurist so tun, als gäbe es nicht, was zu beweisen gewesen wäre. Der Prozess endet unter dieser Prämisse. Ein Historiker kann sich auf einen solchen Pragmatismus nach meinem Dafürhalten aber nicht zurückziehen. Denn Geschichte überliefert sich nicht in gleichmäßig dem Beweis zugänglichen Bestandteilen und Facetten. Vieles, was etwas wie Musikgeschichte ausmacht, ist von Natur aus flüchtig oder fluide, ambivalent oder auslegungsbedürftig. Ich kann beweisen, dass die Vorderseite von *Kind of Blue* zunächst mit falscher Geschwindigkeit und Tonhöhe veröffentlicht wurde und dieser Fehler erst in den 1990er Jahren aufgefallen ist und korrigiert werden konnte. Ich kann nicht beweisen, dass diese Differenz ästhetisch einen relevanten Unterschied macht.

Wie diese Streitfrage auch, so erlaubt ganz viel an musikgeschichtlichen Gegenständen stattdessen per se stets nur eine Annäherung. Das muss man aushalten. Auch wissenschaftlich. Die Alternative ist, alles wegzulassen, zu dem man nicht objektiviert sagen kann ›Das ist so‹, sondern nur ›Ich finde‹ oder ›Mir scheint‹, ›Es könnte‹ oder ›Es liegt nahe‹. Und das ist viel zu viel von dem, was Musik und Musikgeschichte ausmacht. Wissenschaft erschöpft sich nicht in Beweisen. Auch begründete Hypothesen bringen einen weiter. Genauso wie die Qualität und Intensität einer Annäherung einen großen Unterschied machen kann.

Die intensive Auseinandersetzung mit der Soundscape von Jazz 1959 ist eine solche Erfahrung, die für mich einen großen Unterschied macht. Durch das Maß der Annäherung, die mir auf diesem Weg möglich geworden ist. An Kanon, Selbstbild und Selbstzweifel der Zeit.

Solange ich die Soundscape nicht kenne, bleibt z.B. immer der Verdacht, dass Kanonisierung und darauf aufbauend kanongeleitete Musikgeschichtsschreibung vor allem, wenn nicht ausschließlich Ausdruck von Machtausübung, -sicherung und vielleicht sogar -missbrauch ist und zuvorderst als

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Mittel zum Zweck strategischen, etwa ökonomischen, gesellschaftspolitischen und ideologischen Zielen dient.[324] Wenig ist so mit Misstrauen behaftet im Denken über Kunst heutzutage wie Kanon. Nicht nur im Übrigen seitens jener, die nicht Teil eines Kanons sind, aber gerne hineinwollen. Sondern mitunter auch seitens jener, die darin sind. Wie wir an Miles Davis sehen konnten, der gar nicht glücklich war über den kanonischen Status von *Kind of Blue*, sondern diesen als Behinderung für sein gegenwärtiges Tun ansah.

So dekonstruieren wir um die Wette.[325] Und lassen uns den Blick für die Möglichkeit verstellen, dass es dementgegen durchaus einen Kanon geben kann, schlicht, weil manch künstlerische Arbeiten einfach besser sind als andere und darüber wirkmächtiger und ein breiter Konsens sich auch einfach hierauf fußend einstellen kann.

Im Schwesterbuch *Musikgeschichte ohne Markennamen. Soziologie und Ästhetik des Klavierquintetts* hatte ich selbst dabei genau dies getan. Einen Kanon angegriffen. Ihn nach allen Regeln der Kunst dekonstruiert. Aus der Perspektive der eigenen Hörerfahrung heraus. Gegen die Macht der Markennamen der Meister. Am Ende des dortigen Projekts war ich überzeugter denn je von dieser Position. Und bin es immer noch. Aber für das klassische Klavierquintett. Meine Erfahrung mit Jazz 1959 ist anders. So zeigt sich im Vergleich, dass musikhistorische Gegenstände eben nicht alle gleichlaufen. Zumindest provoziert die Erfahrung der Soundscape von Jazz 1959 diese Diagnose. Und das für mich mit Vehemenz. Vor der Soundscape waren der Kanon, das Selbstbild und die Selbstzweifel des Jahrgangs bloße Behauptungen. Mit der Erfahrung der Soundscape fühlen sie sich nun nach etwas an. Ergeben Sinn. Haben Substanz. Werden lebendige Geschichte in Kennans Sinne.

Im Blick auf eine Frage wie die nach einem Kanon geht es mir dabei keineswegs darum, zu fordern, sich auf das eigene Hören zurückzuziehen oder gar auf dieses zu beschränken. Man kann und soll natürlich trotzdem gleichlautende Aussagen Dritter wie Künstler, Kritiker und Wissenschaftler dazu, was zum Kanon gehört und was nicht, aus Quellen sammeln und aneinanderreihen. Verkaufszahlen zusammenrechnen und vergleichen. Bewertungen in Reviews zusammentragen und Mittelwerte bilden. Preise, Auszeichnungen und Polls auswerten. Die Nennung in den Leitmedien des Jazz zählen und gewichten. Besten- und Empfehlungslisten einander gegenüberstellen. Analysieren, wie oft auf diese kanonischen Platten in späteren Jazzalben Bezug genommen wird. Befragungen unter Jazzinteressierten durchführen. Vielleicht auch versuchen, die körperlichen Reaktionen auf unterschiedliche Musik zu messen und ins Verhältnis zu setzen. Und Befragungen durchführen. All so et-

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

was eröffnete Aspekte, die dem Beweis zugänglich sind. Die überprüfbar sind. So vorzugehen, ist daher nicht nur wissenschaftlich legitim, sondern schlicht auch einfach sinnvoll. Ich kann auf diesem Weg z.B. belegen, was der Kanon ist. Nachzeichnen, in welchen Schritten er sich etabliert. Beweisen, dass der Kanon überhaupt der Kanon ist. Überprüfen, inwiefern er dem Wandel unterlegen ist oder stabil bleibt. Herausarbeiten, wer wann an seiner Etablierung und Durchsetzung als Kanon beteiligt ist und wer nicht. Einiges davon habe ich selbst eben eingearbeitet in der Konfrontation von Soundscape mit Kanon, Selbstbild und Selbstzweifeln der Zeit.

Aber erst das Hören der Soundscape erlaubt mir eine nachvollziehende Annäherung an die ästhetischen Urteile selbst, wie sie sich z.B. im Kanon manifestieren und ihn letztlich tragen, wie ich am Ende dieses Forschungsprojekts jedenfalls für Jazz 1959 verteidigen wollen würde. Und das Hören des Kanons im Lichte der Soundscape leistet dies dabei in kategorial anderer Weise, als wenn man diese Alben lediglich wie in den Leitmedien des Jazz üblich in den endlosen Best- und Empfehlungslisten des Metiers immer nur anderen älteren und jüngeren Meisterwerken gegenüberstellt, die doch gleichfalls schon zu kanonischem Status erkoren sind.

Den Nachbau und das Hören der Soundscape des Jahrgangs 1959 methodisch einzubeziehen und durch ihr Offenlegen anderen zu ermöglichen, diese eigene Urteilsbildung nachzuvollziehen, ist Musikwissenschaft im Geiste und in Übertragung Ludwig Wittgensteins. Wenn er in den *Philosophischen Untersuchungen* über Sprache, Zahlen und Bildungsstrategien spricht und dort so trefflich erklärt:

> »Ich wollte dies Bild vor seine Augen stellen, und seine *Anerkennung* dieses Bildes besteht darin, daß er nun geneigt ist, einen gegebenen Fall anders zu betrachten: nämlich ihn mit *dieser* Bilderreihe zu vergleichen. Ich habe seine *Anschauungsweise* geändert. (Indische Mathematiker: ›Sieh dies an!‹)«[326]

Die Soundscape ist im hiesigen Fall die Bilderreihe. Und sie offenzulegen und zu beschreiben, das ›Sieh dies an!‹ Es geht darum, eine Erfahrung zu machen. Es braucht diese methodische Option, wenn es um ästhetisch geleitete Aspekte geht wie jene drei, die ich hier im zweiten Kapitel als prägend für Jazz 1959 herausgegriffen habe: Kanon, Selbstbild und Selbstzweifel.

***

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

In 25 Jahren Musikwissenschaft habe ich viele Kolleginnen und Kollegen kennengelernt, in Schriften und persönlicher Begegnung, die eine sich so neutral und objektiviert wie nur irgend möglich gebende Musikgeschichtsschreibung einfordern, will man, dass das, was man schreibt, vorträgt und lehrt, den Anspruch erheben kann, als Wissenschaft zu gelten. Und ich habe letztlich bis zu meinem Buch *Musikgeschichte ohne Markennamen. Soziologie und Ästhetik des Klavierquintetts* 2019 gebraucht, um mich von diesem – sind wir ehrlich – Dogma freizuschwimmen. Dem Raum zu geben, wenn ich selbst Musikgeschichte schreibe, lehre und vortrage, warum ich mich eigentlich hier herumtreibe, in der Musikgeschichte: Meinem eigenen Hören von Musik und den ästhetischen Erfahrungen und dann Urteilen, die aus ihm erwachsen.

Ich habe dafür viel Unterstützung und Argumentationshilfe finden können in der Literatur, von Bruno Latour über Paul Guyer und Hans Ulrich Gumbrecht bis Susan Sontag und Lydia Goehr.[327] Aber eben kaum in der Historischen Musikwissenschaft, zu deren Gebiet der damalige Gegenstand Klavierquintett als Genre Klassischer Musik gehört.[328] Sondern in anderen Fachgebieten wie der philosophischen Ästhetik. Unterstützung auf der Suche nach Antworten. Auf jene Fragen, die mich schon seit längerem umtreiben, mit denen ich mich in der Historischen Musikwissenschaft aber zunehmend allein gelassen gesehen habe:

Handgemachte Musikgeschichtsschreibung mit individueller Stimme in Zeiten von einerseits Kanonrepetition, Markennamenherrschaft und Wikipediasierung und andererseits Datafizierung, Digital Humanities und Künstlicher Intelligenz (KI) – Was soll das noch sein? Braucht es das noch? Und wenn, wofür? In welcher Form? Wie kann aussehen, was noch einen Mehrwert hat?

Ausgangspunkt für das Projekt *Musikgeschichte ohne Markennamen. Soziologie und Ästhetik des Klavierquintetts* war, dass anhand dieses Genres ein die Klassische Musik generell prägendes Phänomen in besonders pointierter – für mich kann man auch sagen: verstörender – Weise hervortrat: die absolute Herrschaft der Markennamen der Meister und ihren Arbeiten, den Werken der Meister, den Meisterwerken. Mich trieb um, dass für die »Stabilität, Identitätsstiftung und Wertbeständigkeit als Funktionsmerkmale des Kanons«[329] die Markennamen viel wichtiger sind als die Musik. In den Markennamen manifestiert sich, so lässt sich anhand des Klavierquintetts zeigen, das »unhintergehbare Argument ästhetischer Qualität«[330], nicht in dem, was man hört.

Vor fünf Jahren war ich bei der Deutschen Nationalbibliothek dafür zuständig, die Digital Humanities aufzuarbeiten.[331] Knietief in diesem boomen-

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

den, datengetriebenen Forschungsfeld stehend, stellte ich fest, dass ich auf dasselbe Defizit nochmal aus ganzer anderer Richtung zutrieb. Ich schrieb:

> »Das ist das Problem: Die Qualitätsunterstellung. Die Frage, ob die übrige Produktion des Genres tatsächlich durchweg derart schlechter ist, wie die Pflege primär des rigiden Kernrepertoires impliziert. Das Unbehagen, das daraus resultiert, dass das eigene ästhetische Erleben dieses Genres so gar nicht zu der skizzierten Rezeptionslage und Markennamenfixierung passen will. Und die Herausforderung, der ich mich deswegen gegenübersehe. Zu klären, ob das eigene ästhetische Erleben an dieser Stelle eine Rolle spielen darf. Vielleicht aber auch gerade muss. Für mich als Musikhistoriker. In einem musikhistorischen Projekt, das sich für die Entwicklung und Gegenwart eines Genres interessiert. Und dafür im Kontext der Digital Humanities operiert. Nach Erkenntnis in großen Datenmengen sucht. Hier scheint eine Grenze erreicht. Eine Konfliktlinie berührt, die Barbara Flückiger in aller Schärfe umrissen hat: ›Zwischen dem Anspruch ästhetische Phänomene detailliert zu analysieren und dem Einsatz von computer-gestützten Verfahren scheint es eine grundlegende Diskrepanz zu geben. Denn subtile Details der Gestaltung erfordern die Kontextualisierung und Differenzierung durch ein menschliches Subjekt, während digitale Systeme streng formalisierte Verfahren der Erfassung und Prozessierung von Daten verlangen.‹«[332]

Jene Fragen, die mich damals umtrieben, haben seit meinem Klavierquintettbuch von 2019 nun nochmals einen ganz anderen Nachdruck erhalten. Jene nach handgemachter Musikgeschichtsschreibung mit individueller Stimme. Was passiert ist seitdem, sind ChatGPT & Co. Was diese Entwicklung macht, ist, dass nun die beiden Ebenen von einerseits Kanonrepetition, Markennamenherrschaft und Wikipediasierung und andererseits Datafizierung, Digital Humanities und Künstlicher Intelligenz (KI) direkt miteinander verknüpft sind.

Im Juli 2023 kam all das auf meinen Tisch. Ganz konkret und in Ernst. Mit ganz praktischen Konsequenzen für die alltägliche Arbeit. Die Zeit des theoretischen Nachsinnens war schlagartig vorbei. Antworten mussten her. Denn der Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin, an der ich nebenher seit 2015 als Privatdozent lehre, hat in jenem Sommer entschieden, dass Studierende von hieran für ihre Studienleistungen KI-Programme wie ChatGPT verwenden dürfen. Ganz legal. Im Umfang unbegrenzt. Mit nur zwei Bedingungen versehen: Man muss ausweisen, welche

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Leistungen unter Einsatz von KI entstanden sind. Und man trägt die volle Verantwortung für den Inhalt:

> »1. Hiermit versichere ich, […] dass ich Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach KI-basierten Tools (insbesondere Textgeneratoren) entnommen sind, unter Angabe der Quelle kenntlich mache, die genutzten Tools im Anhang der Arbeit dokumentiere und die Art der Nutzung angebe […] 2. Mir ist bewusst, […] dass ich, sofern ich zur Erstellung dieser Arbeit KI-basierter Tools verwendet habe, die Verantwortung für eventuell durch die KI generierte fehlerhafte oder verzerrte (bias) Inhalte, fehlerhafte Referenzen, Verstöße gegen das Datenschutz- und Urheberrecht oder Plagiate trage […].«[333]

Während ich dieses Schlusskapitel schreibe, liegen die Hausarbeiten aus dem Sommersemester 2023 zur Kontrolle und Bewertung bereit, für die all das bereits gilt. Die Spannung ist groß. Was wird passieren? Kommen die neuen digitalen Möglichkeiten schon zum Tragen?

Ich weiß es noch nicht. Aber ich bin gezwungen, in Vorbereitung darauf mich einer Vielzahl von Folgefragen zu stellen: Wie bewerte ich künftig was? Müssen sich die Aufgabenstellungen ändern? Die Prüfungsformen auch? Was soll überhaupt noch unter diesen Bedingungen an historiographischen Fertigkeiten und Resultaten geprüft werden? Und vor allem: Was eigentlich noch gelehrt?

Die Entscheidung meiner Alma Mater zwingt mich, hierauf Antworten zu finden. Und dafür nochmals darüber nachzudenken, für welche Arten Musikgeschichtsschreibung es eigentlich noch einen Bedarf, jedenfalls einen Mehrwert gibt in Zeiten, in denen die Maschine schon jetzt Standardwissen auf breiter Informationsgrundlage effizient, faktensicher und sprachlich eloquent zusammentragen kann. Denn das kanonische und abgesicherte, das zu erwartende und erwartbare Lehrbuchwissen wird morgen die Maschine schreiben und erzählen. Sie kann es schon heute sehr gut und nicht selten besser und schneller, effektiver und präziser als alles, was man üblicherweise so vorgelegt bekommt, solange wir uns jedenfalls im Bereich des Lehrbuchwissens bewegen. Was ChatGPT insoweit anbietet, ist bereits jetzt in Inhalt und Sprache auf Bachelorniveau. Das zeigt das Beispiel Jazz 1959 mehr als deutlich:

> [Aufgabe:] »Write an one-page-essay about jazz in the year 1959.« [Antwort:] »Title: Jazz in 1959: A Pinnacle of Creativity and Innovation.

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Introduction: The year 1959 stands as a watershed moment in the history of jazz, marking a confluence of artistic brilliance, innovation, and social change. This pivotal period witnessed the release of groundbreaking albums, the emergence of iconic artists, and the intersection of various jazz styles, making it a remarkable chapter in the evolution of this uniquely American musical genre.

Milestones in Jazz Albums: One of the defining moments of 1959 was the release of several landmark jazz albums that continue to shape the genre to this day. Among these, Miles Davis's ›Kind of Blue‹ holds an unparalleled position. A masterpiece of modal jazz, this album showcased improvisation at its zenith and featured a stellar ensemble including John Coltrane and Bill Evans. Its innovative use of modal structures marked a departure from traditional harmonic frameworks and set a new standard for the genre. Simultaneously, Charles Mingus released ›Mingus Ah Um‹, a diverse and ambitious work that explored a wide range of styles, from blues to bop, reflecting Mingus's multifaceted musical vision. Dave Brubeck's ›Time Out‹ introduced unconventional time signatures, most notably in the iconic ›Take Five‹, showcasing the quartet's technical prowess and pushing the boundaries of jazz composition.

Emergence of Iconic Artists: 1959 witnessed the ascent of artists whose contributions would shape the landscape of jazz for years to come. John Coltrane, a pivotal figure in the development of avant-garde and modal jazz, began to assert his influence with albums like ›Giant Steps‹. His virtuosic saxophone playing and relentless pursuit of new musical ideas would make him one of the most influential musicians in the history of jazz. Similarly, the year marked the rise of pianist Bill Evans, whose work on ›Kind of Blue‹ not only solidified his reputation but also showcased his unique approach to harmony and improvisation. Their collaboration with Miles Davis exemplified the collaborative and innovative spirit that characterized jazz in this era.

Intersection of Jazz Styles: 1959 was a time when various jazz styles converged, creating a rich tapestry of sounds. The avant-garde movement gained momentum, with artists like Ornette Coleman challenging traditional conventions with albums such as ›The Shape of Jazz to Come‹. Coleman's rejection of chordal structures and embrace of free improvisation marked a radical departure from the norms of the time. Simultaneously, hard bop continued to thrive with releases like Art Blakey and the Jazz Messengers' ›Moanin'‹, combining the improvisational freedom of bebop with a more structured approach. The diverse array of styles showcased the genre's ability to adapt and evolve, reflecting the changing cultural and social landscape of the late 1950s.

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

> Conclusion: In 1959, jazz reached an apex of creativity and innovation, leaving an indelible mark on the genre's trajectory. The release of groundbreaking albums, the emergence of iconic artists, and the intersection of diverse styles all contributed to the richness and dynamism of jazz during this pivotal year. The legacy of 1959 resonates not only as a historical milestone but also as a testament to the enduring spirit of innovation within the world of jazz.«[334]

Man vergleiche damit z.B. die im zweiten Kapitel zitierte Zusammenfassung des Gegenstands Jazz 1959 durch einen ausgewiesenen Kenner in Darius Brubecks Aufsatz dazu in *The Cambridge Companion to Jazz*.[335] Brubecks Beschreibung, die nicht frei online steht und damit ohne weiteres Informationsbasis von Chatbots sein kann, ist reicher und dichter. Aber sie bringt keine fundamental anderen Inhalte. Das Gros der Beobachtungen überschneidet sich. Der Bewertungen auch. Gleiches ist festzustellen, wenn man ChatGPT z.B. dem Resümee gegenüberstellt, zu dem ein Ivy-League-Professor wie der im selben Atemzug zitierte John F. Szwed kommt.[336] Jedenfalls dann, wenn es um Standardwissen geht, wie es das typischerweise z.B. in einer Einführungslehrveranstaltung oder in einem Kulturvermittlungsangebot für Breitenpublikum zu einem Themengebiet zu erwerben gilt, dann liefern ChatGPT & Co. dieses also bereits jetzt schon ziemlich zuverlässig binnen Sekunden.

Datafizierung, Digital Humanities und Künstlicher Intelligenz (KI) reproduzieren über Chatbots das Wissen aus Kanonrepetition, Markennamenherrschaft und Wikipediasierung. Das gilt selbst bei einem Nischenthema wie Jazz 1959, zu dem außerhalb des kleinen Kreises der Jazzinteressierten weite Teile der Bevölkerung kaum etwas beizutragen haben dürften. Das also kein Allgemeinwissen darstellt. Das ist beeindruckend. Die Fassung auf Deutsch, die man erhält, wenn man ChatGPT dieselbe Aufgabe auf Deutsch stellt, ist ebenfalls völlig akzeptabel.[337]

Fragt man ChatGPT z.B. gezielt, was an Jazz des Jahres 1959 man den kennen müsse, was also künstlerisch wichtig und/oder kommerziell erfolgreich ist, erhält man völlig korrekt den unstrittigen Kernkanon des Jahres zurückgespiegelt: *Kind of Blue*, *Time Out*, *Giant Steps*, *Mingus Ah Um*, *The Shape of Jazz to Come* und *Moanin'*.[338] Als ich im Sommersemester 2021 Jazz 1959 an der Freien Universität Berlin lehrte, gab ich den Studierenden u.a. auf, ein zentrales Album des Jahrgangs pro Woche anzuhören. Um ein grundlegendes Hörwissen zu erwerben. Nach umfassendem Studium zeitgenössischer Quellen wie Plattenkritiken und der gesamten einschlägigen wissenschaftlichen Sekundärlite-

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

ratur zum Thema lauteten die Platten dieser Liste für die ersten sechs Wochen des Seminars – wie könnte es anders sein – ganz genauso wie bei ChatGPT.

ChatGPT & Co. bewegen sich bereits heute deutlich tiefer selbst in Spezialistenmaterien, als man vielleicht erwarten würde. Jedenfalls, als ich erwartet habe. Die KI-Tools liefern dabei Antworten, für die müssten Studierende, die kein nennenswertes Vorwissen mitbringen, einiges an angeleiteter Primärquellen- und Sekundärliteraturarbeit investieren, um sich so weit vor und in das Thema hineinzuarbeiten. All das ist nicht zu übersehen. Und dies erfolgt in einer sprachlichen Qualität, die – sind wir ehrlich – in keiner Bachelorarbeit unangenehm auffallen würde. Und die Entwicklung wird in Sachen Datenqualität, Informationskomplexität und sprachlicher Virtuosität weitergehen. Wir stehen insoweit erst am Anfang der Entwicklung. Hierauf gilt es sich strategisch einzustellen.

ChatGPT ist Stand Anfang 2024 der Klassiker und die bekannteste Marke unter den Large-Language-Model getriebenen Chatbots. Für das, was hier interessiert, der aktuelle Stand des Leistungsvermögens von Chatbots als Kulturvermittler von Musikgeschichte, ist ChatGPT aber nur ein Beispiel.[339] Perplexity z.B. ist eine komplexere KI-Anwendung, die wie ein Tieftauchgang ins Internet funktioniert, Elemente einer Suchmaschine mit jenen eines Chatbots kombiniert, dabei die verwendeten Quellen offenlegt, ergebnismodifizierende Arbeit mittels von Chatantworten erlaubt sowie selbst Vorschläge für Folgefragen macht. Richtet man dieselben Auskunftsersuchen zu Jazz 1959 z.B. hieran, fallen die Antworten vergleichbar aus.[340] Der Chatbot Consensus schließlich legt wie Perplexity seine Ressourcen offen, konzentriert sich aber auf wissenschaftliche Abhandlungen und fragt danach, ob sich auf dieser Basis ein einheitliches Meinungsbild im Hinblick auf die gestellte Frage ergibt. Anders als bei den anderen beiden Chatbots erhält man keine fertigen Texte, sondern wie z.B. beim bekannten deutschen Rezensionsportal Perlentaucher Kurzabstracts. Ein in Zukunft sicher nützliches Rechercheinstrument nach Sekundärliteratur, aber heute noch kein Hilfsmittel im Blick auf sensible Problemlagen, wie Consensus aber selbst z.B. auf die Race- und die Gender-Frage in Jazz einräumt:

> »Nuance required. Our models detected a potentially complicated question and are not yet accurate enough to provide a definitive answer. We are working to handle this in the future, but for now, please try another question.«[341]

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Mit Recht lässt sich zwar einwenden, dass die Sache mit Chatbots als Kulturvermittler von Musikgeschichte sofort dünn und fehleranfällig wird, wenn man den Bereich kanonischen Wissens verlässt. Wenn man etwa nach wenig bekannten oder vergessenen Alben im Jazz des Jahres 1959 fragt, die sich lohnt, zu kennen, antwortet ChatGPT mit einer Liste von Platten, die mehrheitlich gar nichts mit dem Jahr 1959 zu tun haben in Aufnahmedatum und/oder Erstveröffentlichung.[342] Bei einer anderen Abfrage verwechselt die KI z.B. das Modern Jazz Quartet mit dem Dave Brubeck Quartet.[343] Aber das wird sich immer weiter verbessern. Und im Vergleich ist das Ergebnis schon jetzt nicht unpräziser als z.B. bei Szwed, der seinerzeit in Yale lehrte und der doch in seiner Bilanz von Jazz 1959 unnötigerweise die bekannte Kollaboration von Armstrong und Ellington aus dem Jahr 1961 dem Jahr 1959 zuschlägt und zugleich suggeriert, Brubecks *Time Out* sei älter, dabei wird es erst im Sommer 1959 aufgenommen – eine Erinnerung daran, dass man Bücher akademischer Koryphäen kein bisschen weniger aufmerksam und kritisch lesen sollte als Beiträge in Wikipedia oder nun heutzutage von Chatbots.

In Sachen Standardwissen ist der angeführte historiographische KI-Output zu Jazz 1959 auch kein Zufallstreffer. Man kann das Ganze schon jetzt auch auf höherem Abstraktionsniveau mit vergleichbarem Resultat durchspielen. Nehmen wir die Kategorie digitale Kulturvermittlung, innerhalb derer ich seit 2015 Musikgeschichte im Allgemeinen wie Jazz 1959 im Besonderen universitär lehre. Dazu, was digitale Kulturvermittlung soll und kann, hat ChatGPT schnell und souverän eine geschliffene Antwort parat:

> »Die digitale Kulturvermittlung repräsentiert eine innovative Schnittstelle zwischen traditionellen kulturellen Inhalten und modernen Technologien. In einer zunehmend digitalisierten Welt wird der Zugang zu kulturellem Erbe und künstlerischen Werken durch digitale Medien erleichtert. Dieser Ansatz ermöglicht es, kulturelle Bildung, Partizipation und den Erhalt von kulturellem Erbe zu fördern. Im folgenden Essay werden die Grundlagen der digitalen Kulturvermittlung, ihre Leistungsfähigkeit, verschiedene Anwendungsmöglichkeiten und relevante Fachliteratur diskutiert.
> Die digitale Kulturvermittlung basiert auf dem Einsatz digitaler Technologien, um kulturelle Inhalte zu präsentieren, zu erforschen und zu vermitteln. Dies umfasst virtuelle Museumsbesuche, interaktive Ausstellungen, Online-Archive, digitale Kunstprojekte und mehr. Ein Schlüsselelement dabei ist die Demokratisierung des Zugangs zu Kultur, indem Barrieren wie geografische Distanzen oder finanzielle Einschränkungen überwunden werden. Menschen können bequem von zu Hause aus auf kulturelle Ressourcen

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

zugreifen und an kreativen Prozessen teilhaben.
Die digitale Kulturvermittlung bietet zahlreiche Vorteile. Erstens ermöglicht sie eine breitere Zielgruppenansprache. Menschen jeden Alters und Hintergrunds können an kulturellen Aktivitäten teilnehmen, unabhängig von ihrer physischen Lage. Zweitens fördert sie die Interaktivität und Partizipation. Nutzer können nicht nur passive Betrachter sein, sondern aktiv in den kreativen Prozess einbezogen werden, sei es durch virtuelle Workshops, Diskussionsforen oder kollaborative Projekte. Drittens trägt die digitale Kulturvermittlung zur Bewahrung des kulturellen Erbes bei, indem sie den Zugang zu seltenen oder gefährdeten Artefakten erleichtert und digitale Archivierungstechniken nutzt.
Die Anwendungsmöglichkeiten der digitalen Kulturvermittlung sind vielfältig. Virtuelle Museen bieten immersive Erlebnisse, indem sie Besucher durch 3D-Repliken von Kunstwerken und historischen Stätten führen. Augmented Reality (AR) und Virtual Reality (VR) eröffnen neue Dimensionen für die Erforschung von Kultur, indem sie Nutzer in virtuelle Welten eintauchen lassen. Social Media-Plattformen ermöglichen die Verbreitung von kulturellen Inhalten und den Austausch von Ideen über verschiedene Gemeinschaften hinweg. […]
Zusammenfassend kann die digitale Kulturvermittlung als eine transformative Kraft betrachtet werden, die den Zugang zu Kultur demokratisiert, die Partizipation fördert und zur Bewahrung des kulturellen Erbes beiträgt. Durch die Verknüpfung von Tradition und Technologie eröffnet sie neue Horizonte für kreative Ausdrucksformen und den interkulturellen Dialog. In einer Zeit, in der die digitale Transformation unaufhaltsam voranschreitet, wird die digitale Kulturvermittlung weiterhin eine entscheidende Rolle dabei spielen, kulturelle Schätze für die kommenden Generationen zugänglich zu machen.«[344]

Man vergleiche diese Antwort mit anderen, im Umfang vergleichbaren aus den Händen fachwissenschaftlicher und institutionserfahrener Spezialisten, die aus großen, mehrjährigen Bundesförderungen zum Thema hervorgegangen sind, vom *museum4punkt0* (2023) bis *Digitalisierung in der kulturellen Bildung* (2023).[345] Die Synthese, die ChatGPT anbietet, lässt sich sehen.

Auch dazu, was digitale Kulturvermittlung nicht so gut kann, hat ChatGPT eine qualifizierte Meinung:

»Die digitale Kulturvermittlung hat zweifelsohne einen revolutionären Einfluss auf den Zugang zu kulturellen Inhalten, jedoch sind ihre Möglichkeiten nicht ohne Grenzen. In diesem Essay werden einige der herausfordernden

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Aspekte und Facetten von Kultur diskutiert, die auf digitalem Weg nur schwer zu erreichen sind.

Eine der offensichtlichsten Grenzen der digitalen Kulturvermittlung ist die begrenzte Sinnlichkeit. Kultur ist oft multisensorisch erlebbar – sei es die Textur eines Kunstwerks, der Klang eines Musikinstruments oder der Geruch eines historischen Ortes. Die digitale Vermittlung kann visuelle und manchmal auditive Elemente erfassen, aber sie bleibt in der Regel auf die Übertragung dieser Sinne beschränkt. Das haptische Erleben von Artefakten, das Erleben von Raum und Umgebung sowie olfaktorische Erfahrungen sind digital schwer zu vermitteln, was eine gewisse Entfremdung von der authentischen kulturellen Erfahrung bedeutet.

Ein weiterer limitierender Faktor ist die digitale Kluft, die bestimmte Gemeinschaften oder Regionen von den Vorteilen der digitalen Kulturvermittlung ausschließt. Nicht alle Menschen haben Zugang zu den notwendigen technologischen Ressourcen wie Breitbandinternet, Computer oder Smartphones. Dies führt zu einer ungleichen Verteilung der kulturellen Teilhabe und verstärkt bestehende soziale Ungleichheiten. Diejenigen, die digital benachteiligt sind, können von den kulturellen Angeboten im digitalen Raum ausgeschlossen werden, was eine neue Form der Exklusion schafft.

Ein weiterer Punkt betrifft die Authentizität von kulturellen Erfahrungen. Digitale Reproduktionen von Kunstwerken oder kulturellen Artefakten können nie vollständig die Einzigartigkeit und den Kontext des Originals erfassen. Der kulturelle Reichtum liegt oft in der Geschichte, den Traditionen und den persönlichen Geschichten, die mit einem Objekt oder einem Ort verbunden sind. Die digitale Kulturvermittlung kann diese tiefe Verbindung nur begrenzt übertragen, was zu einem Verlust an Substanz und Bedeutung führen kann.

Ebenfalls problematisch ist die Frage der Interaktion und des persönlichen Austauschs. Kultur lebt von Dialog und Diskurs, sei es zwischen Besuchern in einem Museum oder bei einer gemeinsamen kulturellen Veranstaltung. Die digitale Kulturvermittlung kann den persönlichen Austausch nur begrenzt ersetzen. Virtuelle Diskussionsforen oder soziale Medien können zwar einen gewissen Grad an Interaktion ermöglichen, aber die spontane, persönliche Begegnung und der Austausch von Emotionen sind schwer zu digitalisieren. […]

In Zusammenfassung sind die Grenzen der digitalen Kulturvermittlung vielfältig und reichen von der eingeschränkten Sinnlichkeit bis zur digitalen Kluft und dem Verlust an Authentizität. Es ist entscheidend, diese Herausforderungen anzuerkennen und gleichzeitig nach innovativen Lösungen zu suchen, um sicherzustellen, dass die digitale Kulturvermittlung so inklusiv, authentisch und bereichernd wie möglich gestaltet wird. Nur durch eine

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

> reflektierte Auseinandersetzung mit den Grenzen können wir sicherstellen, dass die digitalen Mittel unser kulturelles Erbe bereichern, ohne seine essentiellen Facetten zu vernachlässigen.«[346]

Die Herausforderung, die in der Markteinführung hochwertiger Chatbots steckt, liegt also unübersehbar offen auf dem Tisch. Schon jetzt ist klar: Für viele Aufgaben, die Musikwissenschaftsabsolventinnen und -absolventen in der Berufspraxis wahrnehmen, von Ausstellungsbeschilderung über Presseerklärung bis Programmhefttext, bedarf es künftig neben Softwareknowhows nur noch eines Controlling und gegebenenfalls kleinerer Anpassungen auf besondere Gegebenheiten des jeweiligen Nutzungszusammenhangs hin. Alles typischerweise wenig Individuelle an musikgeschichtlicher Vermittlungsarbeit wird mit Sicherheit an die Maschine ausgelagert werden. Schnell. Kostensparend. Ausreichend gut. Und es wird auch vor der weit verbreiteten musikgeschichtlichen Einführungs- und Überblickliteratur nicht haltmachen. Erst vor der für den Breitenmarkt und ab einem bestimmten Qualitätspunkt dann vor auch jener für den akademischen nicht mehr. Und dieser Punkt wird erreicht werden. Auch für andere Kunst- und Kulturbereiche. Und darüber hinaus. Daran habe ich keine Zweifel, wenn ich nur sehe, was sich binnen gut anderthalb Jahren seit Herbst 2022 in Sachen ChatGPT & Co. getan hat. Und was bereits jetzt selbst bei einem Thema wie Jazz 1959 möglich ist. Die Zeit mindestens der *Bildung. Alles, was man wissen muß*-Bücher und der handgemachten, primär informatorischen Standardkulturvermittlungsangebote jedweder medialen Verfasstheit zu Gegenständen des kulturellen Mainstreams scheint vorbei. Auch in der Musikgeschichtsschreibung. Schon heute verlangt die VG Wort, bei Meldung eines Werks zu versichern, dass es nicht ausschließlich durch KI erstellt wurde. Aus guten Gründen. Auch der Fokus von akademischer Lehre wie allgemeiner Kulturvermittlungsarbeit wird sich daher wandeln müssen.

Aber wohin?

Im Blick darauf stellen sich einige drängende Fragen: Brauche ich eigentlich künftig überhaupt noch menschengemachte digitale Kulturvermittlung in Zeiten von Chatbots, wenn mir diese doch im Handumdrehen auf eine unüberschaubare Fülle möglicher Fragen an Kultur und Kulturerbe bedarfsgerecht derart gute Antworten liefern können? Oder ist von nun an das Ziel, möglichst hochwertige Daten zur Verfügung zu stellen, insbesondere auch immer mehr abseits des Standardwissens, und dann die Maschine machen zu lassen? Oder wenn ich stattdessen zu dem Schluss kommen sollte, dass in der digitalen Kul-

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

turvermittlung nach wie vor Menschen brauchen werde, wie soll das Zusammenspiel zwischen Mensch und KI aussehen?

Auch dazu hat ChatGPT eine – jetzt kaum mehr überraschend – konstruktive, ausgewogene, wohlmeinende Meinung:

> »Die zunehmende Präsenz von Chatbots und Künstlicher Intelligenz (KI) in der digitalen Kulturvermittlung wirft die Frage auf, ob menschengemachte Vermittlung überhaupt noch notwendig ist. ChatGPT und ähnliche Technologien können zweifellos in Sekundenschnelle auf eine Vielzahl von Fragen reagieren, Fakten präsentieren und Informationen liefern. Dennoch bleibt die menschliche Rolle in der Kulturvermittlung von entscheidender Bedeutung. Menschliche Kulturvermittler bringen eine einzigartige Fähigkeit zur emotionalen Intelligenz und kulturellen Sensibilität mit, die KI bisher nicht erreichen kann. Kultur ist nicht nur die Übermittlung von Fakten, sondern auch eine Frage der Interpretation, Wertung und des persönlichen Erlebens. Menschliche Vermittler können sich in die individuellen Bedürfnisse und Kontexte der Besucher einfühlen, komplexe kulturelle Zusammenhänge erklären und eine emotionale Verbindung herstellen, die über die rein rationale Informationsübermittlung hinausgeht. Eine weitere wichtige Dimension ist die Kreativität. KI-Modelle wie ChatGPT können Informationen kombinieren und generieren, aber sie neigen dazu, auf vorhandenen Daten zu basieren. Die menschliche Kreativität, hingegen, eröffnet neue Perspektiven, innovative Ansätze und die Schaffung kultureller Inhalte, die über bestehende Muster hinausgehen. Die Fähigkeit zur Interpretation, zum Storytelling und zur Schaffung von Bedeutung ist nach wie vor eine einzigartige menschliche Eigenschaft. Das Zusammenspiel zwischen Mensch und KI in der digitalen Kulturvermittlung sollte daher eine symbiotische Beziehung sein. KI kann die Effizienz verbessern, schnell auf Anfragen reagieren und eine breite Palette von Informationen bereitstellen. Menschliche Vermittler hingegen können eine tiefere Verbindung schaffen, kulturelle Inhalte kontextualisieren und individuelle Bedürfnisse ansprechen. Ein hybrider Ansatz, der die Stärken beider Seiten nutzt, könnte die umfassendste und bereicherndste Erfahrung bieten. Die Zusammenarbeit erfordert jedoch klare Verantwortlichkeiten. Menschengemachte Vermittler sollten nicht nur als Überwacher von KI agieren, sondern aktiv in den Prozess eingebunden sein. Dies erfordert Schulungen, um sowohl technisches Verständnis als auch kulturelle Sensibilität zu fördern. KI sollte als Werkzeug betrachtet werden, das die menschliche Fähigkeit zur Kulturvermittlung unterstützt und erweitert, anstatt sie zu ersetzen. Ein weiterer entscheidender Aspekt ist die Transparenz bei der Verwendung von KI. Nutzer sollten darüber

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

> informiert werden, wenn sie mit einer KI interagieren, und die Grenzen der KI-Fähigkeiten sollten klar kommuniziert werden. Menschengemachte Vermittler können dazu beitragen, Missverständnisse zu klären, falls KI an ihre Grenzen stößt oder komplexe, kontroverse Themen behandelt. […] Zusammenfassend lässt sich sagen, dass trotz des beeindruckenden Fortschritts von KI in der digitalen Kulturvermittlung die menschliche Rolle unverzichtbar bleibt. Die besten Ergebnisse erzielt man durch eine synergetische Zusammenarbeit, bei der KI die Effizienz steigert und menschliche Vermittler eine tiefere, nuancierte und empathische Verbindung schaffen. In einer Welt, in der Technologie und Menschlichkeit sich zunehmend durchdringen, liegt die wahre Kraft in der geschickten Integration beider Elemente.«[347]

ChatGPT reagiert beeindruckend einsichtig und transparent auf die Rückfrage. Zumindest auf erstes Nachfassen lässt sich ein solcher Disclaimer provozieren. Das kann einen optimistisch stimmen. Für Nutzungsszenarien innerhalb der universitären Lehre. Aber auch ganz allgemein für solche im Rahmen der Vermittlung von Kultur und Kulturgeschichte jedweder Art. Bei anderen Chatbots wie Perplexity und Consensus kann man dieselbe Erfahrung machen.

Wenn ChatGPT & Co. von eigenen Grenzen bei komplexen, kontroversen Themen sprechen und deswegen Schulungen einfordern, um sowohl technisches Verständnis als auch kulturelle Sensibilität zu fördern, sind wir an dem zentralen Punkt angekommen. Dem, um den es mir in diesem Schlusskapitel geht. Es ist eben die Frage, wie tief wir im Zeitalter von KI nicht nur die digitalen Technologien und ihre Handhabung, sondern trotzdem auch noch die jeweiligen kulturellen Themenbereiche verstehen müssen, um die es jeweils geht. Oder vielleicht gerade erst recht.

Setzt man bei der Frage nach den Grenzen an, zeigen sich zwei Defizite, die mich in besonderem Maße interessieren. Deswegen, weil es nicht um Fehler im Sinne von Faktenfehlern geht. Es sich also um limitierende Faktoren in der Kulturvermittlung durch KI handelt, die sich nicht einfach durch eine Verbesserung der Datenlage werden ausräumen lassen. Anders als etwa beim Radius des kulturellen Wissens, das Chatbots wie ChatGPT aufrufen und hochwertig verarbeiten können, und der ebenso kontinuierlich wie systematisch wachsen wird.

Insbesondere an diesen beiden Stellen lässt sich nach meinem Dafürhalten ansetzen, wenn man sich fragt, für welche Art Musikgeschichtsschreibung – oder Kulturvermittlung jedweder inhaltlichen Stoßrichtung – man seine Stu-

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

dierenden denn unter den neuen Vorzeichen noch ausbilden, geschweige denn begeistern will? Welche man denn selbst noch schreiben möchte? Und umgekehrt lesen, hören, sehen und erleben will? Wo es einer handgemachten Musikgeschichtsschreibung mit individueller Stimme sogar im emphatischen Sinne jetzt vielleicht erst recht braucht. Nicht nur, weil sie von ChatGPT & Co. nicht einfach ersetzt werden kann und wird. Sondern mehr noch, um das, was KI anbietet, zu kontrollieren, herauszufordern, gegen den Strich zu lesen und mit dem an Komplexität und Ambivalenz, Diversität und Perspektivreichtum zu konfrontieren, was Kultur an so vielen Stellen ausmacht.

Das erste der beiden Probleme, dem es zu folgen gilt, sind die heiklen, umstrittenen Themen. Jener Bereich, den ChatGPT & Co. selbst ansprechen. Das Komplexe, Kontroverse, Sensible. Die Situationen, in denen es nicht die eine objektive Wahrheit gibt. Keinen wissenschaftlichen oder gar gesellschaftlichen Konsens. Sondern unterschiedliche, gleichermaßen vertretbare Positionen. Wo man obendrein sehr viel Kontext- und Quellenwissen sowie sehr viel Theorie- und Methodenkönnen braucht, um sich überhaupt qualifiziert an ein eigenes Urteil annähern zu können. Und doch vorab weiß, dass es Widerspruch geben wird und geben darf. Wo man umgekehrt ohne diese Fertigkeiten vor allem in der Regel überhaupt nicht merken wird, dass etwas im Argen liegt mit der Antwort, die einem die KI liefert. Es geht um jenen Kompetenzbereich, für den wir im Zeitalter von Fake News, Post-Truth, Alternative Facts und darauf aufbauenden Populismen und Polarisierungen mehr denn je eine hochwertige akademische Ausbildung brauchen, die möglichst vielen kritisches Denken und Können nahebringt. Jazz 1959 bietet hier eine Reihe von geradezu Musterbeispielen an, um diese Herausforderung zu vertiefen. Ich werde dies im Folgenden stellvertretend anhand der Kategorien Gender und Race tun.

Das zweite der beiden Probleme, das sich in den Vordergrund drängt, ist, dass sich Musikgeschichte eben nicht im Faktischen und Beweisbaren erschöpft. Darin, mit Hentschel »auf der Grundlage überlieferter Evidenzen wahre Aussagen über Musik in der Vergangenheit« zu treffen. Denn wie ChatGPT entgegnet: »Kultur ist nicht nur die Übermittlung von Fakten, sondern auch eine Frage der Interpretation, Wertung und des persönlichen Erlebens«. Es geht um »Musikgeschichte aus dem Hören«,[348] wie Magdalena Zorn so treffend schreibt. Um Kulturvermittlung aus dem eigenen sinnlichen Erleben heraus.

Den Rest dieses Schlusskapitels möchte ich in Reaktion auf die Ankunft von ChatGPT & Co. in Fortschreibung meines 2019 in *Musikgeschichte ohne Marken-*

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

namen entwickelten Ansatzes daher diesen beiden Gesichtspunkten widmen: Der Reflexion über Musikgeschichte im Dienst von Komplexität und Ambivalenz, Diversität und Perspektivreichtum (2.) sowie dem Nachdenken über Musikgeschichte aus der eigenen ästhetischen Erfahrung heraus, die sinnliche Erkenntnis und ästhetische Urteile strategisch nutzt (3.). Damit lege ich jene Überlegungen offen, die hinter dem Vorgehen stehen, das ich im zweiten Kapitel erprobt habe.

Sich mit diesen Fragen auseinanderzusetzen, scheint mir nicht nur wie auch 2019 schon ein legitimer und produktiver Schritt für Musikgeschichtsschreibung zu sein, sondern nun in den neuen postdigitalen Zeiten von ChatGPT & Co. ein inzwischen geradezu notwendiger Schritt.

2. *To Pimp a Butterfly*: New Jazz Studies und Musikgeschichte im Dienst von Komplexität und Ambivalenz, Diversität und Perspektivreichtum

Das erste Problem, das es aufzugreifen gilt, das der heiklen, umstrittenen Themen, zeigt sich im Habitus der Antworten von ChatGPT.

Die KI meldet nicht nur nicht zurück, dass sie etwas nicht weiß, wenn sie etwas nicht weiß. Sie verschweigt vor allem, wenn es bei einer Antwort nicht um Fakten oder wenigstens eine – wie die Juristen so treffend sagen – gesicherte herrschende Meinung geht. Sondern um Auslegung, Interpretation und mitunter Parteinahme, um Ermessen und Gewichtung. Und das ist in Kulturfragen einfach ständig der Fall. Deswegen ist dies Problem auch so wichtig. Weil es häufig auftreten wird, dass sich jene, die eine KI-Anwendung wie ChatGPT befragen, aufgrund des Habitus der Antwort in falscher Sicherheit wiegen.

Das besagte Problem tritt sofort in den Vordergrund, wenn man Gender und Race thematisiert. Zwei Themengebiete, die namentlich in der jüngeren Jazzforschung ausnehmend oft behandelt werden. Und die genau das sind: komplex, kontrovers, sensibel. Oder wie Sherrie Tucker reklamiert:

> »[…] my intended call for ear-training in jazz studies that would enable us to listen for gender and race as inextricable, complicated, changing, and profoundly salient to our work if we are seriously interested in historical and cultural significance of jazz production and consumption.«[349]

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Fragt man ChatGPT z.B. »Are women relevant to the history of jazz?« und »Are there any important albums by women instrumentalists in the history of jazz?«, erhält man folgende Rückmeldungen:

> »Absolutely, women have played a crucial and influential role in the history of jazz. While the genre has often been male-dominated, numerous talented and innovative female musicians have made significant contributions. Here are just a few examples:
> 1. Ella Fitzgerald: Often referred to as the ›First Lady of Song‹ or the ›Queen of Jazz‹, Fitzgerald was one of the greatest jazz vocalists of all time. Her career spanned several decades, and she won numerous awards for her contributions to jazz and popular music. 2. Billie Holiday: Another iconic jazz vocalist, Billie Holiday, had a profound impact on the genre. Her emotive and distinctive voice, combined with her unique phrasing, made her one of the most influential singers in jazz history.
> 3. Mary Lou Williams: A talented pianist, composer, and arranger, Mary Lou Williams was a key figure in the swing and bebop eras. She was a trailblazer who collaborated with many jazz legends and composed a wide range of music, from swing to more experimental pieces.
> 4. Dorothy Baker: An accomplished trumpet player, Baker was a member of the International Sweethearts of Rhythm, an all-female jazz band that gained popularity during the swing era. They defied racial and gender barriers in the predominantly male world of jazz.
> 5. Alice Coltrane: A pianist, harpist, and composer, Alice Coltrane was influential in the avant-garde jazz movement. She was the wife of saxophonist John Coltrane and made significant contributions to his later works while also pursuing her own successful career.
> 6. Esperanza Spalding: A contemporary jazz bassist, vocalist, and composer, Spalding has won multiple Grammy Awards. She is known for her innovative approach to jazz and her ability to cross musical boundaries.
> These women, among many others, have left a lasting impact on the evolution of jazz. While they faced challenges in a historically male-dominated field, their talent, creativity, and determination have shaped the genre and inspired countless musicians, regardless of gender. Recognizing and celebrating the contributions of women in jazz is essential to understanding the richness and diversity of the genre's history. […]«

> »Certainly! Many women instrumentalists have created influential and groundbreaking jazz albums throughout history. Here are some notable examples:

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

1. Mary Lou Williams – ›Zodiac Suite‹ (1945): Pianist and composer Mary Lou Williams recorded this suite, which reflects her versatility and innovative approach to jazz composition.
2. Alice Coltrane – ›Journey in Satchidananda‹ (1971): Harpist and pianist Alice Coltrane, wife of legendary saxophonist John Coltrane, released this album that blends jazz with elements of Indian music and spirituality.
3. Marian McPartland – ›Marian McPartland at the Hickory House‹ (1951): Pianist Marian McPartland was a renowned jazz artist with a career spanning several decades. This live recording showcases her skill and improvisational prowess.
4. Esperanza Spalding – ›Esperanza‹ (2008): Bassist, vocalist, and composer Esperanza Spalding gained widespread recognition with this album, showcasing her unique blend of jazz, R&B, and Latin influences.
5. Patrice Rushen – ›Straight from the Heart‹ (1982): Pianist and vocalist Patrice Rushen, known for her versatility in jazz and R&B, released this album that includes the hit single ›Forget Me Nots‹.
6. Terri Lyne Carrington – ›The Mosaic Project‹ (2011): Drummer Terri Lyne Carrington brought together a stellar cast of female musicians for this collaborative album, featuring a diverse range of jazz styles.
7. Vi Redd – ›Bird Call‹ (1962): Saxophonist Vi Redd released this album showcasing her skills as both a vocalist and instrumentalist. She was a trailblazer for women in jazz during a time when female instrumentalists were relatively rare.
8. Toshiko Akiyoshi – ›Long Yellow Road‹ (1961): Pianist and composer Toshiko Akiyoshi, a prominent figure in jazz, released this album, showcasing her innovative arrangements and compositions.
9. Geri Allen – ›The Printmakers‹ (1984): Pianist Geri Allen made significant contributions to the jazz world, and this album features her trio, The Printmakers, in a collaborative and exploratory setting.
10. Renee Rosnes – ›For the Moment‹ (1986): Pianist Renee Rosnes has a prolific career in jazz, and this early album highlights her skillful playing and compositional talents.
These albums represent just a small selection of the many important contributions by women instrumentalists in jazz. Each artist brings her own unique voice, style, and innovation to the genre, contributing to the rich tapestry of jazz history.«[350]

Hier überzeugt natürlich der zeitgemäß aufgeschlossen-gleichberechtigt wirkende Ton der Rückmeldungen von ChatGPT. Wohlfühlantworten. Die durch nichts misstrauisch machen. Als ob schon die bloße Annahme bei der Formu-

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

lierung der Fragestellungen, es könnte im Jazz Chauvinismus geben, ein Affront wäre. »Absolutely«. »Certainly«. So beginnen die Antworten. Als ob es keinen Zweifel daran geben könne.

Aber sind sie hierin wirklich ehrlich und zutreffend?

Jeder kann an sich selbst prüfen, wie nachvollziehbar einem die Einschätzungen der KI erscheinen. Hinsichtlich der angeführten Künstlerinnen. Und der von ihnen verantworteten Alben. Esperanza Spaldings drittes und viertes Alben *Chamber Music Society* (2010) und *Radio Music Society* (2012) haben z.B. eine weit stärkere Resonanz erfahren als das aufgeführte *Esperanza* (2008), könnte man einwenden. Aber geschenkt. Über dergleichen Gewichtungen im Einzelnen kann man immer streiten.

Entscheidend ist etwas anderes. Unabhängig von Detailfragen suggerieren die beiden Antworten, dass das Thema Frauen im Jazz als solches unproblematisch und unkontrovers sei. Und das ist falsch. Aber eben eine anders gelagerte, schwerer zu erkennende Art Fehler als ein Faktenirrtum. Die Existenz eines ziegelsteindicken Handbuchs wie *The Routledge Companion to Jazz and Gender* ist Indiz genug, dass die Sache ungleich komplizierter liegt. In Wirklichkeit sind bis heute Instrumentalistinnen nur in selten Fällen (Co-)Lead von Jazzalben und haben bis auf handverlesene Ausnahmen mit großen Problemen bei der Sichtbarkeit zu kämpfen. Nur im vokalen Metier war es stets umgekehrt im Jazz. Keiner der vielen Texte aus Jazzforschung und Jazzjournalismus der vergangenen 30 Jahre, den ich zu Jazz und Gender gelesen habe, teilt den letztlich verharmlosenden Habitus von ChatGPT. Das Gegenteil ist der Fall.[351] Erinnern wir uns an den *DownBeat* vom 9. Januar 1958, der offen titelte: »Is there a place for women in jazz strictly on a merit basis?«[352]

Versucht man ChatGPT durch geschicktes Fragen zu provozieren, dringt man irgendwann auch zu dieser Erkenntnis durch. Auf »Have there been any albums of artistic quality and/or commercial relevance been recorded and/or released by female jazz instrumentalists in 1959?« heißt es schließlich »In 1959, female jazz instrumentalists faced challenges in terms of representation and recognition« – und es folgen einige Worte zu Mary Lou Williams, wobei eingeräumt wird, dass diese eher genereller Natur sind und ohne direkten Bezug zu 1959.[353] Aber auch daran schließt die KI an, dass die Sache heutzutage jedenfalls inzwischen doch vergleichsweise unproblematisch sei: »It's worth noting that the landscape for female jazz musicians has evolved, and there are many accomplished female jazz instrumentalists today who continue to make significant contributions to the genre.«[354] In Sachen Gender tendiert ChatGPT dazu, ein komplexes, für die Betroffenen folgenreiches Problem in wohlmeinend

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

formulierten Antworten zu verschleiern und letztlich zu bagatellisieren. Das ist irreführend. Gut gemeint ist nicht gleich gut gemacht.

Noch heikler wird die Sache, wenn man nach der vielleicht größten Konfliktlinie in der Jazzhistoriographie überhaupt fragt, jener nach den ethnischen Ursprüngen dieser Musik und der späteren immateriellen Eigentümerschaft an ihr: »Is jazz black music or is it multiracial and cosmopolitan in its origins and development?« Auch hier wirkt die Antwort von ChatGPT auf den ersten Blick herrlich ausgewogen und konziliant:

> »Jazz has its roots in African American communities and is often considered a form of Black music due to its origins in African musical traditions and its development in the context of the African American experience. The genre emerged in the late 19th to early 20th centuries in the United States, particularly in New Orleans, where African, European, and Afro-Caribbean musical influences converged.
> However, it's crucial to recognize that jazz has always been a dynamic and evolving genre, embracing a multitude of influences and contributions from various cultural and racial backgrounds. As it spread and developed, jazz became a truly multiracial and cosmopolitan art form. Musicians from diverse ethnic and cultural backgrounds have made significant contributions to jazz, and the genre has continually absorbed and incorporated elements from different musical traditions.
> The multiracial and cosmopolitan nature of jazz is evident in its history, with musicians of various backgrounds playing key roles in its development. For example:
> 1. Benny Goodman, a white clarinetist and bandleader, played a significant role in breaking down racial barriers in jazz during the swing era by leading integrated bands.
> 2. Duke Ellington, an African American composer, pianist, and bandleader, played a crucial role in shaping the sound of jazz and is considered one of its greatest innovators.
> 3. Chick Corea, a white pianist and composer, made substantial contributions to jazz fusion, expanding the genre's boundaries.
> 4. Tito Puente and other Latin jazz musicians integrated Afro-Cuban and other Latin rhythms into jazz, creating a vibrant fusion of styles.
> 5. John McLaughlin, a British guitarist, played a key role in the development of jazz fusion through his work with the Mahavishnu Orchestra.
> The global nature of jazz has led to the emergence of various subgenres and regional styles, further reflecting its cosmopolitan character. Jazz has transcended racial and cultural boundaries, and its evolution continues to

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

> be shaped by a diverse range of musicians worldwide.
> In summary, while jazz has deep roots in the African American experience and is often considered a form of Black music, its development has been multiracial and cosmopolitan. The genre's ability to assimilate diverse influences has contributed to its richness and continued relevance on the global musical stage.«[355]

Das ist nicht falsch. Man findet solche Einschätzungen in der Fachliteratur. Eine akademische Koryphäe und Spezialist für das Thema *Race and Music* wie Guthrie P. Ramsey, Jr. schreibt z.B. über afroamerikanische Musik:

> »Although African American people have been the primary innovators among these idioms, due to mass mediation, the contiguous nature of culture sharing among American ethnic groups, an ever developing and sophisticated global market system, technological advances, and music's ability to absorb the different meanings ascribed to it, people of all backgrounds have shaped, contributed to, and excelled in this fluid yet distinct body of music making.«[356]

Aber es ist nur die halbe Wahrheit. Der Diskurs ist komplizierter. Es gibt keinen Konsens, den alle mittragen. Im Gegenteil. Weiß man darum, scheint der zentrale Konflikt, der dahinter liegt, auch schon in den ersten beiden Sätzen durch. Aber nicht das Ausmaß. Denn tatsächlich ist es fast schon eine Glaubensfrage, welchen der beiden Aspekte – Jazz als primär Black Experience oder als globale Schmelztiegelkultur – man höher gewichtet.

Man kann diesen Punkt nicht ignorieren. Er macht einen Unterschied. Für sehr viele, die sich für diesen Kulturbereich des Jazz interessieren. Für die ästhetische Erfahrung dieser Musik. Ihre soziale Realität. Wie die Art Musikgeschichte, die man erzählt. Bis hin zur öffentlich-rechtlichen Klassifizierung und finanziellen Förderung von Jazz als Kulturerbe. Vermittelnde Wohlfühlantworten wie jene, die ChatGPT anbietet, kommen daher bei komplexen, kontroversen, sensiblen Themen wie diesem an ihre Grenzen, so löblich die Intentionen auch sein mögen hinter der Art, wie der Chatbot trainiert und konfiguriert wird.

Ich möchte im Folgenden anhand eines Beispiels, des Status der Kategorie Race für die sogenannten New Jazz Studies, näher erläutern, warum dem so ist.

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Und hierfür exemplarisch zwei, für die New Jazz Studies zentrale, miteinander zusammenhängende Debatten heranziehen: Den Diskurs rund um 1990 im Rahmen der öffentlichen Institutionalisierung von Jazz zu schwarzem und zugleich nationalem Kulturerbe der USA, der als Gegenreaktion maßgeblich zur Formierung von etwas beitrugt, für das sich ab 1998 der Name New Jazz Studies durchsetzen sollte.[357] Und die Auseinandersetzung um die 2001 erstmals ausgestrahlte zehnteilige TV-Dokumentation *Jazz* von Ken Burns, die eben dieses Geschichtsbild massenmedial tradiert und zementiert. Ein Ringen, an dem sich wiederum viele Akteure der New Jazz Studies beteiligen sollten.

***

Drei aktuelle Definitionen von Tony Whyton, Ken Prouty bzw. Sonya Lawson aus den umfangreichsten jüngeren Sammelbänden des Forschungsfelds, *The Routledge Companion to Jazz Studies* (2019) und *The Routledge Companion to Jazz and Gender* (2023),[358] dazu, was New Jazz Studies sind, fassen stellvertretend für viele vergleichbare Beschreibungen die Innensicht ihrer Akteure auf ihr Forschungsfeld treffend zusammen:

> »Over the past thirty years, the development of New Jazz Studies has led to the creation of new, cross-disciplinary perspectives on jazz history, where naturalized presentations of the past have been replaced with complex cultural readings of history and historiography. Indeed, as this Companion demonstrates, jazz research now features a plurality of methods that have sought to disrupt ever-popular canonical, linear, and causal narratives.«[359]

> »In particular, I view the emergence of these discourses as a logical extension of the efforts of scholars aligned with the New Jazz Studies initiative over the last quarter century, whose aims are to apply critical, interdisciplinary methods of inquiry to jazz's historical narratives and musical practices. […]. Just as scholars within the New Jazz Studies movement have called for a greater understanding of jazz's relationship to issues of race, gender, class, nationality, and so forth, so too have like-minded researchers recast jazz education as a site where the history and identity of the music are being continuously debated and contested.«[360]

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

> »Characterized by interdisciplinary approaches to the sociocultural study of jazz, combined with a willingness to look beyond established narratives that center around male African American instrumentalists, they epitomize an excellent starting point in understanding the musicological philosophy now called New Jazz Studies.«[361]

All das ist ausnehmend konsistent in seiner Stoßrichtung. Und bleibt es auch im Verhältnis zu Bestimmungen der neuen Forschungsrichtung aus Sicht fachlich spezifischerer Blickwinkel, wie z.B. der Gender Studies bei Sherrie Tucker (American Studies) oder der Black Music Studies bei Travis A. Jackson (Ethnomusicology):

> »Outrage in the jazz research community today often coagulates around the stand-off between those who wish to batten down the hatches of traditional methods and master narratives, and those bent on disrupting them. The latter often incorporate poststructuralist approaches to subjectivity, identity, language, historiography, representation, and culture that demand radical shifts in thinking and writing about jazz. Often perceived as victims and perpetrators of elite theoretical fashion, these researchers question familiar jazz-writing imperatives such as (1) canon formation; (2) defining authentic jazz and fiercely guarding its boundaries; (3) jockeying for the final word on historical minutiae; or (4) treating jazz as an artifact (usually recorded) that can be isolated from social context. Instead, they approach their task armed with theoretical crowbars. Discourse analysis, deconstruction, audience reception theories, and semiotics dangle from postmodern tool belts. There is no coherent jazz history, they say. Instead, difference, dissonance, and competing discourses punctuate the sounds of surprise. Questions raised by these spins include: What musics have been called jazz by whom and when and where, and what have these musics called jazz meant historically to variously multiply-positioned musicians, audiences, institutions, and jazz researchers? What kinds of hegemonic struggles have occurred on specific sites of jazz production and consumption? What kinds of projects have been enabled or thwarted in these struggles? How effective has jazz been historically as a space for developing counter-discourses, in forming communities and identities, for producing what Angela Davis calls ›collective political social consciousness?'«[362]

> »What jazz studies needs in greater quantities is not simply more discussions of musicians' perspectives, nor more discussions of race, not

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

> more discussions of musical practice, nor more engagement with critical theories of various kinds. Instead, the way forward for jazz studies lies in research that highlights the connections, on one hand, between various musicians' perspectives on different issues and, on the other, their solo and collaborative work with other musicians, other artists, or other people. Such research requires understanding musicians as beings situated in a world with other beings rather than as creators of abstracted, autonomous art. Moreover, scholars need to attend, again with musical analysis serving an essential role, to race's relational character, the way it functions as a modality through which a range of social agents live class, gender, and sexuality as well as their relationships to cities, regions, nations, and a host of other possibilities. Likewise, and perhaps more pointedly, researchers might attend to the ways in which the ensemble of practices that lead to jazz at any particular juncture function as one modality through which musicians (and audiences) navigate their lives. That is, in place of overworn and forced assertions that equate jazz or improvised music almost exclusively with resistance and opposition, scholars might take greater account of the ways in which musicians from differing backgrounds approach music- and world-making in strikingly different ways – even when performing in the same ensembles. In place of zero-sum debates about whether jazz is African American, American, or, increasingly, transnational, scholars might attend more explicitly to the range of views and commitments held by jazz musicians and jazz supporters (and detractors) more generally.«[363]

Es ist also kein Zufall, dass ich neuere Jazzforschung mit diesem Selbstverständnis als Gebiet gewählt habe, um mich mit der Herausforderung auseinanderzusetzen, die ChatGPT & Co. bedeutet. Denn die New Jazz Studies gaben sich genau die Agenda einer Musikgeschichtsschreibung im Dienst von Komplexität und Ambivalenz, Diversität und Perspektivreichtum, als ich begann, mich in den 1990er Jahren für Jazz und Jazzgeschichtsschreibung zu interessieren.

Kampf dem Standardwissen! Kampf dem immergleichen Metanarrativ! Kampf der Heroenmusikgeschichtsschreibung! Kampf dem Kanon! Kampf der Suggestion einer zugleich zwingend, logisch und autonom aus sich selbst heraus fortentwickelnden Musikgeschichte als Gänsemarsch neuer Genres! Kampf auch dem Primat von Solitranskription und Stilanalyse! Mehr Fokus auf die sozialen Realitäten! Weniger autonome Kunstmusik, mehr Markt- und Popkulturoffenheit wagen! Mehr Fokus auch auf das Vergessene und

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

im Schatten Verbliebene legen! Überhaupt mehr Pluralismus und Diversität anerkennen! Mehr Raum für Frauen! Für LGTBQ! Für nichtamerikanischen Jazz! Für Minderheiten jeder Art! Auch für stilistische Nebenstränge und Einzelgänger! Aber genauso für stereotype Praktiken und austauschbare Massenware! Mehr Interesse auch am Zusammenspiel mit anderen Musikbereichen, ja Kunst- und Kulturgebieten! Mehr Öffnung auch für andere Wissenschaftsfelder und ihre Perspektiven und Methoden! Mehr Oral History der Betroffenen, insbesondere der Musikerinnen und Musiker!

Eine Vielzahl Forscherinnen und Forscher beteiligt sich in diesem Geist seit gut 30 Jahren an jener Debatte, die ich auf diese Kette an Schlagworten und Slogans kondensiert habe. Und fordern allerhand verschiedenartige Aspekte ein, die eine solch andersartige Musikgeschichtsschreibung des Jazz einzubeziehen habe, die sich nicht in einem Abschreiten der Meister, Meisterwerke und Meisterstile erschöpfen will. Einige Schlaglichter auf ausgewählte Akteure und Argumente mögen hier als Beleg dienen und zugleich die Vielseitigkeit der immer wieder auch im Widerspruch zueinander stehenden Anregungen illustrieren, die man in Sachen Perspektivwechsel in den New Jazz Studies erhält.

Innerhalb der Bewegung argumentiert z.B. Krin Gabbard von früh an für eine disziplinäre Öffnung im Blick auf Jazz. Weg von transkriptionsbasierter Musikanalyse. Hin zur Einbeziehung musikfremder, disziplinübergreifender zeitgenössischer Theoriebildung. Weiter wirbt er für die Einbeziehung anderer fachwissenschaftlicher Perspektiven und Methoden, wie in seinem Fall z.B. Literatur- und Filmwissenschaft. (Und in der Tat sind in der Folge zahlreiche Arbeiten zu Jazz und Film, Jazz und TV, Jazz und Literatur, Jazz und Malerei, Jazz und Tanz, Jazz und Theater usw. erschienen.) Schließlich treibt Gabbard die Dekonstruktion des Kanons um, den er vor allem als Mittel von Machtausübung analysiert sehen will.[364] Die von ihm herausgegebenen Sammelbände *Jazz among the Discourses* und *Representing Jazz* von 1995 sind dabei bis heute besonders oft genannte Referenzpunkte.

Mark Tucker, dem die New Jazz Studies in direkter Reaktion auf Gabbard ihren Namen verdanken, verlangt hingegen, musikwissenschaftliche und nichtmusikwissenschaftliche Blickwinkel auf Jazz miteinander zu versöhnen und zu verbinden. Denn so wenig Jazz in einem autonomen, quasi luftleeren Raum stattfinde, so wenig seien am Ende für die allermeisten Fragen an Jazz Musik und Musiker austauschbar. Was es zu hören gibt, zähle – und mache oft einen Unterschied.[365]

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Robert Walser schließ hier an und mahnt, Jazz sei als eine primär performative Praxis zu verstehen. Und das, was dabei oftmals zähle, sei etwa in Transkriptionen mit ihren klassischen Musiknotationen überhaupt nicht sichtbar. Es sei viel weniger, was gespielt würde, sondern wie und von wem für wen, dass den Unterschied mache.[366] Walser zitiert in diesem Zusammenhang Chick Corea aus einem *DownBeat*-Interview 1991:

> »Miles' solos are really interesting to look at on music paper, because there's nothing to them. On a Trane solo or a Charlie Parker solo, you can string the notes out and see all these phrases and harmonic ideas, patterns, all kinds of things. Miles doesn't use patterns. He doesn't string notes out. It's weird. Without the expression, and without the feeling he puts into it, there's nothing there.«[367]

Zudem merkt Walser an, dass essenziell sei, sich bewusst zu machen, dass die heutige Perspektive stets nur eine unter vielen sei und insbesondere jener der Zeitgenossen keineswegs überlegen.[368] Und dass für den historischen Blick auf eine Praxis wie Jazz genauso wichtig sei, zu betrachten, was aus der Rezeption, etwa in Kanon und Historiographie, über die Zeit ausscheide, wie sich damit zu beschäftigen, was Teil dessen zu bleiben vermag.[369]

Travis A. Jackson weist darauf hin, dass auch der Liveauftritt und gegebenenfalls seine auditive Dokumentation nur einen Teil dessen abbilden, was performative Jazzpraxis ausmache. Andere Aspekte wie das Üben, das Proben, die Absprachen vor dem Auftritt, die (non)verbale Kommunikation währenddessen oder der Einfluss des Publikums auf die Performance – man denke nur an berühmte Beispiele wie Ellington in Newport 1956 oder die häufigen Konflikte anlässlich der Konzerte von Keith Jarrett – blieben außen vor. Zudem müsse man stets bedenken bei dem in den Jazz Studies oft so wichtigen Blick auf Alben, wie gering der Anteil der Arbeit im Tonstudio am Ende in den meisten Karrieren tatsächlich bleibe.[370] Und Bruce Johnson ergänzt, wie einschneidet der Charakter der technologischen Evolution der Tonaufnahme und erst recht der Möglichkeiten der Postproduktion für die Identität einer musikalischen Praxis sei, bei der es wie beim Jazz darum gehe, dass die Musik in großem Maße auf Nichtwiederholbarkeit, d.h. auf den Moment des Erklingens, aber eben auch Verklingens ziele, um beim nächsten Mal wieder eine spürbar andere Gestalt anzunehmen.[371]

Marc Myers wiederum regt an, gerade verstärkt zu beachten, was Jazz von außen kommend beeinflusst und verändert, wie z.B. die Entstehung kleiner

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Labels im Zuge eines Streiks in den 1940er Jahren zwischen Majors und Musikergewerkschaft, der Beginn der Ausschüttung von Royalties für das Abspielen von Schallplatten im Radio, die sogenannte G.I. Bill, die Veteranen ein Studium finanzierte, die Einführung von Langspielplatte und Magnettonband in den 1950er Jahren, oder der Abschied der Jugendkultur vom Jazz nach 1960.[372]

Sherrie Tucker fordert u.a. mehr Interesse für die Vielfalt und Unterschiedlichkeit dessen, was Jazz jeweils für Menschen bedeute, und wer warum in dem ein- oder ausgeschlossen werde, was man üblicherweise von Jazz erzähle.[373] Wobei ihr Interesse in besonderem Maße der Genderperspektive gilt. Dabei verlangt sie zugleich mehr Auseinandersetzung damit, wie sich Jazzgeschichte erzählen lasse und hinterfragt, als was Jazz in diesem Zusammenhang denn überhaupt anzusehen sei: »a genre, a culture, a discourse?«[374]

Umgekehrt weist Gary Tomlinson darauf hin, dass das emanzipatorisch motivierte Betonen des Besonderen einer Perspektive – etwa Gender oder Race – rasch ein Übertonen werden kann, das Akteur und Blickwinkel letztlich gar nicht befreit, sondern darauf festlegt, immerzu diese Position einzunehmen. Und merkt an, dass die Alternative zu hegemonialen Narrativen – wie z.B. Jazz und Jazzgeschichte ausschließlich am Ideal einer Art afroamerikanisch-nationalamerikanischer Leitkultur zu messen – nicht die Behauptung transkultureller Allgemeinzugänglichkeit und Gleichmacherei sein könne; dieselbe Musik werde in verschiedenen Kontext mitunter sehr verschieden gehört.[375]

Zu fragen, wer wann warum sein Tun oder das anderer als Jazz identifiziert bzw. gerade nicht, treibt auch viele andere um wie etwa David Ake, Travis A. Jackson oder Eric Porter, da zentral für jede Orientierung in der überbordenden Diversität gerade des zeitgenössischen Jazz.[376] Damit geht u.a. einher, sich weniger für mutmaßliche Genresprenger zu interessieren. Vielmehr treten typische, aber vielleicht weniger originelle oder gar innovative Erscheinungsformen von Jazz und Jazzmusikern verstärkt in den Fokus, als sie es im Rahmen einer fortschrittsgetriebenen Heroenmusikgeschichtsschreibung üblicherweise tun.

Ken Prouty wiederum arbeitet heraus, wie sehr sich der Umgang mit Jazzgeschichte in den vergangenen Jahren durch Streaming radikal verändert habe, da heutzutage das Gros der Tonaufnahmen mit wenigen Klicks verfügbar sei, während man früher abseits des Kanons auf wenige Anthologien wie der *Smithsonian Collection of Classic Jazz* und mühsame antiquarische Recherche originaler LPs angewiesen war.[377] Er richtet unsere Aufmerksamkeit auf die Spannungen zwischen akademischer Jazzausbildung und akademisch denkenden Jazzmusikern und jenen, die anders ihren Weg in den Jazz finden

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

(›University Jazz‹ vs. ›Street Credibility‹), allerdings wiederum bisweilen später als Lehrende ihren Weg an Hochschulen finden, aber dies immer wieder auch aus formalen Gründen nicht tun können.[378] Und er weist darauf hin, dass der an vielen Stellen der Jazzvermittlung so prägende Zug, mit Jazz eine herausragende kulturelle Entwicklung erhalten, ja konservieren zu wollen, sich in gewisser Weise überholt habe dadurch, dass Jazz gar nicht in den 1970er und 1980er Jahren verstorben sei, wie damals oft befürchtet, sondern insbesondere seit der Jahrtausendwende vielmehr eine beachtliche Renaissance erfahren habe, so dass es eines übersteigerten Historismus, Traditionalismus und Protektionismus gar nicht mehr brauche.[379]

David Ake reklamiert die Bedeutung des sozialen Wandels im Jazz, die z.B. darin ihren Ausdruck finde, dass nachkommende Musikerinnen und Musiker heute weniger in Nachtclubs und auf Tourneen lernen, wie Jazz geht, sondern an Hochschulen, was wiederum zugleich ein zentraler Motor und Pool für lokale Jazzszenen sei.[380] Und weist dabei u.a. darauf hin, dass es den Jazz verändere, wie und mit welchen pädagogischen Hilfsmitteln versehen nachkommende Generationen ihn studieren.[381] Weiter beanstandet Ake, wie der soziokulturelle Aufstieg des Jazz zu Kunstmusik und öffentlichem Kulturerbe immer wieder mit Arroganz und Hybris gegenüber anderen Musikformen einhergehe.[382] Auch bricht er eine Lanze dafür, die Jazzwelt heute nicht gegen die früherer Zeiten zu vergleichen und auszuspielen, da dies den Blick auf das verstelle, was sich dieser Tage an Reichtum entfalte und in seiner Versatilität Gegenstand von Jazzhistoriographie als Zeitgeschichte sein sollte – ein Punkt, den z.B. auch schon Tomlinson mit Nachdruck markiert hatte:[383]

> »Such a vibrant collective scholarly effort can only be in motion because the diverse activities that occur under the jazz umbrella remain so compelling to so many people. True, few major jazz record labels remain. True, jazz receives minimal coverage on traditional radio and television stations. True, jazz-only performance spaces are not as plentiful as they once were. But as the saxophonist Joshua Redman noted in 2006, ›One of the problems with how people view jazz today is that people are still trying to view today's jazz through the same lens that viewed an earlier time in jazz history.‹ And if we broaden our perspective to look at what is available and happening now, we can recognize that jazz people currently enjoy an enormous range of venues, media outlets, funding sources, and educational programs to accommodate and assist an unprecedented number of inventive performers and composers. In fact, it would not be off base to suggest that historians

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

> and fans will someday regard the early twenty-first century as one of the music's golden ages.«[384]

Tony Whyton mahnt an, das komplexe Verhältnis und Wechselspiel von autonomem Kunstanspruch und sozialer Funktion, insbesondere als Popularmusik, stets als dynamisches, kompliziertes Spannungsverhältnis zu denken, statt sich für eine Seite der Gleichung zu entscheiden.[385] Und er reklamiert die internationale und interkulturelle Perspektive als zentral für Geschichte und Gegenwart des Jazz, gerade in Sachen Identitätsfragen.[386]

Robert O'Meally spürt anhand der Jam Session dem Eindruck nach, dass Ensemblearbeit im Jazz ein komplexes Demokratieverständnis zugrunde liege, das Antagonismen mit Kooperation verbinde und dabei Eigenständigkeit erlaube.[387] Und erkundet die Idee, dass Jazz nicht als Musik zu bestimmen sei, sondern als Kultur- und Kunstbereiche übergreifende kulturelle Praxis, als *culture*, fragend, welche Konsequenzen mit dieser Sichtweise einhergehen.[388] Ronald M. Radano rückt in diesem Zusammenhang das heikle, aber allerorten eingesetzte Konzept der Authentizität in den Fokus.[389]

Ingrid Monson argumentiert für das Zusammenspiel eines möglichst breiten theoretischen Eklektizismus mit den Methoden empirischer Musikforschung.[390] Zu letzterem gehören für Monson vor allem Gespräche mit Musikern. Mit *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction* hatte sie Mitte der 1990er Jahre neben Paul F. Berliners *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation* (1994) selbst eine der beiden Blaupausen verfasst, was auf diesem Weg an Erkenntnis alles möglich ist. Andere wie Alyn Shipton, Nicholas Gebhardt und Travis A. Jackson sollten ihr hierin folgen und plädieren dafür, empirisch zu arbeiten und sich dabei auf die zu konzentrieren, die Jazz machen. Und verlangen daher eine stärkere Beachtung von Interviews und Oral History als Quellenmaterial, was in der Folge in Qualität wie Quantität nahelege, sich verstärkt mit den alltäglichen Dimensionen der Jazzkultur zu beschäftigen anstelle von Genies und Geniestreichen.[391]

Diese Sammlung an Beispielen für Wortmeldungen in und zu den New Jazz Studies ließe sich gefühlt ewig fortsetzen, ordnen und gewichten. All die angeführten Positionsbestimmungen durchweg prominenter Akteure in den New Jazz Studies stehen hier dabei stellvertretend: Für viele weitere Äußerungen anderer Akteure wie für viele weitere Anregungen, Beobachtungen und Forderungen der Zitierten selbst. Doch bereits diese kleine Auswahl weist aus, dass sich am Ende ein ziemlich heterogenes Bild von dem Spielfeld ergibt, das sich die New Jazz Studies selbst gewählt haben. Es regiert »an ethos of open-

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

ness and multiplicity«, wie Charles Hersch resümiert.[392] Der absichtlich derart offen gehalten sei, dass er sich immer wieder des Vorwurfs eines »radical relativism« ausgesetzt sieht, wie David Ake beklagt.[393]

Die New Jazz Studies sind also keine in sich konsistente Denkschule. Weder eine bestimmte Theorietradition noch eine definierte Methodensammlung. Zwischen den Akteuren treten eine Vielzahl an unterschiedlichen Interessen, Gewichtungen, Herangehensweisen und mitunter auch Widersprüchen zutage. Das hat sich auch in drei Jahrzehnten nicht geglättet. Ein Blick auf den Stand der Dinge stellvertretend anhand der Inhaltsverzeichnisse der insgesamt gut 80 Artikel starken Sammelbände *The Routledge Companion to Jazz Studies* (2019) und *The Routledge Companion to Jazz and Gender* (2023) oder der Tagungsprogramme der in Europa zentralen *Rhythm-Changes*-Konferenzen macht dies sofort deutlich.[394] Geht man nach den Äußerungen der Beteiligten dazu, ist das kein Versehen, sondern Absicht. Es soll ausgehalten werden. Um der Sache willen. War man doch dereinst angetreten für eine Jazzforschung im Dienst von Komplexität und Ambivalenz, Diversität und Perspektivreichtum. Was die New Jazz Studies daher vor allem anderen sind, ist eine Haltung.

Wohl auch daher haben die New Jazz Studies bislang auch nicht zu umfangreichen, autoritativ auftretenden Büchern mit alternativer Jazzgeschichtserzählung geführt. Vielmehr sind der Fachartikel in Journals, die z.B. regional oder stilistisch deutlich thematisch spezialisierte Monographie und der heterogene Sammelband die Publikationsformen der Wahl geworden.

Für ein Unternehmen wie meines hier, das sich für die Notwendigkeit, die Möglichkeiten und den Mehrwert einer Musikgeschichtsschreibung im Dienst von Komplexität und Ambivalenz, Diversität und Perspektivreichtum interessiert, macht all das die New Jazz Studies als Gegenstand der Auseinandersetzung freilich nur noch spannender: Hier wird anhand des Beispiels Jazz nämlich genau mit jenen Fragen gerungen, die mich auch umtreiben.

Die New Jazz Studies haben keinen Gründungsmythos, keinen Gründungsakt – aber doch eine Art Gründungstext. Eine Initialzündung, wenn man so will. Einen Ausgangspunkt, auf den alle Bezug nehmen. Scott DeVeauxs Aufsatz »Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography« aus dem *Black American Literature Forum* von 1991.[395] Hier sind all diese Schlagworte von der Kritik am traditionellen Geschichtsbild des Jazz über das Einfordern von Interdisziplinarität und Interesse an soziokulturellen und soziopolitischen Fragestellungen bis hin zum Anspruch auf Theorie- und Methodenvielfalt bereits als Agenda niedergelegt.

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Als DeVeaux seinen kanonischen Text schreibt, liegt es im Zeitgeist, als Musikhistoriker traditionelle, quasioffizielle Metanarrative wie Meister- und Meisterwerkerzählungen zu hinterfragen. Den Fokus darauf zu richten, was ihr Preis ist. Wen und was sie verschatten. Aus welchen Gründen dies geschieht. Und Wege zu mehr Diversität in der Musikvermittlung zu suchen. Die New Jazz Studies haben, insofern sie sich mit Jazzgeschichte beschäftigen, daher erhebliche Schnittmengen mit einerseits der Historischen Musikwissenschaft und anderseits den Popular Music Studies.

In beiden Bereichen hat der Jazz – ähnlich wie die neuere Filmmusik oder das Broadway Musical – freilich nie recht Fuß fassen können – und wollen.[396] So organisierten sich die am Jazz Interessierten ab den 1990er Jahren zunehmend in einem eigenen Forschungsfeld, mit eigenen Forschungsverbünden, Fachzeitschriften, Buch- und Tagungsreihen. Genauso wie es zeitgleich Film Music Studies und die Musical Theater Studies taten.[397] Das birgt Nachteile. Hat aber natürlich zunächst einmal den Vorteil, dass man sich so vergleichsweise rasch orientieren und einarbeiten kann.[398]

Die Etablierung der Popular Music Studies wie die Formierung der New Musicology (USA – bzw. Critical Musicology in UK) innerhalb der Historischen Musikwissenschaft hatte es in den 1980er Jahren der Jazzforschung vorgemacht, woher der frische Wind kommen könnte, auf den viele hofften, die sich und ihren Blick auf die jeweilige musikalische Praxis in den Standards für Meistererzählungen nicht wiederfanden: Gegen historiographischen Positivismus und musikanalytischen Strukturalismus! Aufmerksam gegenüber der performativen und medialen Seite von Musik und Musikgeschichte! Methodische Vielseitigkeit und Offenheit für zeitgenössische, nicht musikspezifische Theoriebildung in anderen verwandten Fachgebieten – Soziologie und Philosophie, Literatur- und Kunstwissenschaft, Kultur- und Medienwissenschaft, Postcolonial und Gender Studies rücken verstärkt auf die Agenda! Abbau von Berührungsängsten und Dünkel auch, zugleich (auch vergleichend) in verschiedenen Musikbereichen zu arbeiten, zu Kunstmusik und Popularkultur, zu Jazz, Musical, Film oder Musik des Globalen Südens![399] Die New Jazz Studies sind Teil dieser größeren akademischen Bewegung.

Vieles findet sich daher bei DeVeaux und den ihm Nachfolgenden wieder, das diesen übergeordneten Diskurs ebenfalls mitprägt. Allen voran eben die kritische Haltung gegenüber Meistererzählungen, wo große (vorherrschend weiße, heterosexuelle, christlich geprägte) Männer autonom einen Kanon von Meisterwerken schaffen. Man teilt insoweit sowohl Anlass und Ansatzpunkt für Kritik am historiographischen Status quo als auch die Zielrichtung in den

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Versuchen, Musik- und Musikgeschichtsvermittlung zu verändern und neu zu denken. Insbesondere zu diversifizieren.

Das gilt auch im Blick auf das bis heute anhaltende Ringen um Diskriminierungsfragen, insbesondere in Sachen Race. Einzig, dass diese Problematik im Jazz besonders liegt, da sie sich unter ethnisch umgekehrten Vorzeichen stellt – schon dies ein Hinweis auf den soziokulturellen Sprengstoff, der hinter der auf den ersten Blick so konziliant wirkenden Antwort von ChatGPT steckt. Andere Emanzipationsperspektiven auf vielfach diskriminierte gesellschaftliche Gruppen unterscheiden sich freilich in Jazz und Jazzforschung nicht groß von den Konstellationen in anderen Musikbereichen und den Debatten darum. Man denke nur an die eklatante Benachteiligung von Frauen selbst noch in der jüngeren Musikgeschichte, die im Jazz keinen Deut weniger bedrückend verläuft, nur weil der Jazz hinsichtlich der kulturellen Gleichberechtigung schwarzer Männer ungleich progressiver ist als andere westliche Musikkulturen. Sensibel gegenüber der Diskriminierung schwarzer Männer heißt nämlich noch lange nicht, sensibel gegenüber der Diskriminierung von Frauen zu sein.

Aus solchen Gründen wie Vielfalt, Chancengleichheit und Teilhabe dachten um 1990 wie in der ganzen Musikwissenschaft auch in Sachen Jazz viele darüber nach, was Jazzforschung und Jazzhistoriographie sind und sein sollten, in Medienberichten, Vorträgen, Podiumsdiskussion und Fachaufsätzen. DeVeaux stand damit also nicht allein. Aber kein Text ist in den vergangenen Jahren in der Jazzforschung so oft zitiert worden wie dieser Aufsatz. Offenkundig hat er damals einen wunden Punkt getroffen. Und dabei die Kritik am Status quo, die er hier entwickelt, in einer Weise ausgeführt, die viele andere zum Nachdenken sowohl über dieselben Aspekte als auch über Folgefragen anregt. Bis heute.

Die provokative Wucht von DeVeauxs Aufsatz ist dabei schon im Titel niedergelegt: die Behauptung, dass die Jazztradition etwas nachträglich Gemachtes, Konstruiertes sei. Nur Titel und These von Ted Gioias *The Imperfect Art: Reflections on Jazz and Modern Culture* (1988) haben eine vergleichbar anhaltende Kontroverse ausgelöst unter Jazzfachleuten wie DeVeauxs Titel und These. Was immer nahelegt, dass ein neuralgischer Punkt getroffen wurde und sich näher hinzuschauen lohnt.

Erschienen ist DeVeauxs Text in einem dem Jazz gewidmeten Themenausgabe der Fachzeitschrift *Black American Literature Forum*. Schon im Namen dieses Journals stecken dabei gleich drei Aspekte, die zentral werden sollten für das, was als New Jazz Studies folgte: Die Frage, wie sehr Jazz aus einer afro-

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

amerikanischen Perspektive zu betrachten sei – oder eben nicht. Die Frage, wie sehr Jazz deswegen – oder stattdessen – zuvorderst aus einer national-amerikanischen Perspektive zu betrachten sei – oder eben nicht. Und schließlich die Frage, wie sehr Jazz ein Gegenstand sei, den es aus einem rein musikalisch-musikwissenschaftlichen Diskurs zu lösen und als eine interdisziplinäre kultur- und geisteswissenschaftliche Debatte zu behandeln gelte, will man ihm gerecht werden – was naheliegender nicht ohne Auswirkungen darauf bleibt, wie man sich zu den ersten beiden Fragen verhält.

Schon über diesen Kontext wird sofort klar, inwiefern die Formierung der New Jazz Studies ausgehend von DeVeaux eine Fallstudie darstellt, die in besonderem Maße geeignet ist, jene Sensibilität für das Thema Race im Jazz herzustellen, die den vordergründig wohlmeinenden Antworten von ChatGPT & Co. abgeht. Um darüber zu verstehen, inwiefern sie das dort tun.

Die Vorzeichen waren für DeVeaux damals andere als für mich heute. Von Digital Humanities und Künstlicher Intelligenz ist noch keine Spur. Selbst das Internet wird noch Jahre auf sich warten lassen, bevor es mit aller Macht den Alltag zu verändern beginnt. Was akademisch Lehrende wohl damals gesagt hätten, wären sie wie ich heute damit konfrontiert, dass sich ihre Studierenden von nun an beliebig große Teile von schriftlichen Prüfungsleistungen von Chatbots schreiben lassen dürfen?

Dennoch – DeVeaux laboriert in diesem Artikel letztlich an derselben Herausforderung herum wie ich heute: nämlich der Frage der Weiterentwicklung der akademischen Lehre vor dem Hintergrund sich wandelnder Rahmenbedingungen. Nur, dass die Transformation, auf die DeVeaux hier reagiert, nicht technischer Natur ist, sondern soziokultureller und gesellschaftspolitischer.

DeVeaux spricht sofort an, worum es ihm geht. Er kritisiert als Ausgangspunkt seiner Überlegungen, dass eine Art »official version of jazz history«[400] etabliert und weithin durchgesetzt worden sei, die mindestens genauso viele Fragen aufwerfe wie sie zu beantworten weiß.[401] Dieses Narrativ, das DeVeaux »the jazz tradition« nennt, würde enorm viel ausschließen.[402] Erstens, indem es Jazzgeschichte als konsequente Entwicklung von einer Volksmusik zu einer Kunstmusik erzählen würde, unberührt von den Mechanismen und Bedürfnissen von Popkultur, Musikindustrie und Kommerzialisierung.[403] Zweitens, indem es reklamiere, dass Jazz zugleich zwingenden primär als afroamerikanische Emanzipationskultur zu sehen sei.[404] Und drittens, indem es eine autonome, rein aus innerer Notwendigkeit entstandene Genre- und Stilentwicklung behaupte.[405]

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

DeVeaux erscheint dies als eine nachträgliche historiographische Konstruktion, die vor allem auf staatliche Anerkennung von Jazz als Kulturerbe ziele, von der Aufnahme in akademische Curricula bis zur institutionellen Förderung durch die öffentliche Hand.[406]

DeVeaux arbeitet in seinem Artikel zahlreiche Unstimmigkeiten in diesem Konstrukt heraus. Die Hilfslosigkeit gegenüber Jazz post-1970 wie Fusion z. B. Oder die Ignoranz gegenüber zentralen ästhetischen Triebfedern der Jazzgeschichte wie der Rolle von Tanzrhythmen. Die (Sehn-)Sucht, parallel und auf Augenhöhe zur europäischen Kunstmusik rezipiert werden zu wollen, von der man sich freilich zugleich über das Narrativ afroamerikanischer Volkskultur so sehr zu distanzieren suche. Oder die Unfähigkeit, historiographisch irgendetwas mit langen, vielseitigen Karrieren anfangen zu können.[407]

Besonders folgenschwer ist aus Sicht DeVeauxs der ungelöste Widerspruch, der sich auftut, zwischen Jazz als ethnisch definierter Volkskunst und dem Anspruch, eine universelle Kunstmusik zu sein.[408] Genauso ambivalent erscheint ihm die Verknüpfung von sozialer und künstlerischer Emanzipation in der »official version of jazz history«, da letztere ab dem Moment, ab dem sie elitär-antikommerziell gedacht wird, eben nur noch für eine kleine Expertengemeinschaft relevant ist und gar nicht mehr gesamtgesellschaftlich wirken kann.[409]

Die so gebaute »jazz tradition« sei, so gesteht er zu, bei allen Widersprüchen eine emotional einnehmende Aufstiegserzählung.[410] Und in Sachen Prestige und öffentlicher Anerkennung schlicht eine Erfolgsgeschichte.[411] Aber sie mache Jazz und Jazzgeschichte zugleich zu etwas orthodoxem, musealem, selbstreferentiellem; dieser höre auf, im Hier und Jetzt als künstlerische Praxis relevant zu sein.[412] Deswegen auch schließt DeVeaux mit der Forderung an Jazzhistoriker, -journalisten und -ausbilder, den eigenen Blick auf Jazz in jeder Hinsicht wieder zu weiten und flexibler zu gestalten – der Sache wegen, die eben so sei: bunt, divers, widersprüchlich, streitbar, unterhaltend, fordernd.

> »If we, as historians, critics, and educators, are to adapt to these new realities, we must be willing to construct new narratives to explain them. These alternative explanations need not displace the jazz tradition (it hardly seems fair, in any case, to deconstruct a narrative that has only recently been constructed, especially one that serves such important purposes). But the time has come for an approach that is less invested in the ideology of jazz as aesthetic object and more responsive to issues of historical particularity. Only in this way can the study of jazz break free

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

> from its self-imposed isolation, and participate with other disciplines in the exploration of meaning in American culture.«[413]

DeVeaux würde, so darf man annehmen, daher dem zentralen ersten Satz von ChatGPT wohl nicht widersprechen:

> »Jazz has its roots in African American communities and is often considered a form of Black music due to its origins in African musical traditions and its development in the context of the African American experience.«[414]

Aber von der Position aus gedacht, die von ihm in diesem kanonischen Text entwickelt wird, ist zwingend zu reklamieren, dass der wichtige Teil der Antwort des Chatbots ihr Schluss ist:

> »In summary, while jazz has deep roots in the African American experience and is often considered a form of Black music, its development has been multiracial and cosmopolitan. The genre's ability to assimilate diverse influences has contributed to its richness and continued relevance on the global musical stage.«[415]

Dieser Schluss ist aber keine Fortschreibung des Anfangs. Er widerspricht ihm. Jedenfalls in Augen vieler Diskursteilnehmer im Jazzbereich. Anders, als in der Antwort des Chatbots, ist das auch unüberlesbar in DeVeauxs Ausführungen. Die Frage schwarze Kultur vs. kosmopolitische Schmelztiegelpraxis ist für DeVeaux genauso komplex, kontrovers und sensibel, wie sie zentral für diese Musik ist. Kulturvermittlung jedweder Art einschließlich der akademischen Lehrmaterialien zur Jazzgeschichte, mit denen sich DeVeaux in seiner Analyse in besonderem Maße beschäftigt, muss sich dazu verhalten. Und das gilt genauso für den Einsatz von KI-Tools wie ChatGPT & Co. dabei heutzutage.

Wie schwierig das aber ist, sieht man, wenn man DeVeaux von ihm abweichende, aber gleichfalls nachvollziehbare und genauso legitime zeitgenössische Positionen gegenüberstellt. Ein Beispiel für eine solch zeitlich parallel entwickelte wissenschaftliche Gegenposition ist z.B. Lewis Porters Aufsatz »Some Problems in Jazz Research« aus der Fachzeitschrift *Black Music Research Journal* von 1988. In diesem entwirft Porter ebenfalls eine Agenda, wie eine zeitgemäße Jazzforschung aussehen sollte. Porter steht DeVeaux in nichts nach hinsichtlich seiner weithin sichtbaren Position innerhalb der amerikanischen

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Jazzhistoriographie der vergangenen 30 Jahre. An der Rutgers University in New Jersey, einer der zentralen Hochschulen für Jazzforschung in den USA, gründete und leitete er z.B. ab 1997 den ersten Studiengang zu Jazzgeschichtsschreibung, *Jazz History & Research*.[416] Und es lohnt, Porters nicht minder informierte wie pointierte Position mit jener DeVeauxs zu vergleichen. Gerade, wenn man sich eine Meinung über die einschlägigen Antworten von ChatGPT & Co. bilden will. Denn so verschieden sehen Porter und DeVeaux die Dinge.

Neben den besagten allgemeinen Reformbewegungen der Musikwissenschaft, in deren Windschatten DeVeaux schreibt, vollzieht sich noch etwas anderes während der 1980er Jahre und bildet den Hintergrund zu Porters Intervention: der Aufstieg von Jazz zu Kunstmusik und staatlich anerkanntem Kulturerbe. Sinnbild hierfür stehen die Etablierung von Jazz at Lincoln Center 1988 unter Leitung von Wynton Marsalis und der Erlass des Jazz Preservation Act[417] ein Jahr zuvor, der Jazz in einer spezifischen Weise definiert und zu nationalem, auch öffentlich finanziell zu förderndem Kulturerbe der USA erklärt.[418] Parallel vollzieht sich ein spürbarer Ausbau von Jazzstudiengängen an Hochschulen, der wiederum mittels curricularer Kanonbildung auf den Aufstieg von Jazz als Kunstmusik einzahlt.[419] Zugleich beginnt die akademische Literatur über Jazz in einer Weise in Quantität und Qualität zu expandieren, dass Guthrie P. Ramsey Jr. schon zur Jahrtausendwende beklagt, selbst ausgewiesene Jazzforscher wie er könnten kaum mehr alles zur Kenntnis nehmen.[420] Umso mehr trägt dies freilich dazu bei, den Eindruck zu verfestigen, dass es sich inzwischen bei Jazz um einen auch akademisch satisfaktionsfähigen Gegenstand handele, wie Ronald Radano 2003 resümiert.[421] In Entscheidungen und Trends wie diesen materialisiert sich seinerzeit etwas, für das Akteure wie Billy Taylor bereits Jahre früher medienwirksam eingetreten sind: die Aufwertung und Anerkennung von Jazz als »America's classical music«.[422]

Ein Kampf um Deutungshoheit geht damit einher, »the long battle over the identity of jazz«[423], wie es Steven F. Pond nennt. Ein Kampf, für den das Ringen um die Formulierung einer »official history of jazz«[424] wesentlich ist, wie DeVeaux formuliert, was Marsalis, eine der ganz zentralen Figuren der Debatte der vergangenen Jahrzehnte, im Titel eines oft zitierten Beitrags für die *New York Times* 1988 auch ganz offen anspricht: »What Jazz Is – and Isn't«.[425] Das ist ein in Teilen erbitterter Kampf, wie man z.B. in einem fulminanten Streitgespräch zwischen Marsalis und Herbie Hancock von 1985 nachlesen kann.[426] Ein Kampf, in dem die Frage nach Race allenthalben zentral wird.[427] Freilich in herausfordernder Weise, wie Ronald M. Radano anmerkt: »the battles of interpretation have their own racial background, even if it is difficult to ascribe

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

a particular racial association with a given position«.[428] Selbst für Akteure wie Marsalis geht es nicht um Race in einem essentialistisch-naturwissenschaftlichen Sinne, wie er an anderer Stelle in einem moderierten Gespräch mit Pianist Ethan Iverson über »Jazz & Race« klarmacht, sondern in einem komplexen sozialen und politischen Sinne – was die Sache aber keineswegs weniger wichtig macht:

> »I want to start by saying something about ›black‹. First, ›black‹ is not anthropological; it's social and it's political. Once they decoded the genome, it's clear – that's the science. So the concept of race itself is not real. And jazz symbolically is a unifier, the result of hybridization of cultures. […] So I want us to consider the fact that maybe race might be something that's only made real by the politicization of it in our country. […] Now we're laughing at it, because it's funny. But the fact that race is a construct and that it's not real doesn't mean that we don't live in the non-reality of it. There are always stand-ins for reality, and those stand-ins then become what we misconstrue as reality, so it becomes difficult for us to get back to reality. People who can play come from anywhere. But this kind of desire to take the achievements of a few people and make it be a representation of a group – now all these groups are gonna battle.«[429]

An anderer Stelle formuliert Marsalis nochmal völlig unmissverständlich seine Position: »Because race, race relations, racial tensions, racial harmony and questions of freedom are all tied up with the identity of jazz from its birth.«[430]

Schon der Nachdruck in der Wortwahl macht klar: In dieser Denkschule werden ganz andere Prioritäten gesetzt, in der Lehre wie in allen anderen Formen der Jazzgeschichtsvermittlung, als bei DeVeaux. So benennt Porter eine Reihe von Bedingungen für eine dem Gegenstand adäquate zeitgemäße Jazzforschung:

> »(1) A respectful attitude should be adopted toward the subject of one's research.
> (2) One should view the field as much as possible from a black perspective. The words of black musicians must be taken seriously, and one must spend the time needed to unravel the meanings of any terse or slangy statements. Some writers who are very aware of the black perspective include LeRoi Jones (1963), Ben Sidran ([1971] 1981), and Bruce Tucker (1984).
> (3) A great variety of sources should be utilized. One should consult newspapers, magazines, oral histories, booking agents, record company files,

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

> itineraries, private journals, discographies, advertisements, concert flyers, issued recordings, and private tapes. No single source should be considered infallible. When an interview exists in both printed and taped form, it is best to consult the original tape. One should always look for independent confirmation of any date or place in more than one source. Works of Lawrence Gushee (1985), Walter Allen (1973), Franz Hoffman (1982), and Frank Büchmann-Møller (In press) are models of the correct use of sources. (4) One must take pains to know enough about the subject before one begins writing. It is inappropriate to write any kind of summary evaluation of a person's work or achievement unless one has heard it all, not just a smattering. To discuss one particular record may be another matter, but it probably does not make sense even then, since one needs a context in which to discuss the piece under scrutiny. A recording cannot be fully discussed without reference to the influences behind it, especially since in jazz there are often direct borrowings from other pieces of music. Gunther Schuller's magnificent book on *Early Jazz* (1968) is based on a thorough knowledge of his subject.«[431]

Diese Hausordnung der Jazzforschung ist eine Aktualisierung eines Entwurfs, den Porter ein Jahr zuvor unter dem Titel »Guidelines for Jazz Research« im *Bulletin of the Council for Research in Music Education* veröffentlicht hat.[432] Wie bei DeVeaux ist es also auch bei Porter musikpädagogische Arbeit, die hinter dem Nachdenken über Qualität in der Jazzforschung und darauf aufbauend in der Jazzausbildung steht.

Mit DeVeaux gemeinsam hat Porter, dass er zugunsten einer kulturwissenschaftlich informierten und interessierten Jazzforschung argumentiert, weil diese einen Gegenstand habe, für den er eine bloß musikwissenschaftliche Werkanalyse für inadäquat erachtet, die an klassischen, auf Papier niedergelegten Kompositionen entwickelt worden ist: »Musical analysis must also take cultural factors into account. It is not necessarily appropriate for jazz researchers to imitate classical models and methods.«[433]

Man sieht freilich im Vergleich sofort die Unterschiede zu DeVeaux und dem, was im Anschluss die New Jazz Studies werden und machen sollten. Porter will von Meistern erzählen und behauptet in apodiktischer Manier, dass deren kanonischer Status selbsterklärend und unangreifbar sei:

> »We have to be careful about becoming critics ourselves when we mean to write history. For example, too many purportedly historical articles assert that Ornette Coleman and John Coltrane are overrated. History is not

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

> a collection of opinions. There are some objective measures that must be consulted, and they come mostly from musicians. When thousands of musicians say that Coleman's or Coltrane's music changed their lives, we have a measure of historical importance. History is more about importance than about goodness or badness – the latter are subjects of style criticism.«[434]

Porters zielt dabei nicht einfach auf irgendwelche Meister. Seine Agenda geht weiter. Nicht unähnlich dem zeitgleich verabschiedeten Jazz Preservation Act ist sie ganz darauf konzentriert, Jazz als afroamerikanische kulturelle Errungenschaft zu reklamieren, was – und das ist entscheidend – die Forschungsperspektive auf Jazz gestern und heute diktiere. An einer Stelle sagt Porter dies auch ausdrücklich:

> »Before researchers can do proper work in jazz, they must acknowledge themselves to be scholars of black music. There is absolutely no reason that non-blacks cannot be scholars and performers of black music. After all, non-Frenchmen teach French and non-Russians are experts on Russia. It is only because of the racism in this country that some whites are reluctant to say in the same vein as ›I'm proud to be a French scholar‹ that ›I'm proud to be a black-music scholar‹.«[435]

Das übergeordnete Ziel ist Porter so wichtig, dass die Argumentation nicht nur essentialistisch wirkt, sondern leider immer wieder ins klischeehafte und oberflächliche abgleitet. Das sieht man z.B. daran, dass Porter den Umgang mit Jazz mit jenem mit Oper vergleicht und reklamiert, niemand würde Oper als weiße Erfindung diskreditieren ob ihrer universellen Wirkungsgeschichte, nur weil heute auch viele schwarze oder asiatische Sängerinnen und Sänger darin mitwirken würden.[436] Oper freilich ist eine italienische Erfindung. Und abgesehen davon, dass es für sich schon absurd anmutet, wenn man über romantische deutsche Oper à la Richard Wagner oder zeitgenössische Avantgardeoper à la Helmut Lachenmann arbeitet, seine Gegenstände ständig durch die Brille ihrer italienischen Ahnen betrachten zu müssen und dies möglichst laut auszuweisen, verkennt dieses Begehren Porters, dass Italiener über sehr lange Zeit aus Sicht der USA – wie innerhalb Europas – als People of Color wahrgenommen und diskriminiert wurden und erst spät eine Aufwertung zu Weißen stattgefunden hat.[437] Im Gegenteil zu Porters allzu plumper Analogie würde in diesem Vergleich also viel Stoff stecken, sich mit dem Thema Rassismus in seiner ganzen Komplexität und Absurdität auseinanderzusetzen. Aber

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

das ist nicht der Punkt, den er machen will. Manch einer mag sich bei Porters Worten daher an die heutigen Debatten um cultural appropriation und Authentizität erinnert fühlen. Bei denen einem wie bei Porters Geboten auch immer unwillkürlich jene TV-Werbung aus den 1990er Jahren in Erinnerung kommt, für die die bekannte Agentur Jung von Matt für die Schweizer Bonbonsorte Ricola den bissig, passiv-aggressiv vorgetragenen Slogan »Wer hat's erfunden?« prägte.

Aber auch wenn nicht jede Analogie bei Porter überzeugt, die Ernsthaftigkeit des Anliegens ist weder ihm noch seinen Mitstreitern in Sachen Jazz als schwarzer Klassik abzustreiten. Und öffentliche Anerkennung als offizielles nationales Kulturerbe zu erlangen durch die vermehrte Etablierung von Jazz-Studies-Studiengängen an Hochschulen, den Jazz Preservation Act oder die Gründung von Jazz at Lincoln Center in New York sind natürlich erst einmal echte Erfolge, von denen nicht wenige profitieren über die Förderung, die so möglich wird. Dass das in diesem Ausmaß einmal Realität werden würde, damit hätten 1959 sicher die allerwenigsten gerechnet. Daran gibt es nichts kleinzureden.

Porters Begehren steht mitten in diesem Kontext. Und stellt eine in Herkunft und Motivation nachvollziehbare Perspektive dar. Aber doch bereits damals 1988 eine, die anderen schief und verzerrend erscheint. Vielleicht könne man damit etwas über Jazz um 1930 oder um 1950 sagen, wendeten andere ein. Aber über Jazz um 1990 sicher nicht mehr – und geschweige denn über jenen, der danach kommen sollte. Nichts ist umsonst im Leben. Auch dieser phänomenale Aufstieg des Jazz nicht. Der Preis in dem, was Porters Position alles zur Nebensache in Sachen Jazz erklärt, was anderen aber wichtig daran erscheint, lässt den Mehrwert dessen, was Porter damals wirkmächtig im Verbund mit Neotraditionalisten von Wynton Marsalis über Albert Murray bis Stanley Crouch als reine Lehre propagiert, für immer mehr immer kleiner wirken.[438] Sie finden sich und was ihnen wichtig ist am Jazz in dem Weltbild, das in Porters Hausordnung niedergelegt ist, nicht wieder. Das ist der Nährboden, auf den DeVeauxs Intervention drei Jahre später fällt.

Diese grundlegenden Konfliktlinien, für die hier DeVeaux und Porter stellvertretend stehen, werden wenig später auch über den akademischen Diskurs hinaus nochmals um ein Vielfaches deutlicher, als PBS erstmals Ken Burns' monumentale, herausragend bebilderte zehnteilige TV-Dokumentation *Jazz* (2001) im amerikanischen Fernsehen ausstrahlt. Maßgeblich mitgestaltet von Marsalis als Coproduzent und musikalischem Leiter unter Einbeziehung anderer gleichgesinnter prominenter Expertenstimmen der Jazzdebatte von

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Crouch bis Giddins, provoziert Burns' Arbeit, die in Aufwand und Qualität beispiellos ist in der audiovisuellen Jazzgeschichtserzählung, heftige Reaktionen. Und zwar von allen, die für all jenes am Jazz stehen, das sich hier gar nicht oder nur unter ferner liefen wiederfindet. Die das repräsentieren, was außerhalb dessen steht, was Bruce Johnson und Adam Havas jüngst so treffend in ihrer Einführung zum Themenheft *Jazz Diasporas* in der Fachzeitschrift *Popular Music and Society* zusammenfassten:

> »The basic canonical, U.S.-centric jazz narrative is enclosed by such boundaries as blackness, masculinity, canonical aesthetics, and textuality, prised open occasionally to admit a new ›master‹.«[439]

Genau diese Erzählung herauszuarbeiten, eben darum geht es in der Dokumentation von Burns. Sie ist erstmals von 8. bis 31. Januar 2001 zu sehen. Und ist heute noch, wie viele der anderen Arbeiten gleicher Machart von Burns zu zentralen Stationen, Akteuren und Themen amerikanischer Geschichte vom Bürgerkrieg bis Baseball auch als DVD erhältlich. Ein voluminöses, ebenfalls exzellent bebildertes Begleitbuch wird parallel veröffentlicht, genauso wie zwei mehrteilige CD-Editionen, deren Auswahl dem Narrativ der Serie folgt und einführenden Charakter hat.

Die Machart von *Jazz* ist klar und transparent und wird durch die ganzen 1.140 Minuten Sendezeit durchgezogen: Die Episoden schreiten in Zeitabschnitten voran, mit Ausnahme der ersten Episode (bis 1917) und der letzten (nach 1961). 1959 ist Teil der vorletzten Folge, »The Adventure« überschrieben. Inhaltlich verbindet die Folge allgemeine Anmerkungen zur amerikanischen Gesellschaft und Politik der Zeit mit Hinweisen zu generellen Trends im Jazz wie der enormen Expansion stilistischer Vielfalt oder der wachsenden Konkurrenz zur Popmusik im Kampf um die Aufmerksamkeit gerade des jungen Publikums. Im Zentrum stehen aber insbesondere sechs Heldenporträts: Sonny Rollins und seinen Ringen mit Selbstzweifeln (Williamsburg-Bridge-Sabbatical); Duke Ellington und sein Comeback in Newport 1956; Miles Davis, das Nehmen und Geben von Gewalt im Privatleben und *Kind of Blue*; Sarah Vaughan und Instrumentalisten gleiche Virtuosität im Gesang; John Coltrane und instrumentale Kunstfertigkeit; Ornette Coleman und der Beginn der Free-Jazz-Avantgarde.

Burns arbeitet hier wie in der ganzen Dokureihe mit einer Mischung aus historischem Film-, Foto- und Audiomaterial und Experteninterviews. Auszüge aus 500 Stücken Musik, 2.400 Photographien, 2.000 Bewegtbildausschnitte

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

und 75 Gesprächen mit Fachleuten bilden die Materialbasis von *Jazz*.[440] Letztere sind eine (fast ausnahmslos männliche besetzte) Mischung aus US-amerikanischen Jazz Scholars und Jazz Critics wie Stanley Crouch oder Gary Giddins und Musikern, die selbst wiederum einen Mix bilden aus überlebenden Aktiven der Berichtszeit wie Jackie McLean oder Steve Lacy und prominenten, nachgeborenen Szenegrößen der Jahrtausendwende wie Joshua Redman, Cassandra Wilson – oder eben Wynton Marsalis.

Burns hat bis heute bald 40, meist mehrteilige Dokumentation zu prominenten Themen der amerikanischen Geschichte und Kultur vorgelegt. Seine visuelle Erzählweise ist dabei ausgesprochen konsistent. Die eindrücklichsten Aspekte sind vielleicht der stets gedeckt-intime, rot-braune Farbton der Interviews, der effektiv-stimmungsvolle Einsatz von Musik zur Emotionalisierung von Narrativen und die extensive Nutzung von Zoomeffekten zur Verlebendigung von Photographien, die sich im öffentlichen Bewusstsein derart mit seinem Schaffen verbunden hat, dass diese Verfahrensweise heutzutage von der akademischen Lehre bis zu Postproduktionssoftware schlicht »Ken Burns effect« heißt.[441]

Burns' *Jazz* ist große Unterhaltung. Jeder mit nur etwas Interesse und Offenheit gegenüber dieser Musikkultur und Freude an historischen Dokumentationen wird eine gute Zeit mit ihr haben. Man trifft auf fantastisches zeitgenössisches Bild- und Tonmaterial. Sicher auch auf die eine oder andere Anekdote, die man noch nicht kannte. Man wird an viel liebgewonnene Musik erinnert, die man nicht selten allzu lange nicht mehr aufgelegt hat. Und auch in so manch Intervieweinspielung von Expertinnen und Experten steckt bedenkenswertes.

Aber erfüllt *Jazz* die Erwartungen an das, was man von einem Projekt erwarten darf, das mit dem Anspruch auftritt, *die* Geschichte des Jazz zu erzählen? *Alles, was man wissen muß* zu bieten, mit Dietrich Schwanitz gesprochen?

Darüber lässt sich eben streiten. Nicht anders, als bei den Antworten von ChatGPT & Co. Jene, die sich insoweit unzufrieden oder gar enttäuscht zeigen, arbeiten in Summe heraus, was jedenfalls der Preis für das kohärente kanonische Narrativ ist, das letztlich Marsalis durch Burns hier entwirft. Und auf das man DeVeauxs bereits ein Jahrzehnt ältere, aber trotz ihrer raschen akademischen Resonanz an *Jazz* spurlos vorbeigegangene Intervention fast eins zu eins anwenden kann. Alle Charakteristika, aber auch Folgen, die DeVeaux 1991 bezogen auf Lehrbücher beschreibt, lassen sich an *Jazz* festmachen. Nur sind sie hier nicht nur mit ungebrochenem Nachdruck formuliert. Sondern mit ungleich größerer Reichweite weit über alle Spezialistenkreise hinaus. Die Erst-

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

ausstrahlung von *Jazz* sahen allein in den USA über 30 Millionen Zuschauer.[442] Zur Erinnerung: das bestverkaufte Album der Jazzgeschichte, *Kind of Blue*, liegt bei gut 5 Millionen Verkäufen in über 60 Jahren. Auf Hälfte der Ausstrahlung verkündete die Tageszeitung *USA Today*, dass bereits mehr als 15 Millionen Dollar für begleitendes Merchandising wie der zu *Jazz* gehörenden CD-Edition ausgegeben worden seien, was gut 3/4 des damals üblichen jährlichen Gesamtumsatzes mit Jazzalben insgesamt entspricht.[443]

Deswegen ist Burns' Serie so wichtig für die Jazzhistoriographie. Und erfährt so viel Aufmerksamkeit in deren kritischen Reflexion. Hier wird etwas konstituiert, dass das Zeug hat, zum Inbegriff des Allgemein- und Schulbuchwissens zu werden. Zu jenem Stand der Dinge, den man auch bei Laien noch voraussetzen kann. Aber eben auch muss. Denn hier wird der Erwartungshorizont bestimmt. Wird festgelegt, was als selbsterklärend unterstellt werden kann. Und was halt nicht. Jener Erwartungshorizont, vor dem auch heutzutage Kulturvermittlung durch KI-Tools erfolgt.

Entsprechend wird von Anfang an genau hingesehen. Ab den ersten Rezensionen nach Erstausstrahlung. Allen ist klar, dass dergleichen Unternehmung in dieser Größenordnung, medialer Qualität und Überzeugungskraft nicht allzu schnell wieder gestemmt werden würde, auch wenn mancher wie Ben Ratliff in der *New York Times* darauf hofft.[444] Und heute, eine Generation später, hat sich diese Annahme bestätigt.

Die Argumente der Debatte lassen sich unschwer zusammenfassen. Viele Kommentatoren setzen sich mit denselben Aspekten auseinander. Viel an Lob und Kritik wiederholt sich. Und wer Burns' *Jazz* anschaut – was sich lohnt, wie durchweg auch alle Kritiker betonen –, dem wird auch sofort klar, warum. Derart offenkundig sind all diese Punkte. Wobei sich eine klare Differenz dahingehend abzeichnet, dass Tagespresse und Magazine für den journalistischen Breitenmarkt wohlwollender in ihrem Gesamturteil sind als wissenschaftliche Kommentatoren.[445]

Bei aller Bewunderung für das Unternehmen *Jazz* werden zum einen bestimmte Aspekte der Inszenierung hinterfragt, insbesondere:

- der einigermaßen paradox anmutende Umgang mit Tonaufnahmen, die einerseits als Meisterwerke universeller Qualität gefeiert werden, aber zugleich zu Backgroundmusik degradiert sind, über die man permanent Kommentarteile sprechen darf und die man obendrein nach filmischen Bedarfen beliebig schneidet und rearrangiert;

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

- die Verwendung viel zu vieler verbaler Klischees, Superlative, Mystizismen und Metaphern anstelle wirklicher Kommunikation über das, was musikalisch jeweils passiert; damit einhergehend ein hohes Maß an unpräzisem, spirituell aufgeladenem Musikersprech von Vibe bis Flow, der gut klingt, aber wenig sagt, insbesondere für Nichtmusiker, die die Praxis nicht aus eigenem Tun kennen und damit nicht die Erfahrung teilen, die sich mit diesen Worten bestenfalls verbindet (man erfahre nicht einmal, was die beiden Hauptfiguren von *Jazz*, Armstrong und Ellington, eigentlich unterscheide);
- die in *Jazz* generell vorherrschende Ablehnung komplexer Analysen und Debatten zugunsten von Emotionalisierung via Inszenierung, Anekdote und Biographie.[446]

Aber im Mittelpunkt der Debatte steht nicht die Form, sondern der Inhalt. Kritisiert werden eine ganze Reihe an Gesichtspunkten und mit diesen geht es ans historiographisch Eingemachte. Es lohnt sich freilich, vorab sich selbst sehend einen Eindruck von Burns' *Jazz* gemacht oder jedenfalls eine fundierte Verteidigung gelesen zu haben wie Gary Kamiyas »In Defense of ›Jazz‹«, um nicht dem Anschein zu erliegen, man hätte es hier mit einem Machwerk zu tun, das letztlich nur hochglanzpolierter Schrott sei.[447] Dem ist nicht so. Auch wenn kein Geringerer als Keith Jarrett als Ein-Satz-Leserbrief an die *New York Times* schrieb:

> »To the Editor: Regarding Ken Burns's (or is it Wynton Marsalis's?) ›Jazz‹: Now that we've been put through the socioeconomic racial forensics of a jazz-illiterate historian and a self-imposed jazz expert prone to sophomoric generalizations and ultraconservative politically correct (for now) utterances, not to mention a terribly heavy-handed narration (where every detail takes on the importance of major revelation) and weepy-eyed nostalgic reveries, can we have some films about jazz by people who actually know and understand the music itself and are willing to deal comprehensively with the last 40 years of this richest of American treasures?«[448]

Wer *Jazz* gesehen hat, versteht sofort, wie es zu Jarretts Urteil kommt. Aber dem ungeachtet ist die Sache komplizierter. Es geht nämlich darüber hinaus um die Frage danach, was alles vertretbare Positionen sind im Blick auf Jazz und die Erzählung seiner Geschichte. Ob Pluralität erlaubt ist. Oder vielleicht sogar ein Muss. Und die Antworten hierauf sind eben vielschichtig und streit-

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

bar. Wir haben es an den zahlreichen, disparaten Positionsbestimmungen dazu gesehen, was New Jazz Studies sein wollen und sollen. Genauso wie am Aufeinanderprallen von DeVeaux und Porter.

Warum etwas so Wundervolles wie Burns *Jazz* zugleich so viele nachhaltig frustriert, hat daher handfeste Gründe. Und als Selbstverständnis und Selbstverpflichtung umformuliert, lässt sich die nachfolgende Liste an Einwänden gegen Burns' *Jazz* wie eine Agenda der New Jazz Studies lesen. Als Spiegelbild und Mission Statement zugleich:

- *Race* – Die in *Jazz* gewählte Perspektive sei zu exklusiv afroamerikanisch. Zwar laufe *Jazz* auf ein Narrativ der Aufhebung von Rassengrenzen und Aufgehen in einer Melting-Pot-Kultur zu, von schwarzer zu amerikanischer Musik, freilich unter steter Aufrechterhaltung schwarzer Eigentümerschaft und Herrschaft über die musikalische Praxis. Die genreprägenden Leistungen weißer Künstler blieben stets sekundär. Völlige Intoleranz herrsche gar gegenüber dem erheblichen Input lateinamerikanischer und karibischer Minoritäten der USA. Zudem sei die Sicht naiv, dass die Überwindung von Rassismus vor allem eine Willensfrage auf Seiten seiner Adressaten sei. Das gelte auch für die implizite Unterstellung, die *Jazz* mache, dass nämlich mit den 1960ern Jahren parallel zu den großen Bürgerrechtsreformen Jazz ethnisch motivierte Diskriminierung irgendwie besiegt oder zumindest maßgeblich dazu beigetragen habe, obwohl die Realität des amerikanischen Alltags bis heute vielfach anders aussehe.
- *Nation* – Aufgrund des exklusiv US-amerikanischen Blickwinkels treffe völlige Gleichgültigkeit alle außeramerikanischen Entwicklungen im Jazz in Europa, Japan oder gar im Globalen Süden, z.B. in Argentinien, Brasilien, Kuba, Israel oder Südafrika. Stattdessen werde nationale Identität als Apotheose ethnischer Konflikte inszeniert. Hierfür diene Jazz letztlich nur als Mittel zum Zweck. Als Musik allein interessiere Jazz gar nicht, obwohl ständig seine Bedeutung als künstlerische Errungenschaft betont werde.
- *Gender & Diversity* – Ein tieferes Interesse gelte zudem nur afroamerikanischer männlicher Diskriminierungserfahrung und dem Emanzipationsstreben dieser Gesellschaftsgruppe. Umso lauter sei das gleichzeitige Schweigen gegenüber anderen möglichen Diskriminierungsperspektiven auf Jazz, z.B. auf Latinos, Asian Americans und vor allem Frauen, die abseits des Gesangsfachs fast völlig ignoriert würden und sich jenseits

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

der Frage künstlerischer Relevanz im Narrativ sogar auf Rollenstereotype reduziert finden (Hausfrau, Sexualobjekt, Karrierehemmnis usw.)

- *Great-Man-Masterwork-Narrative* – *Jazz* sei eine Heldengeschichte alter Prägung. Dieses gehe erstens zulasten von Diversität. Zweitens ignoriere man, wie kollaborativ Jazz funktioniere, gleichgültig, wessen Name am Ende in dicken Lettern auf der Plattenhülle stehe. Drittens missachte es die Realität der Jazzpraxis, die vom Angestelltenjob bis zu vorhersehbar eintönigen Alben tatsächlich in vielerlei Hinsicht von ganz anderen Facetten dominiert ist als von Meistern und Geniestreichen, was man sehen würde, sobald man den Kanon verlässt und tiefer eintauche in das, was zu einem bestimmten Zeitpunkt wie z.B. 1959 alles Jazz sei. Viertens schließlich zeige sich in der für *Jazz* gewählten Erzählperspektive eine eklatante Unfähigkeit, historiographisch irgendetwas mit langen, vielseitigen Karrieren anzufangen. Die für den Jazz stellvertretend stehenden Meister müssten in ihren Laufbahnen stattdessen alle immer wieder künstlich auf einen Moment von besonderer Bedeutung für die Entwicklung dieser Musik reduziert werden, als wenn es den Rest ihrer Arbeit nicht gäbe. Einzig Armstrong und Ellington würden anders behandelt und das auch nur, weil sie zu Galionsfiguren von genereller soziokultureller Bedeutung für die USA über den Jazz hinaus abstrahiert und stilisiert würden.
- *Urban Legend* – Jazz werde auf eine urbane Kultur ausgewählter Großstädte reduziert. Alles andere sei Provinz und letztlich gleichgültig für Leben und Überleben dieser Musikkultur. Ähnlich z.B., wie die Diskussion im Bereich des Musicals verlaufe, in der oft nur New York und London zählen würden, wo doch die Forschung längst gezeigt hat, wie wichtig der regionale amerikanische wie der internationale Markt sind für sowohl die Verwertung (z.B. Tourneen) als auch die Entwicklung neuer stilistischer Ansätze. Im Jazz sei dies nicht anders, vor allem im zeitgenössischen.
- *Democracy* – Die unkritische Zeichnung eines demokratischen Idealbilds der Organisation von Jazzpraxis auf der Bühne und im Tonstudio stehe nicht nur im Widerspruch zum Great-Man-Masterwork-Narrativ, das für die jazztypischen Gruppenprozesse zumindest eine Auteurposition unterstelle. Sie verkenne überdies aber auch den Kult um den Solisten im Jazz. Und insgesamt die Bedeutung des Polyphonen in Haltung und Machart für den Jazz, die in manchen Spielarten dieser Musik von einem ausnehmend hohen Maß an Eigenständigkeit aller Beteiligten geprägt sei. Problematisch sei zudem auch die ständig wiederkehrende Behauptung, dass die künstlerische Produktion im Jazz stets und zuallererst Spiegel und Motor

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

gesellschaftspolitischer Realitäten und Entwicklungen sei und sein wolle, was tatsächlich nur punktuell der Fall ist.

- *Rise-and-Decline-Model* – Die in *Jazz* vertretene Auffassung greife zu kurz, wonach die Swing-Ära künstlerisch wie gesellschaftlich Höhepunkt dieser Musikkultur gewesen sei und alles danach letztlich Niedergang von etwas, das einst alle anging, zu etwas, das nur noch wenige Experten interessiere. Dies verkenne die Lebendigkeit der Jazzkultur. Man schaue nur, wie viele heutzutage in Nordamerika und Europa Jazz an Hochschulen studieren oder sich um Spots bei Clubs und Festivals bewerben. Wie reich aber auch die Liveszene nach wie vor sei. *Jazz* gründe seine Einschätzung dabei auf viel zu wenige Indikatoren wie Verkaufszahlen von Tonträgern. Der post-Swing auszumachende Trend im Jazz hin zu einer Dekommerzialisierung zugunsten von Kontemplation und Kunstmusikstatus verändere die Jazzkultur zwar in der Tat in vielem, z.B. in der ab Bebop weit verbreiteten Tendenz zur Trennung von Musik und Tanz. Aber auch diese Veränderung sei nicht absolut und kategorial, da sich immer wieder gegenläufige Trends ausbilden von Fusion über Jazzrap bis Electroswing. Zudem sei ein Weniger an Hits nicht automatisch gleichbedeutet mit kultureller Marginalisierung und gesellschaftlicher Irrelevanz. Bedeutung zeige sich nur zu verschiedenen Zeiten in unterschiedlicher Weise. Man müsse z.B. berücksichtigen, in wie viele unterschiedliche Spielarten Jazz sich ausdifferenziert habe und nach wie vor immer weiter auffächern würde, verglichen mit der Lage zu Zeiten der Swing Ära, und welch ungebrochene kulturelle Kraft darin zum Ausdruck komme.
- *Neotrad-Model* – Die *Jazz* über Marsalis et.al. prägende neotraditionalistische Perspektive wolle nicht nur eine bestimmte Machart und Ästhetik von Jazz konservieren, sondern diese obendrein auch noch für die Gegenwart als State of the Art reklamieren und dafür jedwedes Fortschritts- und Veränderungsstreben als gefährliche Ideologie brandmarken, deren Resultate entweder aus dem Jazz ausgemeindet oder, wenn wie bei Fusion aufgrund der Prominenz der Protagonisten unmöglich, als Verrat stigmatisiert würden.
- *Jazz als Livemusik* – Damit, dass *Jazz* fast alles missachte, was in dieser Musik seit 1960 passiert sei; verzerrt sich das Jazzbild hin zu einer Kultur, für die am Ende vor allem Tonaufnahmen zählen. Jazz ist jedoch eine Praxis, in deren Zentrum in besonderem Maße seit jeher und bis heute das Liveerlebnis steht. Beim Blick in die Vergangenheit ist der Fokus auf Alben kaum zu vermeiden, da vor allem Reaktion auf ein Quellenproblem.

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Die Platten sind noch ästhetisch erfahrbar, die Konzerte nicht. Aber Jazz ist nicht ausgestorben, sondern eine höchst lebendige zeitgenössische musikalische Praxis, zu der man immer noch hingehen und bei der man gegebenenfalls sogar mitmachen kann. Macht man das, verändert sich viel im Jazzbild. Man gewichtet anders. Und das Wissen darum gelte es auch stets bei der Beschäftigung mit der Vergangenheit als Korrektiv im Hinterkopf zu behalten.

- *Jazz, Drugs & Crime* – Die bald schon manisch-romantisierende Engführung von Kreativität und sozialem Negativverhalten von Sucht bis Kriminalität suggeriere in fataler Weise, dass beides im Fall des Jazz zusammengehöre. Das ist nicht nur faktisch bei vielen Künstlern in Jazz nicht der Fall. Vielmehr sind all die Opfer, die Sucht und zum Teil Kriminalität samt Haftstrafen unter Jazzmusikern gefordert haben, ein dramatischer Ausweis dafür, wie sehr solche Lebensweisen Kreativität gefährden und bisweilen zerstören.
- *Consensus & Compromise* – Schließlich sei der Versuch insgesamt als krampfhaft und lebensfern zu kritisieren, überall Konsens oder zumindest Kompromiss zu behaupten, wo es ebenso vertretbare wie nachvollziehbare gegenläufige Ansichten und Gründe dafür gäbe, dass Dissens herrsche. Die Debatte um Race sei ein Musterbeispiel hierfür. Obendrein wäre dieses in seiner Intention sympathische, aber eben ahistorische Vorgehen verbunden damit, in *Jazz* an vielen Stellen Wissen als gesichert suggeriere, wo die Quellenlage das gar nicht hergebe, sondern allenfalls begründete, aber doch stets mit Unsicherheit behaftete Spekulation gestatte. Man könne einem Gegenstand wie Jazz als Musikgeschichte aber nur gerecht werden, wenn man Unklarheiten, Leerstellen, Widersprüche, Paradoxien, Ungleichzeitigkeiten, Ungerechtigkeiten und all dergleichen aushalte, sofern dies eben Stand der Dinge sei. Auch gut gemeinte Geschichtsklitterung bleibe am Ende eben Geschichtsklitterung. Geschichte sei eben kein *Wünsch Dir was*.[449]

So wie man nachvollziehen kann, warum Akteure von Porter bis Marsalis den von ihnen als einzig angemessen reklamierten Blick auf Jazz diskursiv etablieren und von der inhaltlichen Einflussnahme auf Burns' Dokumentation über die Curricula von Studiengängen bis zu den Programmen des Jazz at Lincoln Center mit großer Stringenz und bisweilen Härte durchsetzen und verteidigen, so ist es auch nicht allzu schwer zu verstehen, warum das von ihnen entworfene Weltbild vom Jazz anderen bei allem gebotenen Respekt gegenüber

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

schwarzer Musikkultur und schwarzer Gesellschaftsrealität am Ende schlicht zu wenig war und ist. In Burns' *Jazz* und den Reaktionen hierauf bündeln sich die Diskurslinien.

Kennt man den Verlauf der Jazzgeschichte nach 1960, kann der Streit die verwundern. Denn Jazz hatte sich seit den 1960er Jahren auch schon aus Sicht der Jahre 1987/88 rund um Marsalis, Porter, Jazz Preservation Act und Gründung Jazz at Lincoln Center und erst recht dann der Jahrtausendwende viel zu sehr globalisiert und diversifiziert, als dass er sich noch in der Erzählung des männlichen, heterosexuellen, USA-geborenen, schwarzen Helden in Sachen Kunst und Widerstandskämpfers im Namen sozialer Anerkennung erschöpfen würde. Oder wie Ben Ratliff es in seiner *New-York-Times*-Rezension von Burns' *Jazz* so treffend ausdrückt:

> »Whether you agree with him or not, consider the fact that jazz, at one time, could be defined by a single notion. For the last 45 years, jazz has fishtailed all over the place. It has been, among other things, working-class beer-joint music; poker-faced avantclassical composition; cultural rebellion for pre- and post-hippies; an acceptably melodious background music for the red-suspender crowd; piercingly electric; soothingly acoustic. It has also been a manifesto of futurism and of aesthetic retreat; solo clarinet and full brassy orchestra; swinging and un-swinging; American and Russian; black and white and everything in between.«[450]

Vom Zeitpunkt der Veröffentlichung von Burns' Dokumentation gut zweieinhalb Jahrzehnte später im Hier und Jetzt der mittleren Zwanziger Jahre aus gesehen gilt das nochmal umso mehr. Liest und hört man sich z.B. durch das Standardwerk zum zeitgenössischen Jazz post-2000, Nate Chinens *Playing Changes. Jazz for the New Century* von 2018, oder durch die Gegenstände und Themen der eingangs erwähnten, noch neueren Sammelbände *The Routledge Companion to Jazz Studies* und *The Routledge Companion to Jazz and Gender*, wird erst recht deutlich, wie weit weg dieses für die einen Ideal, für die anderen Dogma, das sich so sehr mit Marsalis und dann Burns verbindet, von der zeitgenössischen Jazzwelt ist.[451]

Im Rückblick von 2023/24 aus wirkt die ganze damalige Debatte der späten 1980er, frühen 1990er Jahre um Jazz als der vermeintlich einen universellen, originär afroamerikanischen kulturellen Leistung mit Weltgeltung im Übrigen auch seltsam verspätet und überholt, schickte sich doch Hip-Hop schon damals an, Jazz hierin den Rang abzulaufen.[452] Heute sind es Hip-Hop-Arbeiten

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

wie Kendrick Lamars Album *Damn* oder Lin-Manuell Mirandas Musical *Hamilton*, die die Pulitzerpreise erhalten. Und die kanonischen Zeugnisse schwarzer Musik der 1980er und 1990er Jahre im Pantheon der Musikkultur sind keine Jazzplatten geworden, sondern solche des Hip-Hop wie *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* (1988), *Straight Outta Compton* (1988), *The Low End Theory* (1991) *Enter the Wu-Tang (36 Cambers)* (1993), *Illmatic* (1994), *Ready to Die* (1994) oder *The Miseducation of Lauryn Hill* (1998). Selbst die stilbildenden Innovationen stammen heutzutage aus dem Hip-Hop wie das Groovekonzept J Dillas, das auch Eingang in den Jazz gefunden hat. Auf Rhythmusebene kultivierte Dilla dabei, wie sein Autobiograph Dan Charnas erläutert, mit etwas zu komponieren bzw. live zu spielen, das man im Sinne der damaligen Standards eigentlich rhythmische Fehler, zumindest fehlende Sorgfalt nennen muss (und von manchen durchaus auch so rezipiert wurde) – nur, dass Dilla daraus die größte Innovation auf der Ebene des Grooves bislang im 21. Jahrhundert geschaffen habe:

> »All these accolades leave us with a question: Why does this hitless hip-hop producer have such a persistent presence in the music world? In ›Dilla Time‹, I offer a simple answer: Because J Dilla transformed the sound of popular music in a way that his more famous peers have not. He is the only producer-composer to emerge from hip-hop and, indeed, all electronic music to fundamentally change the way so-called traditional musicians play. And the core of Dilla's contribution is a radical shift in how musicians perceive time. Before J Dilla, our popular music essentially had two common ›time-feels‹ – straight time and swing time – meaning that musicians felt and expressed time as either even or uneven pulses. What Dilla created was a third path of rhythm, juxtaposing those two time-feels, even and uneven simultaneously, creating a new, pleasurable, disorienting rhythmic friction and a new time-feel: Dilla Time.«[453]

Und es macht geradezu betroffen, zu sehen, wie arrogant Stanley Crouch in einem gemeinsamen Gespräch mit Wynton Marsalis und Marcus Roberts in der bekannten Charlie Rose Show noch 1992 über Hip-Hop spricht.[454] Es entbehrt sicher nicht einer gewissen Tragik, dass Jazz ausgerechnet in dem Moment, als er im Auge solch Konservativer als universale musikalische Weltsprache afroamerikanischer Herkunft durchgesetzt war, hierin vom Hip-Hop der nächsten und übernächsten Generation den Rang abgelaufen bekam. Aber trotzdem verblüfft der Mangel an Kenntnis. Selbst wenn man keinen Zugang zu den härteren Rapformen der Zeit hatte, so vollzog sich in den Jahren um 1990 immerhin eine erste Hochphase der direkten Verknüpfung von Jazz und Hip-Hop

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

als Jazz Rap und Acid Jazz.[455] Auch Jazzpuristen hätte das schon damals darauf aufmerksam machen können, mit welch Jazzwissen und Kunstfertigkeit in Teilen des Hip-Hop gearbeitet wird.

Wie dem auch sei: Porters Intervention lag um 1990 genauso in der Luft wie DeVeauxs so ganz anders geartete. Letztlich befinden sich beide an derselben Stelle. An einem Scheideweg. Wie andere mit ihnen. Etwas hat begonnen, sich zu ändern. Und beide spüren es. Nur reagieren sie entgegengesetzt darauf.

Porter will verteidigen, was gerade erst errungen worden ist. Jazz als schwarze Kultur, die institutionell wie akademisch als künstlerisch bedeutende Errungenschaft der USA insgesamt anerkannt wird. Wenig mehr als ein Jahrhundert nach dem Ende der Sklaverei. Und nur eine Generation nach dem Civil Rights Movement, in das so viele Jazzmusiker aktiv eingebunden waren. Ein Hauch Obama 2008 liegt in der Luft. Man kann Porters Impuls verstehen.

Wie ich auch, wie soll es bei einem Buch über Jazz 1959 auch anders sein, so hat natürlich auch DeVeaux kein Problem damit, 1991 im Sinne Porters festzustellen, ein ›proud black-music scholar‹ zu sein. Er macht dies sogar ausdrücklich. Benennt aber zugleich eben die museale Enge, die entsteht, wenn man an dieser Stelle stehen bleibt – und nimmt dabei zentrale Aspekte der skizzierten Ken-Burns-Debatte ein Jahrzehnt später bereits vorweg:

> »The question is rather of the uses to which the jazz tradition is to be put: whether as an alternative conservatory style for the training of young musicians; as an artistic heritage to be held up as an exemplar of American or African-American culture; or as a convenient marketing tool for recording companies and concert promoters, a kind of brand name guaranteeing quality and a degree of homogeneity. As an educator and scholar, I inevitably find myself allied with the first two of these projects, especially the second. My courses in jazz history are designed to inculcate a feeling of pride in a racially mixed university for an African-American musical tradition that manages, against all odds, to triumph over obstacles of racism and indifference. For this, the narrative of jazz history as Romance is a powerful tool, and I have invested a good deal into making it a reality in my students‹ minds through all the eloquence and emotion I can muster. And yet I am increasingly aware of this narrative's limitations, especially its tendency to impose a kind of deadening uniformity of cultural meaning on the music, and jazz history's patent inability to explain current trends in any cogent form. […] Meanwhile, music continues to change […]. If we, as historians, critics, and educators, are to adapt to these new realities, we must be willing to construct new narratives to explain them.«[456]

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Was die New Jazz Studies in Fortschreibung von DeVeaux in der Folge reklamieren, ist daher auch nicht, die Wahrheit gepachtet zu haben. Eine wie auch immer geartet richtige alternative Sichtweise auf die Geschichte des Jazz zu vertreten, die diejenige von Stimmen wie Porter für obsolet erklärt. Darum geht es nicht. Im Gegenteil bleibt eine Perspektive wie die Porters wichtig. Auch für die New Jazz Studies. Denn die Geschichte des Jazz ist nun mal in vielem von männlichen, heterosexuellen, USA-geborenen, schwarzen Jazzmusikern geprägt, genauso wie die heutige Auseinandersetzung mit dieser Geschichte, die nach wie vor von den altbekannten kanonischen Figuren von Armstrong bis Ellington, von Parker bis Davis, von Coleman bis Coltrane geprägt ist, gleich wie viel dekonstruktivistische und Vielfalt betonende Energie die New Jazz Studies entfaltet haben.

Ein Blick auf den Markt für Jazzbiographien und -editionen spricht hier Bände. Oder man schaut in das Pantheon der amerikanischen Tonaufnahmen jedweder Art, das National Recording Registry, das ausgehend vom National Recording Preservation Act von 2000 seit 2002 das auszeichnet, was als Inbegriff nationalen hörbaren Kulturerbes gilt.[457] Unter den bislang registrierten 625 Tondokumenten finden sich auch als Jazz klassifizierte Aufnahmen.[458] Stand 2023 sind es 52. Darunter sind zehn Alben oder Singles mit nicht afroamerikanischer Leitung (Lead) (Dave Brubeck, Bill Evans, Benny Goodman, Vince Guaraldi, Stan Kenton, Pat Metheny, Glenn Miller, Original Dixieland Jazz Band, Maria Schneider, Frankie Trumbauer/Bix Beiderbecke) sowie sechs unter weiblicher Führung (Betty Carter, Sweet Emma and Her Preservation Hall Jazz Band, International Sweethearts of Rhythm, Maria Schneider, Sarah Vaughan, Mary Lou Williams – hinzukommt Ella Fitzgerald, deren Aufnahmen von Cole Porter von 1956 freilich als Pop klassifiziert sind). Das gibt einen guten Eindruck davon, wie stabil das, was DeVeaux 1991 die »official history of jazz«[459] nannte, immer noch ist. Nicht nur in Sachen Race, sondern auch in Genderfragen: 1959 hat fast so viele Alben im National Recording Registry verzeichnet wie alle Jazzmusikerinnen aus über einem Jahrhundert Jazztonaufnahmen zusammengenommen.

Das traditionelle Narrativ, das Akteure wie Porter verfechten, hat jüngst zudem nochmals zusätzlichen Aufwind erfahren im Windschatten der *#blacklivesmatter*-Bewegung.[460] Und dem allgegenwärtigen Ringen um Fragen kultureller Aneignung.[461] Selbst in deutscher Sprache ist mit Peter Kempers *The Sound of Rebellion. Zur politischen Ästhetik des Jazz* ein über 750 Seiten starkes Buch ganz in Porters Geist erschienen, das Jazz primär als Black Music und Erfolgsgeschichte im Kampf gegen Rassismus und um kulturelle Teilhabe und

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Anerkennung liest.[462] Aber auch die jüngeren Aktualisierungen der klassischen Überblickswerke wie die großen anglo-amerikanischen Versuche einer kohärenten, im Auftreten autoritativen Geschichte des Jazz sind nach wie vor geprägt von diesem Narrativ als roter Faden.[463]

Und so kann man provokant fragen, ob das, was DeVeaux 1991 als »official history of jazz«[464] herausgearbeitet hat, nicht ehrlicherweise genau das immer noch ist, sobald man jedenfalls den akademischen Fachdiskurs der New Jazz Studies verlässt? Die Wirkmacht dessen, für das z.B. Marsalis in Porters Sinne die publizistisch denkbar größten Bühnen bespielen konnte, von der *New York Times* über Publikumsmagazine wie *Life* und *Time* bis eben zu der von ihm maßgeblich mitgestalteten Serie *Jazz*, kann man jedenfalls ungebrochen bis heute an zentralen gesellschaftlichen Anlaufpunkten für kulturelle Bildung studieren. Wie der je aktuellen Fassung des Artikels *Jazz* in der englischsprachigen Ausgabe der Wikipedia.[465]

Entscheidend für mein Anliegen hier, eine Position zu Musikgeschichtsschreibung in Zeiten von ChatGPT & Co. zu finden, ist freilich nicht, zu quantifizieren, wer mit seiner Sichtweise mehr Interessierte erreicht. Sondern festzustellen, dass man nicht zwischen Porter und DeVeaux wissenschaftlich entscheiden kann. Nicht beweisen kann, dass die eine Position richtig und die andere falsch ist. Beide sind – wie Rechtswissenschaftler in solchen Fällen so treffend sagen – vertretbar.

Mehr noch gilt genau das in Sachen Jazz an vielen Stellen, weit über den Umgang mit der Kategorie Race hinaus, den ich hier exemplarisch herausgegriffen und vertieft habe. Sherrie Tucker hat diese inhärente, nicht auflösbare Spannung, ja Widersprüchlichkeit des Gegenstands Jazz in so vielem, was ihn ausmacht, bereits vor mehr als 20 Jahren im Jahr 2002 in schlagender Weise zusammengetragen, als sie in ihrem Artikel »Historiography, Jazz« im *New Grove Dictionary of Music and Musicians* schrieb:

> »There are many explanations for the battles that have taken place historically, and continue at present, on the field of jazz historiography. If we define the latter as the assumptions and methods that inform the crafting of historical narratives about jazz, it is significant that many dissimilar musical forms and practices have been called jazz. As a consequence of the immediacy between musical events and historical documentation in the field of jazz historiography, historians of a given time period may identify a musical form as ›jazz,‹ only to find this classification challenged by a contemporary historian or revised by developments in the ensuing decade,

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

thus disrupting notions of historical lineage. Although few jazz historians have delineated what they mean by the term ›jazz,‹ most have adamantly taken it to refer to something specific and have fiercely guarded its borders, often by objecting to what is included or excluded from jazz history as interpreted by other writers, past and present. For those historians whose debates do attempt to define jazz in musical terms, perhaps the most influential principles were laid out in the 1940s in the disagreement between Hugues Panassié, who found the essence of jazz in its stylistic and rhythmic qualities, and Robert Goffin, for whom jazz was defined by its emphasis on improvisation. Yet perhaps the greatest explanation for the heated debates that characterize the field of jazz historiography is the wide variety of backgrounds of jazz historians and the types of investments that they have in their work. In addition to hailing from a number of disciplines, occupations, and interests, jazz historians have written from varying positions within broader social and cultural debates about race, democracy, nationality, popular culture, art, and commerce. Not only musical definitions and classifications but also social understandings of jazz have varied greatly across time and place and among different constituencies, and these shape the approaches taken by historians – who are, after all, among those involved in and affected by shifting perceptions of what jazz is and means. Is jazz African-American, American, international, or universal? Is it black, color-blind, or multi-cultural? High culture, low culture, folk culture, or subculture? Traditional or experimental? Commercial or revolutionary? As in other historiographical fields, but at a rather more accelerated pace, the production of jazz history entails struggles between repeated stories and revisions, as versions of jazz history-telling that seem compelling in one era or setting are stymied in the next by an unexpected twist of musical style, critical dispute, or social context. Thus, while documenting music of the past, jazz historians (both institutionally and self-trained) must be counted among the contributors (along with musicians, critics, producers, and consumers) to the often contentious processes of defining jazz as a genre, evaluating its changing aesthetics and styles, and analyzing its social and political meanings. Written by journalists, critics, musicologists, record collectors and fans, record producers, and academics (and sometimes by musicians or historians), jazz histories have not only struggled to press a variety of musical forms into categories and lineages that are deemed either ›jazz‹ or ›not jazz‹ but have implicitly and explicitly grappled with such issues as how jazz might inform us about race, racism, and race relations; American individualism, pluralism, and populism; modernism; and capitalism.«[466]

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Und noch eine Generation später liest sich die vergleichbare Zusammenstellung von Widersprüchen bei Gerald Early und Ingrid Monson 2019 in »Why Jazz Still Matters« sinngleich. Was u.a. illustriert, dass die akademische Expansion der New Jazz Studies und der enorme Zuwachs an Wissen über Jazz in der Zwischenzeit viele Streitstände eben nicht auflösen konnte, weil es dabei eben nicht um Fakten, sondern um – gleichermaßen legitime und vertretbare – Betrachterpositionen geht:

> »Jazz improvisation celebrates the heroic genius improviser, but, as musicians know, that brilliance often depends on the collective magic of the right band: individuals who compliment, anticipate, inspire, and upset each other into a communal whole greater than the sum of its parts. Indeed, two of the most influential heroes in jazz–Miles Davis and John Coltrane–are known by the brilliance of their quartets and quintets, which became the most revered models of group interplay. These collective musical relationships became generalized into idealized concepts of community that pervade our contemporary understanding of jazz. For Wynton Marsalis, the jazz ensemble is democracy in action: participatory, inclusive, challenging, competitive, and collective. For the interracial musical scene of the forties and fifties, jazz improvisation was often viewed as the ultimate integrated music, crossing the color line and social categories with aplomb. For others, black musicians created idealized and woke communities of color, which inspired the development of progressive black social and spiritual movements. Freedom links the musical aesthetics of jazz and its sociopolitical ambitions: associated with improvisation and desperately needed for racial justice and inclusion. For some, the political and cultural associations of jazz are primary, indeed, above the music itself, which can make jazz seem like a branch of social theory. Ralph Ellison criticized this tendency by wryly critiquing Amiri Baraka's (LeRoi Jones) Blues People by noting that ›the tremendous burden of sociology which Jones would place upon this body of music is enough to give even the blues the blues.‹ For others, the music must be addressed to the exclusion of the social and cultural. Music theorists are more comfortable on this terrain, but the most interesting recent work on jazz has emphasized the sound of the music, the embodied experience of listening and performing as the link between the musical and the social. Jazz is a complex, highly blended, sometimes contradictory music and, indeed, since its inception, it has been hotly debated exactly what forms or styles constitute this music. Is it music theory or a technique that is applied to music? Is it one music or several loosely grouped forms of music that deal with improvisation? Its

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

> roots are African and European, classical and popular, dance music and art music. It has been called both cool and hot, earthy and avant-garde, intellectual and primitive. It has been influenced by Latin American and Afro-Cuban music, by Middle Eastern, Indian, and other forms of Asian music, by African music, and by varieties of religious music including gospel and the Protestant hymnal. Jazz also has roots in the American popular song (which makes up a good deal of its repertoire), the blues, hokum and circus music, marching band music, and popular dance music. It is known for being improvised and touted for the freedom it permits its players, but jazz in its heyday of swing was largely composed and tightly arranged; although many jazz players have soloed, relatively few, as might be expected, were exceptional, memorial, or highly influential soloists. In any case, why did so-called free music generated on the spot by the player become more highly valued by jazz players and audiences than notated music that, by its very nature, is presumed to have a greater range of expressiveness?«[467]

Die Gegenüberstellung von Tucker, die in Reaktion auf die erste Phase der New Jazz Studies in den 1990er Jahren urteilt, und von Early/Monson, deren Einschätzung vor dem Hintergrund der Entwicklung zweier weiterer Jahrzehnte erfolgt, macht deutlich, wie grundlegend, weitreichend und stabil die vielen einzelnen Aspekte sind, die Jazz zu einem komplexen Gegenstand machen, dem man sich in eben dieser Komplexität annähern muss. Der Vergleich macht zugleich klar, dass man, wenn man etwas über Jazz erzählen möchte, unvermeidlich fortwährend gezwungen ist, Entscheidungen über die eigene Betrachterposition zu treffen und dies in einem ausnehmend konfliktträchtigen Diskursraum tun muss, der einfache Wahrheiten meidet. Es gibt kein natürliches Metanarrativ. Nicht *die* Geschichte des Jazz. Der Gegensatz, der sich zur selben Zeit um 1990 zwischen den Standpunkten von Porter und DeVeaux in Sachen Race auftut, ist nur ein repräsentatives Beispiel für diese Eigenart von Jazzgeschichte und Jazzdiskurs. Wenn auch ein besonders prominentes und folgenreiches.

Einer zeitgemäßen Musikgeschichtsschreibung in der Ära von ChatGPT & Co. sollte es nach meinem Dafürhalten daher vor allem darum gehen, zu vermitteln, dass ein Gegenstand wie Jazz eben in vielerlei Hinsicht unterschiedliche Sichtweisen erlaubt, verträgt und einfordert, die es zu balancieren gilt. Es gilt, Musikgeschichte im Dienst von Komplexität und Ambivalenz, Diversität und Perspektivreichtum zu erzählen und dabei anschaulich zu machen, inwiefern abweichende Sicht- und Herangehensweisen jeweils vertretbar sind

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

und inwiefern sie einen Unterschied machen. In der ästhetischen Erfahrung dieser Musik. Ihrer sozialen Realität. Wie der Art Musikgeschichte, die man über sie erzählt. Wie bei Porter und DeVeaux. Denn es ist die Sensibilität genau hierfür – für das, was Tucker und Early/Monson so treffend zusammentragen –, die die zu Synthese, Kompromiss und Vereinfachung strebenden Wohlfühlantworten von ChatGPT & Co. vermissen lassen.

Handgemachte Musikgeschichtsschreibung mit einem solchen Selbstverständnis zu versehen, ist im Übrigen wiederum ganz im Geiste der New Jazz Studies. Ist es doch deren Anliegen, sich fortwährend Rechenschaft über die Vielfalt der möglichen Blickwinkel abzulegen. Und dabei ein Bewusstsein dafür zu schaffen, inwiefern die jeweils eingenommene Betrachterposition einen Unterschied macht. Aber es stets immer noch um dieselbe Sache geht, egal, von wo aus man auf sie schaut. Oder wie Wolfram Knauer es jüngst formuliert:

> »Recent publications – actually the whole field of what has been called New Jazz Studies – are doing exactly that: looking at the music and the different circles it resonates in, identifying the fields for exploration not as universal explanations but as highly individual perspectives which, however, will allow us a better view of the whole picture.«[468]

In diesem Sinne ist eine Position, wie sie Porter hier stellvertretend für viele von Marsalis bis Kemper vertritt, also eine ebenso wichtige wie legitime. Auch aus Sicht der New Jazz Studies. Aber eben nur eine unter vielen, die man mit gleicher Berechtigung und jeweils mit reichlich Mehrwert einnehmen kann. So, wie ich sie hier behandelt habe. Doch schon das so zu sagen, ist wiederum selbst eine Position. Porter et.al. würden widersprechen. Nicht von ungefähr entschuldigt sich DeVeaux geradezu, dass er infrage stellt, was Porter hochhält, wenn er gen Ende schreibt: »it hardly seems fair, in any case, to deconstruct a narrative that has only recently been constructed, especially one that serves such important purpose«.[469]

Es ist also kompliziert. Und es ist dies umso mehr, als dass nicht nur die harte Linie von Porter bis Marsalis einen Preis hat, sondern auch Dekonstruktivismus und Liberalisierung, für die DeVeaux und die ihm nachfolgenden New Jazz Studies stehen. Man ahnt das Problem, wenn man Selbstbeschreibungen liest wie diese von Sherrie Tucker hinsichtlich ihrer eigenen Lehre und ihrer Selbstzweifel dazu:

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

> »If you're reading this and asking, ›Where is the jazz in this paper?‹ then you are proving my point that new jazz studies is not completely wrenched from the jazz tradition, nor from what I think Scott DeVeaux means by his sense of the ›core‹, as opposed to the ›Core and Boundaries‹, of jazz. Is jazz studies completely open to everything jazz means to all people in all instances? I call this dilemma, ›When Sponge Bob leaps in, does Lester Leap Out?‹, and it chills me to the bone. As a cultural studies person, I agree with Stuart Hall in the ›deadly seriousness‹ of popular culture as one of the sites where ›struggle for and against culture of the powerful is engaged‹. But as someone with particular hopes for the potential of jazz as critical practice, as black music, as bearing better democratic models than, say, television, I am ambivalent about having my students leave my class more attuned to noticing the place of jazz in constructing the ›lifestyle‹ sold by Starbucks and Pottery Barn than the lives of jazz musicians. On the other hand, I am in agreement with the authors of the introduction to *Uptown Conversations* that we need to know not only about lives of great musicians but about what ›their images, including mistaken conceptions of who they were, tell us about cultures that mythologized them‹. […] We need not only to study those who are missing from the canon but to understand the desires for particular narratives that exclude them.«[470]

Was hier bei Tucker sichtbar wird, ist, dass die »official history of jazz«[471] immerhin einen Referenzrahmen setzt, im Verhältnis zu dem man arbeiten kann. Einen solchen braucht man. Gerade für Pädagogik und sonstige Vermittlungsarbeit, von Marketing bis Historiographie. Hätte man keinen, müsste man einen etablieren. Freilich jedes Mal aufs Neue. Denn ohne geht es nicht. Erst im Verhältnis dazu lässt sich überhaupt eine dann wie auch immer geartet *andere* Geschichte des Jazz erzählen, wie David Ake rückblickend auf Marsalis einräumt:

> »I wonder, though, if we aren't going to miss Wynton before too long. Perhaps we are missing him already. For whether or not one agrees with how the neotraditionalists created or depicted jazz in their heyday, one cannot deny that they configured a remarkably coherent and consistent vision of the music, or that their vision found an extraordinarily large and receptive audience. Equally true, though perhaps less often talked about, the specificity and success of the neotraditional message also provided many of us scholars and teachers with a handy ›hegemonic discourse‹ against which we could fight or which we could subvert by offering our own, alternative visions of this music.«[472]

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Ohne einen solchen Referenzrahmen bleibt nur ein Anything Goes. Wenn aber alles oder nichts gleich wichtig ist, muss man bei jeder Form der Geschichtsvermittlung wieder bei null anfangen. Man kann kein Wissen voraussetzen. Und muss die Anwesenheit jeder einzelnen Information herleiten, begründen, kontextualisieren und verteidigen. Die New Jazz Studies bieten bislang keine Lösung des Problems, das Ake hier beschreibt.

Wenn man also weder die Komplexität des Gegenstands Jazz verleugnen noch sich in der Analyse und Diversität zusammenhangloser Einzelbetrachtungen verlieren will, wie dann weiter?

Vor dieser Frage stand ich am Ende von Kapitel I im Blick auf Jazz 1959. Und habe mich entschieden, einen Weg auszuprobieren, den Martin Seel in seiner *Ästhetik des Erscheinens* in Erläuterung von Alexander Gottlieb Baumgarten und Immanuel Kant wie folgt beschreibt:

> »Die ästhetische Erkenntnis ist nach Baumgarten auf die Wahrnehmung komplexer Phänomene spezialisiert – nicht um sie in ihrer Zusammensetzung zu analysieren, sondern um sie in ihrer anschaulichen Dichte zu vergegenwärtigen. Hier wird etwas nicht als etwas bestimmt, es wird in der Fülle seiner Merkmale vernommen. Ziel dieses Erkennens ist nicht das – durch Klassifikation und Generalisierung zu erfassende – Allgemeine, sondern die Beachtung des Besonderen. Das Besondere in seiner Besonderheit zu erkennen – das ist die eigentliche, von keiner Wissenschaft zu erreichende Leistung der *cognitio sensitiva*. […] Fähig zur erkennenden Bestimmung, suspendiert das Subjekt der ästhetischen Anschauung das erkennende Bestimmen. Es legt den Gegenstand seiner Wahrnehmung nicht auf einzelne seiner Merkmale fest. Statt dessen nimmt es ihn in einer undarstellbaren Fülle seiner Merkmale wahr.«[473]

Das Experiment in Kapitel II, über den Nachbau der Soundscape von Jazz 1959 zu gehen, lässt sich also als Test verstehen, das, was Seel hier abstrakt erläutert, in eine gezielt bearbeitbare Versuchsanordnung zu gießen. Denn es ist zwar in jeder Hinsicht kompliziert mit dem Jazz. Aber dass es kompliziert ist, hat eben sein Gutes. Und das muss man sich nicht nur stets klarmachen. Sondern lässt sich mit Seel als Ausgangspunkt nehmen. Und das lohnt. Dass die Dinge kompliziert liegen, macht nämlich nicht unwesentlich den Reichtum einer Sache wie Jazz 1959 mit aus.

»History is not what happened. History is what it felt like to be there when it happened«[474], wie der Historiker George F. Kennan einst sagte, mag also ein großer Anspruch und am Ende vielleicht ein frommer Wunsch bleiben. Aber

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

wie es sich anfühlt, die Komplexität von etwas wie der Geschichte von Jazz 1959 zu erkunden, davon kann man erzählen. In Inhalt wie Form. Davon, wie sich dieses Jahr anfühlt, wenn man sich tief in seinen Verlauf und seine Musik hineinarbeitet. Knietief in unterschiedlichsten Quellen steht. Und dabei so viel so Verschiedenes hört, dass man mitunter in dieser Soundscape die Orientierung verliert, was eigentlich gerade von wem stammt.

Fakten wird die Maschine perspektivisch immer besser können. Mehr an Wissen präsent halten, vernetzen und präsentieren. Man muss sie nur gut genug mit Informationen füttern. Und die Datenbasis kennt nur eine Richtung: Wachstum.

Aber auf etwas Vergangenes wie Jazz 1959 zu blicken und in einen solchen Gegenstand einzutauchen, bringt eben nicht nur zahllose Fakten zum Vorschein, die man verifiziert und kontextualisiert. Vielmehr interagiert man zugleich mit einer Flut an Informationen wie in einem Jam. Faktischen wie sinnlichen. Man gerät in einen Sog. Ist hoch konzentriert. Aber lässt sich zugleich treiben. Lässt sich ein. Es entwickelt sich ein Vibe, ein Flow und ein Groove. *Ein Gefühl für*. Das die Komplexitäten, Widersprüchlichkeiten und Unvorhersehbarkeiten dessen, in dem man sich gerade historiographisch bewegt, in sich aufnimmt, gelten lässt und zugleich in einer kohärenten Erfahrung zusammenführt und zu balancieren weiß. In diesem *Gefühl für* sind Komplexität und Ambivalenz, Diversität und Perspektivreichtum präsent und im Zusammenspiel. Genau in dem Sinne, wie ihn Martin Seel beschreibt.

Dieses *Gefühl für* kann man dann in der anschließenden Reflexion und Niederschrift zurückzudrängen suchen und sich aufs Sortieren dessen konzentrieren, was dem Beweis zugänglich ist und sich auf Begriffe hin verallgemeinern lässt. Den Jam analytisch zerlegen und so neutral es geht in seinen Bestandteilen beschreiben, als würde es einen nichts angehen. Fair enough. Man lernt viel dabei.

Oder aber man spürt dem nach, warum geschichtsträchtige und -mächtige Jahre wie 1813, 1848, 1914, 1933, 1968, 1989 – oder eben 1959 im Jazz – historisch nicht nur eine Ansammlung von überprüfbaren Informationen in Quellen und Zeugnissen sind, die Ereignisse und Ansichten dokumentieren. Sondern sich darüber hinaus in ihrer Dichte, Energie und Dynamik nach etwas anfühlen, das anders ist, als es sonst ist. Für die, die da waren. Aber eben auch für jene, die heute darin eintauchen. Das zu tun, so scheint mir, ist ein ebenso lohnender wie gangbarer Weg in dieser neuen digitalen Ära der Musikgeschichtsvermittlung. Die einen uneinholbaren Spielraum für handgemachtes Erzählen von Musikgeschichte lässt. Denn, wie ChatGPT völlig zurecht feststellt:

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

»As a machine learning model, I don't have personal experiences, preferences, or the ability to listen to music.«[475]

3. *Hand on the Torch*: Musikgeschichte aus der eigenen ästhetischen Erfahrung heraus

Im Blick auf Jazz 1959 habe ich daher versucht, dem Zusammenspiel von Komplexität und Ambivalenz, Diversität und Perspektivreichtum nachzuspüren. Aber in spezifischer Weise. Ich wollte dafür sinnliche Erkenntnis und ästhetische Urteile als Werkzeug nutzen, um sich dem anzunähern, was diesen Gegenstand ausmacht. Entsprechend war das zweite Kapitel ein Versuch, das eigene Hören in den Dienst der Sache zu stellen.

Dieser Teil meiner Strategie, auf die Herausforderung von ChatGPT & Co. experimentell zu reagieren, war also, einen Schritt zurückzugehen. Zu jenen Gedanken, die ich bereits 2019 in meinem Buch *Musikgeschichte ohne Markennamen. Soziologie und Ästhetik des Klavierquintetts* entwickelt hatte. Und den dort erarbeiteten Ansatz nun anhand weiterer typischer, aber anders gelagerter Fallgruppen musikgeschichtlicher Gegenstände weiterzuverfolgen und durchzuspielen. Um zu eruieren, wie weit der Ansatz historiographisch trägt.

Das vorliegende Buch zu Jazz 1959 ist dadurch im Verlaufe des Projekts zu einem zweiten Teil geworden. Nach einem Genre im ersten Versuch nun eines über einen Jahrgang. Nach Klassischer Musik nun Jazz. Und ein drittes und viertes Buch, die in eben diesem Geist wieder anders gelagerte Milieus westlicher Musik erkunden, sollen folgen. Einerseits zum ästhetisch-gesellschaftspolitisch ambitionierten Broadway-Musical post-1995. Und anderseits zu den popkulturellen Inkarnationen der Modbewegung von der ersten Blüte in den mittleren 1960er Jahren über *Quadrophenia* (1973) von The Who, das Mod Revival um 1980 und die Britpop-Bewegung der 1990er Jahre bis zu aktuellen Ausprägungen wie The Last Shadow Puppets und Jake Bugg.

Aber um was für einen Ansatz geht es dabei? Was war die Idee in *Musikgeschichte ohne Markennamen*?

Im ersten Buch spürte ich 2019 einer Zugangsweise nach, die eine alternative Musikgeschichte eines Genres Klassischer Musik konstituiert. Den Ausgangspunkt bildende auch dort das eigene Hören. Die Zugangsweise dabei war, mit dem Philosophen Paul Guyer der Frage zu folgen, welcher »emotional impact«[476] in Werken in jeweils konkreten Interpretationen dafür verantwortlich ist, dass ich über Jahre eine Playlist zum Klavierquintett aufgebaut und

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

kuratiert habe, regelmäßig nutzte und dies bis heute tue – und ihr bestimmte Klavierquintette hinzufüge und andere nicht.

Die Idee war, diese Playlist als Form alternativer Musikgeschichtsschreibung zu lesen. Als eine imaginierte, virtuelle Ausstellung musikalischer Situationen mit »emotional impact«. Die – und das ist entscheidend – eben eine ganz andere Musikgeschichte von bald zwei Jahrhunderten Genreproduktion seit Komposition und Premiere von Robert Schumanns Klavierquintett Es-Dur op. 44 1842/43 erzählt als das historiographische Standard- und Schulbuchwissen, wie es sich manifestiert in den Leitmedien Klassischer Musik.

Im hiesigen Buch zu Jazz 1959 habe ich die zeitliche Untersuchungsperspektive umgedreht. Während ich dort einer musikalischen Praxis über Jahrzehnte folgte, von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis heute, verdichtet sich hier der Blick auf das Geschehen einer ausgewählten musikalischen Praxis in nur einem einzigen Jahr: 1959. Die Wahl, so haben wir gesehen, war nicht zufällig. Der Kontrast zwischen den beiden Versuchsanordnungen aber natürlich denkbar groß. Das ist Absicht. Während ich dort eine musikalische Praxis über Generationen verfolge, interessiere ich mich hier für direkte Zeitgenossenschaft und die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Ob man bald 200 Jahre oder 12 Monate vor sich hat, macht natürlich in mannigfaltiger Weise einen Unterschied. Angefangen damit, dass die Produktion eines Jahres bei aller Diversität – und 1959 zeigte sich als ausgesprochen vielfältiges Jazzjahr – naheliegenderweise viel ähnlicher klingt als jene, die sich über Jahrzehnte entfaltet. Was im Zusammenspiel interessiert, ist aber nicht der direkte Vergleich der musikgeschichtlichen Inhalte der beiden Buchprojekte. Keine Gegenüberstellung von klassischem Klavierquintett und Jazzquintett etwa. Das Verbindende ist vielmehr die beiden gemeinsame Perspektive: Dem eigenen Hören zu folgen. Dem, was für die Maschine uneinholbar ist. Zu fragen, welche Musikgeschichte sich dann zeigt. Und anderen erzählen lässt. Dafür möglichst systematisch zusammenzutragen, was es anzuhören gibt und auch Dritten zum Nachhören zugänglich wäre. Dort an Klavierquintetten seit Schumann, hier an Jazz, der 1959 zuzurechnen ist. Und dann erstmal bewusst zu hören. Um zu schauen, ob sich sinnliche Erkenntnis einstellt und wenn, dieser dann zu folgen. Wie einer Spur, die man wittert. Ganz im Geiste Susan Sontags:

> »Interpretation takes the sensory experience of the work of art for granted, and proceeds from there. This cannot be taken for granted, now. Think of the sheer multiplication of works of art available to every one of us, superadded to the conflicting tastes and odors and sights of the urban en-

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

> vironment that bombard our senses. Ours is a culture based on excess, on overproduction; the result is a steady loss of sharpness in our sensory experience. All the conditions of modern life – its material plenitude, its sheer crowdedness – conjoin to dull our sensory faculties. And it is in the light of the condition of our senses, our capacities (rather than those of another age), that the task of the critic must be assessed. What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more.«[477]

Was tritt in den Vordergrund, wenn man sich derart systematisch hörend einem musikgeschichtlichen Gegenstand wie Jazz 1959 annähert? Was wird wichtig? Vielleicht auch für das Hier und Jetzt relevant? Lebendig gar? Und lässt sich erzählen? Ist es wieder emotional impact? Oder drängt sich anderes nach vorne ins Blickfeld?

***

Burton W. Peretti überschreibt 1993 seine Rezension des Sammelbands *Jazz in Mind* von Reginald T. Buckner und Steven Weiland aus dem Vorjahr im Zentralorgan der Amerikanistik, *American Studies*, treffend mit dem Titel »The Jazz Studies Renaissance«, um anzuzeigen, dass zu Beginn der 1990er Jahre etwas in Bewegung geraten ist.[478] DeVeaux argumentiert wie gesehen ausführlich, beispielreich und präzise in seiner Kritik des Status quo des damaligen quasi offiziellen Jazzbilds in der Jazzgeschichtsvermittlung. Aber am Ende doch vergleichsweise vage in den Alternativen. So lässt sein kanonischer Aufsatz vor allem eins: Spielraum. Er motiviert andere, über alternative Zugangsweisen nachzudenken. Führt diese selbst aber nur kursorisch aus. DeVeauxs so oft zitierter Text ist nicht einmal ein Wunschzettel, geschweige denn eine Gebrauchsanweisung. Er ist mehr ein ›Wir müssen reden, so geht es nicht weiter‹ – und alle nicken. Während ersteres, die Kritik, in der Folge durchaus immer wieder von anderen ergänzt und differenziert wird, erfährt vor allem letzteres, der Ruf nach neuen Wegen, Aufmerksamkeit in den vielen Arbeiten Dritter, die an DeVeaux anschließen. Und zwar dann durchaus immer wieder auch in Form von konkreteren Vorschlägen, wie man es denn besser, d.h. produktiver, vielfältiger, ehrlicher, ja reicher machen könnte, wenn nicht gar sollte.

Ich hatte nun erwartet, dass wenn ich dieselbe vom eigenen Hören ausgehende Betrachterposition nach einem Gegenstand Klassischer Musik nun

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

an einem des Jazz durchführe, ich hier in dem aufgeräumten, ebenso abgegrenzten wie überschaubaren Diskursraum der New Jazz Studies auf viel mehr Verbündete und Vorbildarbeiten Dritter treffen würde als 2019 in der Historischen Musikwissenschaft. Der ganze Habitus der New Jazz Studies hat das für mich nahegelegt. Und ich hoffte darauf. Es war ein Grund, für dieses Forschungsprojekt Jazz 1959 als Gegenstand zu wählen: Sich nicht nur den Jazz dieses Jahres, sondern das dazugehörige Forschungsfeld zu erschließen. Weil es so viel Inspiration versprach auf der Suche nach alternativen Wegen hin zu Spielräumen für eine handgemachte Musikgeschichtsschreibung in Zeiten von ChatGPT & Co.

Dieser ganze Diskurs, der sich nach DeVeaux als New Jazz Studies entfaltete, ist ausnehmend informations- und erkenntnisreich. Man gewinnt enorm an Blickwinkeln und Betrachterpositionen. Aus denen sich wiederum weitere Ansätze für eine handgemachte Musikgeschichtsschreibung in Zeiten von ChatGPT & Co. ableiten lassen. Aber das, was mich hier interessiert, nämlich das eigene Hören als Ausgangspunkt zu nehmen, spielt in der angloamerikanischen Debatte der New Jazz Studies, die neben Praktikern aus der Musikerausbildung an Konservatorien vor allem von Kultur-, Sozial-, Medien- und Literaturwissenschaftlern geprägt ist, keine nennenswerte Rolle. Ein stellvertretender Blick auf die aktuell zentralen Sammelbände *The Routledge Companion to Jazz Studies* und *The Routledge Companion to Jazz and Gender* macht das unübersehbar. Auffallend selten geht es um *listening* und *hearing* und erst recht geht es nicht um die entsprechenden ästhetischen Erfahrungen von Jazz als Ausgangspunkt, tiefer in dessen Geschichte einzutauchen und darauf aufbauend dann davon zu erzählen.

Es gibt Ausnahmen. Sherrie Tucker fordert z.B. immer wieder ein, vom Hören auszugehen – in ihrem Fall mit einem spezifischen Fokus und Erkenntnisinteresse: Gender im Jazz.[479] Und Ingrid Monson plädiert für eine »perceptual agency« im Umgang mit Jazz, der statt wie so oft nicht auf den Solisten konzentriert ist, sondern ständig im vergleichenden Hören den Fokus ändert.[480] Aber es bleiben am Ende wenige Stimmen, an die sich anknüpfen lässt.

Anders verhält es sich in der jüngeren deutschsprachigen Jazzforschung. Jene ist im Vergleich nur klein, aber fein, engagiert und international auf der Höhe der Debatte.[481] Nicht anders als die Jazzproduktion in Deutschland selbst auch.[482] Und sie kennt eben diese Perspektive: den Einsatz von ästhetischer Erfahrung und sinnlicher Erkenntnis in der musikhistorischen Arbeit.

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Anders als die angloamerikanischen New Jazz Studies rekrutiert sich die hiesige Jazzforschung seit jeher bis heute viel stärker aus der Musikwissenschaft, insbesondere der Musiksoziologie, sowie aus der Musikethnologie und Musikpädagogik.[483] In jüngerer Zeit auch verstärkt aus der philosophischen Ästhetik.[484] Und in Sachen Jazzgeschichtsschreibung stets auch aus dem Musikjournalismus.[485] Wobei der Übergang zwischen Publizistik und Wissenschaft fließend ist und der Dialog groß, so klein ist diese Szene.[486]

Die Programmatiken, was es für eine Jazzforschung auf der Höhe der Zeit zu tun gälte, weisen trotz der etwas anderen Schlagseite in der disziplinären Verortung vielfach starke Schnittmengen mit den eben skizzierten aktuellen angloamerikanischen Positionen der New Jazz Studies auf – auch wenn dem Mehr- und Stellenwert musikalischer Transkription und Analyse hierzulande vielfach nach wie vor ein im Vergleich höheres Gewicht beigemessen wird und bei manch Forscherin und Forscher sogar immer noch im Zentrum steht, ob nun mit traditionellen Mitteln oder auf Basis neuer digitaler Verfahren wie z.B. in den Weimarer Forschungsprojektbeteiligungen *Jazzomat* und *Dig That Lick* erprobt.[487] Aber die Angst vorm eigenen Hören als Forschungswerkzeug ist spürbar geringer.

Ekkehard Jost spricht in der überarbeiteten Neufassung des einen Klassikers der hiesigen Jazzhistoriographie, seiner *Sozialgeschichte des Jazz* (2003), z.B. davon, dass Jazzforschung vom »dominierenden Hang zur Stil- und Heldengeschichtsschreibung«[488] wegkommen müsse. Stattdessen rücke »die historisch veränderliche Gesamtheit der Organisationsformen jazzmusikalischer Produktion, Distribution und Rezeption«[489] in den Fokus. Wobei Jost alle irgendwie beteiligten Akteure interessieren, in der jeweiligen Dynamik ihres Zusammenspiels.[490] Also keineswegs nur Musikerinnen und Musiker. Dabei interessiert ihn – gegen Autonomieästhetik gerichtet – vor allem, wie die gesellschaftliche Realität Jazz beeinflusst, wie sich letztere im jeweils zeitgenössischen Jazz widerspiegelt und welche gesellschaftlichen Funktionen Jazz jeweils ausfüllt.[491] Jost reklamiert dabei, dass das, was man hört, für die Auseinandersetzung mit diesen drei Erkenntnisinteressen wichtig und nicht austauschbar ist. Dass es insbesondere »keine Chance zur Trennung der soziologischen von der ästhetischen Aussage«[492] gibt. Da es keine wertfreie Neutralität geben kann, sondern Werturteile und Subjektivität immer eine Rolle spielen müssen – und sollen.[493]

Günther Huesmann spricht in der überarbeiteten Neufassung des anderen Klassikers der hiesigen Jazzhistoriographie, Joachim-Ernst Berendts *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis ins 21. Jahrhundert* (2005), ebenfalls davon,

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

dass bewusstes Hören der Musik den Ausgangspunkt jedes tieferen Interesses am Jazz zu bilden habe. Aber genauso nicht deswegen, um in einer Autonomieästhetik zu verharren, sondern um von hier aus in die soziale Sphäre weiterzugehen.[494] Hinsichtlich dieser plädiert Huesmann ganz im Sinne der New Jazz Studies für eine aufgeschlossene, inklusive historiographische Umgangsweise mit Aspekten wie der wachsenden stilistischen Pluralität, der zunehmenden Internationalisierung und dem fortwährenden Innovation-Tradition-Spannungsverhältnis.[495] Dabei reklamiert er Jazz als nach wie vor politische Musik, wenn auch eine, die schon lange über den ursprünglichen afroamerikanischen Emanzipationskontext hinausgewachsen ist, der Akteuren wie Burns und Marsalis immer noch so wichtig ist.[496]

Auch Wolfram Knauer plädiert in seinem neuen Standardwerk *Die Geschichte des Jazz in Deutschland* (2019) dafür, vom eigenen Hören auszugehen und sich hiervon aus dann eine Vielfalt möglicher Perspektiven und Bedeutungen zu erschließen.[497] Er fordert seine Leser auf, es ihm gleich zu tun darin, die jeweils eigene Hörerfahrung mit jener des Geschichtserzählers und der Geschichten, die er erzählt, zu vergleichen, im vollem Bewusstsein um die Friktionen und Dissonanzen, die dabei immer wieder entstehen werden – aber eben hoffentlich etwas über die Sache selbst zu sagen vermögen.[498] In diesem Zusammenhang problematisiert Knauer das – aufgrund der Kraft des Faktischen unvermeidliche – historiographische Primat von Tonaufnahmen und reklamiert Jazz als eine zuallererst Livemusik, was es zumindest stets im Hinterkopf zu behalten gelte, wenn man über das nachsinnt, was man da an historischen Zeugnissen vor sich hat.[499] Dem ungeachtet bleibt jedoch klar: »Die Musik war beim Verfassen also Auslöser meiner Fragen wie auch letztes Korrektiv.«[500] Am Ende geht es um ein Ineinandergreifen der verschiedenen Perspektiven auf Jazz, die auch die New Jazz Studies so sehr umtreiben. Aber hier eben entlang des Primats des Hörens:

> »Ich habe viel gehört und versucht, aus der Musik heraus die relevanten Fragen zu künstlerischer Haltung und Rezeption des Jazz zu entwickeln, diese dann zu kontextualisieren, in die gesellschaftlichen, politischen und ästhetischen Diskurse der Zeit einzupassen und all das am Ende wieder in die Musik zurückzuspiegeln.«[501]

***

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Bereits 1985 wies Joseph Kerman in *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, seiner klassischen Studie zur (reformbedürftigen) Verfasstheit der Musikwissenschaft, allerdings auf einen Umstand hin, der ihm für die Musik der Gegenwart besonders wesentlich erschien – das Anwachsen der zum Hören verfügbaren Musik:

> »But the crucial thing, I believe, was that now listeners could and did obtain great masses of music of all kinds and were able to browse through it on recordings, in something like the way they were used to browsing through literature of all kinds in books. Previously only professional musicians had been able to move around in music with such (actually less) flexibility by reading scores. The range and sheer amount of music known to non-musicians and musicians alike went up exponentially […]«.[502]

Die von mir nachgebaute Soundscape von Jazz 1959 ist ein Musterbeispiel für die Entwicklung, die in den vier Jahrzehnten nach Kerman folgte über Technologien wie Internet, mp3, Streaming und ihre breite soziale Nutzung durch dezentral organisierte Zugänglichmachung alter Musik jenseits aller Fragen aktueller Marktrelevanz. Was Kerman 1985 diagnostizierte, gilt heute umso mehr, so zeigt sich hier. Nur, dass die akademische Musikgeschichtsschreibung in ihrer Besorgnis, für Musikjournalismus oder gar Musikfanliteratur gehalten zu werden, noch immer die Potenziale eines auf dieser Evolution aufbauenden »academic music criticism«[503] zu heben scheut.

Aber das muss es nicht. Vielmehr liegt großes historiographisches Potenzial für mich darin, mit einem Ansatz wie dem Nachbau und dem Anhören der Soundscape des Jazz des Jahrgangs 1959 wissenschaftlich zu arbeiten. Dem mehr Raum zu geben, das auch im Zeitalter von ChatGPT & Co. die Maschine nicht ersetzen wird: dem eigenen Erhören und Erfühlen einer musikalischen Praxis. Um darüber z.B. wie hier geschehen die Auseinandersetzung mit den ästhetischen Urteilen einer Zeit zu führen. Vielleicht bringen die aktuellen Entwicklungen rund um Digital Humanities und nun KI hier eine Wende und eine neue Neugierde und Dynamik. Hin dazu, dem eigenen Hören künftig mehr zu trauen und Spielraum zu geben. Um Dimensionen von Geschichte einbeziehen zu können, wie Kennan sie meint. Hin zu einer Musikgeschichtsschreibung im Dienst von Komplexität und Ambivalenz, Diversität und Perspektivreichtum, die im Sinne Richard Taruskins zwar stets eine »proper doubting, interrogatory, and consciousness-raising role« zukommt.[504] Die aber wagt, wo geboten, dafür auch auf der eigenen ästhetischen Erfahrung aufzubauen und gezielt

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

sinnliche Erkenntnis und ästhetische Urteile zu nutzen. Auch die eigenen. Getreu dem Selbstverständnis einer Musikwissenschaft, die aus Musik Wissen schafft. Als eine im wahrsten Sinne des Wortes vergleichende Musikwissenschaft.

Warum das auch im Fall des Jazz wichtig ist, lässt sich trefflich aufzeigen anhand von Ken Burns' *Jazz*. Beziehungsweise genauer gesagt Burns' Motivation, dieses Mammutunternehmen auf sich zu nehmen. Denn was dann klar hervortritt, ist, dass für ihn Jazz nur Mittel zum Zweck ist, sich zu anderen Fragen zu äußern. Es geht ihm also gar nicht um Jazz als Musik. Und damit auch nicht um das Hören von Jazz. Diese Musik ist für ihn ein bloß illustrierendes Beispiel, an dem sich grundlegendes Anderes exemplifizieren lässt:

> »You have to understand that jazz is merely a delivery vehicle. So that you can also say that it is a film about race and race relations and prejudice. It is a film about wars, two world wars. It is a film about a Great Depression. It is a film about sex and the relationship between men and women. It is a film about drugs and their terrible cost and price. It is a film about the growth and decay of cities. But at its heart, this is a film about creativity, and specifically American creativity. So jazz really becomes a vessel into which one can pour questions about who we are in many areas that stretch beyond jazz.«[505]

Nicht, dass das kein legitimes Anliegen wäre. Oder keine effektive dramaturgische Strategie. Und letztlich ist das, was Burns hier beschreibt, gar nicht so groß anders, als vieles, was unter dem Lemma New Jazz Studies gesagt und insbesondere gemacht wird, so unglücklich viele Stimmen aus der aktuellen Jazzforschung auch über Burns' *Jazz* waren und sind.

In Burns' Beschreibung seines Anliegens ist Musik wichtig, aber eben nicht eine bestimmte Musik. Es genügt, dass jene, die herausgegriffen wird, an der jeweiligen Stelle des Narrativs thematisch passt, in Zeit, Sound und Protagonist. Welche Aufnahme von Armstrong oder Ellington, Parker oder Coltrane Verwendung findet: fast immer egal. Deswegen hat Burns auch kein Problem damit, selbst heilige Kühe der Jazzgeschichte wie Charlie Parkers Bebopikone *Ko-Ko* (1945) zu bearbeiten und zugleich zur Hintergrundmusik für den Kommentator zu degradieren. In 19 Stunden *Jazz* ist nicht mal Platz, diese nicht einmal drei Minuten Musik darzubieten, wie sie sind. Im vollen Spotlight. Sie ist nicht wichtig. Burns geht es nur um die Atmosphäre, um Jazz als klangliche Repräsentation einer Zeit – und ansonsten um die Akteure und den zeithisto-

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

rischen Kontext, in dem sie wirken. Burns möchte etwas über die USA sagen. Nicht über Jazz. Sondern mit Jazz.

All das hat natürlich einen Preis. Und dieser ist eben die Musik selbst. Nicht anders als in den Antworten von ChatGPT & Co. Die Musik wird Nebensache. Hintergrund. Austauschbar. Aber es ist eben nicht egal, welcher Aufnahme von Armstrong oder Ellington, Parker oder Coltrane man sich widmet. Sie sind nicht gleich gut oder gleich wichtig. Man wird immer über ästhetische und historische Urteile dieser Art streiten können. Und man kann viel lernen, wenn man jene Dritter kontextualisiert und dekonstruiert, wie Hentschel zurecht anmerkt.[506]

Aber diese Unterschiede zählen. Auch für Musikgeschichtsschreibung. Ansonsten können wir es auch belassen bei Chroniken, Listen, Diskographien und dergleichen Datensammlungen und Dokumentationen jedweder Art. Wie sie im Jazzbereich, in dem Statistik kaum weniger geliebt wird als Virtuosität, viel gemacht werden. Und als Informationsgeber auch immer wieder nützlich sind. Aber mir reicht das nicht. Deswegen bin ich nicht hier unterwegs. In der Musik und ihrer Geschichte. Oder wie Michael Walter in einem anderen musikalischen Kontext beklagt:

> »Musikhören erscheint als gigantisches Monopoly-Spiel, dessen Rahmenbedingungen Gegenstand von Forschungstechniken (und nicht Erkenntnisstrategien) werden, ohne dass jedoch das Zentrum dessen, was der Rahmen umgibt, ins Blickfeld geraten würde.«[507]

Ich beschäftige mich jedenfalls nicht mit Musikgeschichte, weil die Musik, um die es jeweils geht, für mich derart sekundär ist. Im Gegenteil ist sie der Grund, warum ich nicht stattdessen gleich direkt allgemein Politikgeschichte oder Sozialgeschichte oder Technikgeschichte oder Kulturgeschichte betreibe.

Dann jedoch muss man beim eigenen Hören beginnen. Rechenschaft darüber ablegen. Und der eigenen ästhetischen Erfahrung sowie der sinnlichen Erkenntnis und den ästhetischen Urteilen, die sich unweigerlich damit verbinden, Raum geben, einen zu führen, zu provozieren, zu verführen und in jeder erdenklichen Weise herauszufordern. Nicht nur. Aber auch. Die Daten und Fakten, die in diesem Buch zusammengetragen sind, interessieren jedenfalls mich nur in diesem Kontext. Aufgrund ihres Zusammenhangs zu der Musik, die noch da ist. Die ich hören kann. Die das ist, was an 1959 für mich noch lebendig ist. Für mich heute in denen Jahren 2023/24 wichtig. Und das seit 30

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Jahren. Seit ich in jener Projektwoche in der 10. Klasse in meinem Gymnasium erstmals mit *Kind of Blue* konfrontiert wurde.

Andere werden andere Interessen an 1959 und Jazz haben. Wie Ken Burns. Fair enough. Mögen sie. Der Gegenstand hat diese Dimensionen und Facetten. Aber man muss sich ehrlich machen, was man erzählen will. Und mit den jeweils gewählten Mitteln überhaupt erzählen kann. Und dann konsequent sein. Was Burns – und das nötigt Respekt ab – im Übrigen tut: »I'm doing this film because I'm interested in race.«[508] Und ich habe mich eben mit 1959 beschäftigt, weil mich interessiert, wie sich der die ganze Jazzgeschichte überstrahlende Kanon dieses wahrlich goldenen Jahres anfühlt, wenn ich mich systematisch durch den Jazz dieser Monate bewusst durchhöre, soweit er eben noch anzuhören ist.

Ich für meinen Teil würde daher gerne einmal einen Sammelband all jener lesen, die seit DeVeauxs Aufsatz von 1991 die New Jazz Studies entwickelt und geprägt haben, in dem diese sich jener Musik zuwenden, aufgrund derer sie sich, ihrem eigenen Hören folgend, überhaupt mit Jazzgeschichte beschäftigten und nicht mit der Geschichte einer anderen Musik oder gar einer anderen Kunstform oder mit Künsten überhaupt. In den neuen Zeiten von ChatGPT & Co. mehr denn je. Denn man kann bekanntlich wenig gewinnen an ökonomischem, sozialem und kulturellem Kapital, wenn man seine Zeit in Musikgeschichte steckt, die DeVeaux selbst anmerkt: »As a musicologist, I'm accustomed to forming opinions that nobody in particular wants to hear.«[509] Mit etwas Glück springt ein Job raus. Das eine oder andere Projekt mit gleichgesinnten Kolleginnen und Kollegen, die aber auch immer wenige bleiben werden. Eine einmal wirklich spannende Seminardiskussion mit Studierenden. Oder gar ein Leserbrief von jemandem, dem es wirklich etwas gegeben hat, was man versucht hat zu erzählen, in einem Buch oder Vortrag oder Podcast oder in welcher Form auch immer. Aber sind wir ehrlich: Niemand ist für Geld, Anerkennung oder gar Resonanz in diesem Geschäft – und wenn, war es regelmäßig eine wenig vorausschauende Entscheidung. Wir sind aus Leidenschaft hier. Und diese fängt mit dem eigenen Hören an. Folgen wir ihr. Und zeigen vor allem anderen, welche Spuren sie bei einem hinterlässt. Für eine »Musikgeschichte aus dem Hören«.[510]

So formuliert es Magdalena Zorn so treffend im Zusammenhang ihrer Diskussion dessen, was ein Musikwerk ausmacht: »Es geht aber ebenso darum, Musikgeschichte aus dem individuellen Hören heraus zu modellieren«.[511] Man könnte auch mit Bruno Latour sagen: »From Matters of Fact to Matters of Concern«.[512] Hin zu dem, was uns wirklich etwas angeht. Und hier zu

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

beginnen. Individuelle sinnliche Erkenntnis im Baumgart'schen Sinne als Startpunkt historiographischer Arbeit. Als Richtschnur für das, dem man nachspüren will. Und was dann im Sinne Kant'scher ästhetischer Urteile bei aller Subjektivität als Ausgangspunkt am Ende anderen mitteilbar und dabei mit anderen teilbar ist. Im Sinne Wittgensteins vermittelbar.

Zorn führt diesen Gedanken 2021 in ihrer Arbeit *Was ihr hört. Werke, was sie durch uns gewesen sein werden* an der Frage des Mithörens durch. Sie interessiert, welche Zusammenhänge jemand beim Hören eines Werks mithört. Zorn spricht von Intertextualität und Querverbindungen. Und was dies mit dem Hörenden, aber eben auch – und das ist der dort entscheidende Punkt – mit dem Werk selbst zu tun hat.

Es ist derselbe Gedanke, den ich 2019 in *Musikgeschichte ohne Markennamen. Soziologie und Ästhetik des Klavierquintetts* als historiographische Perspektive theoretisch hergeleitet und verteidigt und dann auf Werke des klassischen Klavierquintetts angewendet habe. Mit einer durchaus vergleichbaren Stoßrichtung. Dem folgend, was Paul Guyer in seiner *History of Modern Aesthetics* »emotional impact« nennt.[513] Genau das steht auch bei Zorn am Beginn.[514] Sie gelangt hiervon ausgehend zu etwas, dass sie »eine Landkarte der Musikgeschichte modellieren« nennt.[515] Und als »achronologisch strukturierte, intertextuelle musikalische Karten« näher beschreibt.[516]

Ich hatte von alternativen Musikgeschichten gesprochen. Dabei Hans Ulrich Gumbrechts Begriff des Kuratierens stark gemacht. Und für die dort entwickelte Vorstellung von Musikgeschichte Lydia Goehrs berühmten Ausdruck des »imaginary museum of musical works« aufgegriffen, aber stärker in Richtung Ausstellung gedacht.[517] Oder wie ich damals schrieb:

> »Das virtuelle Museum, das so entsteht, hat ungeachtet aller aus dem einen oder anderen Blickwinkel sicher zurecht möglichen Einwände viel mit jedenfalls meiner Lebenswirklichkeit zu tun, meinem Umgang mit Musik – und sei es eben in der lapidaren Gestalt des besagten Ordners »Klavierquintette« auf meinem iPod. Ich mache nicht Spotify an und lasse mir per Zufallsmodus irgendwelche Musik vorspielen. Oder gehe zu Konzerten nach Location, gleichgültig, wer spielt und was. Ich wähle aus. Auch wenn ich weiß, dass es nur ein Ausschnitt bleibt: Ich baue mir so eine eigene Musikgeschichte des Klavierquintetts. Oder eben des Broadway-Musicals. Oder des britischen Indierocks. Oder der amerikanischen Gegenwartsoper. Oder des Indiefolk. Oder des zeitgenössischen Jazz.
> Es mag ein imaginiertes, virtuelles Museum sein, das so entsteht. Und gewiss nicht der vollkommenste Bau zum Verstehen dieser Musik. Oder gar

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

> der einzig legitime Zugang. Oder der alleinig produktive. Aber es ist beileibe kein totes Konstrukt, lediglich unreflektiert einer überkommenen Art der Musikgeschichtsschreibung als Werkgeschichte geschuldet. Sondern ein sehr lebendiges, nämlich in meinem Alltag ungebrochen präsentes. Es ist ein imaginiertes, virtuelles Museum, wie es letztlich jeder für sich baut. Und zu dem man bei Gelegenheit anderen Zugang gewährt. So wie ich hier. Wobei Goehrs Begriff des Museums hier eigentlich der falsche Ausdruck ist, so er zu viel Dauerhaftigkeit impliziert. Die Angelegenheit ist flüchtiger. Vergleichbar eher einer imaginierten, virtuellen Ausstellung, die temporär auf einen bestimmten Ausstellungszweck hin kuratiert, zusammengetragen und gehängt ist. Nicht von Wiederholbarkeit der Ausstellung ausgeht. Oder sich wichtiger nimmt als andere Ausstellungen im gleichen Museumsbau der Musikgeschichte, davor und danach. Aber doch einem spezifischen Ausstellungszweck folgt, in dem Fälle von »emotional impact« in einem allen Exponaten gemeinsamen Metier – Klavierquintett – einander gegenübergestellt werden. In Neugierde darauf, was in dieser Verbindung über den jeweiligen einzelnen Ausstellungsgegenstand hinaus sichtbar wird beim Flanieren durch diese imaginierte, virtuelle Ausstellung. Und was ich selbst über mich und die Sache lerne in dieser Selbstbeobachtung meines eigenen Kuratierens. Für mich jedenfalls ist »emotional impact« eine relevante Qualität von Musik. Die eine solch imaginierte, virtuelle Ausstellung als Anlass, Thema und Auswahlkriterium tragen kann. Die als derart motivierte Ausstellung wiederum einen alternativen Zugang zu Musikgeschichte vorführt.«[518]

Letztlich geht hier wie dort stets darum, Musikgeschichten im Plural zu sagen und zu denken. Nicht nach der einen kanonischen objektiven Geschichte der Musik oder wenigstens einer Musik zu streben. Sondern im Erarbeiten und Erzählen von Musikgeschichte offen und bewusst jener Diversität Raum zu geben, die sich, wie Zorn anfügt, aus den unterschiedlichen »auditiven Lebenserfahrungen und -einstellungen« ergibt.[519]

Die New Jazz Studies sind eigentlich grundsätzlich von dieser Diversität geprägt. Aber nach meinem Eindruck wird diese Diversität bislang nur auf der Seite der Forschungsgegenstände gelebt. Und aufgegeben, sobald Studien verfasst werden, die den Anspruch heben, sich an Jazzgeschichte insgesamt anzunähern. Das eigene Hören als historiographisches Werkzeug ist der Schlüssel, den Status quo der Jazzforschung weiter zu liberalisieren und diversifizieren. Dies zuzulassen, scheint mir eine notwendige Weiterentwicklung, um die Musik selbst und ihre ästhetische Erfahrung wieder stärker in den Mittelpunkt der

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Aufmerksamkeit zu rücken. Der Klassiker wie der Unbekannten. Der Nachbau der Soundscape von Jazz 1959 ist ein solcher Versuch.

Wer Kennans Gebot des Fühlens, genauer des Erfühlens und Nachfüllens von Musikgeschichte, ernst nimmt, muss nach dem streben und immer wieder ins Zusammenspiel mit anderen Methoden einzubeziehen versuchen, was Susan Sontag dereinst mit »to learn to see more, to hear more, to feel more«[520] als Marschroute ausgegeben hat. Und nur so hat händische, menschengemachte Musikgeschichtsschreibung für mich am Ende eine Zukunft neben Text und Data Mining und dem darauf aufbauenden Geschichtenerzählen durch Künstliche Intelligenz. Davon bin ich überzeugt. Ansonsten wird Musikwissenschaften zurücksinken auf das Niveau einer bloßen Hilfswissenschaft, deren Wirken sich primär darin erschöpft, die Datenbasis anzureichern, die Datenqualität zu kontrollieren und die Metadaten zu verbessern.

4. *Deciphering the Message*: Fazit. Musikgeschichtsschreibung als aktives kulturelles Gedächtnis

Für mich selbst kann ich sagen, dass sich zum Schluss der Forschungsreise ins Jazzjahr 1959 große Bewunderung eingestellt hat. Für manch Musikerin und Musiker. Für manch Ensembledynamik und mach Gemeinschaftsprojekt. Aber vor allem für die Macher der *Esquire*-Ausgabe des Januar 1959, die das ganze Jahr über ungläubig staunend an ihren Schreibtischen gesessen haben müssen. Denn wann in der Geschichte der Musik hat sich eine Vorhersage schon einmal derart eindrucksvoll bewahrheitet?

Hierneben kann ich feststellen, dass ich enorm viel Wissen angehäuft habe. Von dem auch einiges in den Jam des zweiten Kapitels verarbeitet wurde. Aber vor allem habe ich im Verlauf dieser Arbeit tatsächlich in Kennans Sinne ein Gefühl für Jazz 1959 entwickelt. Für seine Exzellenz wie sein Alltägliches. Für seine Vielfalt wie sein Immergleiches. Für seine Aufbrüche wie seine Konstanten. Für seine Schätze wie seine Massenware. Für seinen ihm eigenen Charakter.

Dafür habe ich vor allem Unmengen an Musik zusammengetragen. Und es ist überraschend viel darunter, die mich auch jenseits ihres Status als Wissen etwas angeht. Ganz persönlich. Die ich immer wieder höre. Und die so für mich zu lebendiger Musikgeschichte geworden ist. Wie es jene des Kla-

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

vierquintetts geworden war, dessen Historie ich zuvor 2019 unter bestimmten Prämissen erkundet hatte.

Dabei hat sich im Vergleich ebenso unerwartet wie unbeabsichtigt ein kleiner, aber entscheidender Unterschied eingestellt. Darauf möchte ich zum Abschluss hinweisen. Der nicht nur für mich als Musikfan und Musikkonsument wichtig ist. Sondern eben auch für mich als Musikhistoriker. Wissen erfühlen ist etwas kategorial anderes als gefühltes Wissen. Das kam für mich klar zum Vorschein im Vergleich dieser beiden Forschungsprojekte, in denen derselbe Ansatz auf zwei sehr verschiedene Gegenstände angewendet wurde: bald 200 Jahre Geschichte eines Genres Klassischer Musik dort, die Geschichte eines Jahres im Jazz hier.

Vom eigenen Hören ausgehend, hat sich seinerzeit nämlich ergeben, dass mein kuratierender Zugriff auf die Musikgeschichte des Klavierquintetts eben über den »emotional impact« einzelner musikalischer Situation erfolgt. Über »Augenblicke der Intensität«[521], wie es Hans Ulrich Gumbrecht nennt – aber für mich, d.h. unabhängig davon, ob sie von kompositorischer oder performativer Künstlerseite auch so intendiert waren. Mal handelt es sich objektiv um dramaturgische Schlüsselstellen der Werke und Interpretation, mal um Stellen, die anderen nebensächlich oder unscheinbar erscheinen mögen. Nicht anders, als es Zorn wenig später anhand einer Tonfolge von Richard Strauss für sich nachzeichnen sollte.[522] Ben Ratliff erläutert das, worum es hier geht, in einer glücklichen Beschreibung als »perfect moment«:

> »A perfect moment is often wordless, or indirect if it has words. It is the song blushing: an unplanned or perhaps only semiplanned occurrence in which the music suddenly embodies its own meaning. The conscious mind of the singer or the instrumentalist temporarily goes out the window. *It can contain everything of value about the piece of music in one note or chord, or a very short sequence of time.* It communicates a complicated human gesture, feeling, or interaction that could not be literally demonstrated or sung; it transcends or surpasses the listener's expectation set up by context in order to create a moment of beneficial confusion or satisfaction. It is the song turning itself inside out for you, sleepwalking or convulsing or speaking a temporary truth.«[523]

Dies situative Hören bindet im Fall des Klavierquintetts mein Interesse und meine Auswahlentscheidungen zusammen, so stellte ich fest. Und leitet, was ich an der Geschichte dieser musikalischen Praxis vertiefen und wovon ich er-

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

zählen will. Der dortige, aus den Markennamen großer Komponisten abgeleitete Kanon, so zeigte sich dabei, wurde unter diese Prämisse irrelevant.

Beim systematischen Durchhören durch den Jazz des Jahres 1959 stellte sich freilich eine gänzlich andere Erfahrung ein. Situatives Hören dieser Art spielte keine nennenswerte Rolle. Was an Aufnahmen meine Aufmerksamkeit bindet, ist, wenn es sich denn einstellte, stattdessen stets etwas anderes: der Flow der ganzen Nummer, mit Fokus auf der Interaktion der Beteiligten.

Es liegt nahe, zu vermuten, dass dieser Unterschied etwas damit zu tun hat, dass es dort um einstudierte, durchgeplante Werke und hier um Improvisation über mal mehr, mal weniger vorverabredetes Material geht. Sich die Frage des ästhetischen Gelingens daher anders stellt.[524] Und die dafür genutzten musikalischen Gestaltungsmittel von Formaufbau bis Spontanität anders priorisiert sind.

Diese Ahnung weiterzuverfolgen, bleibt einer anderen, vergleichenden Forschungsarbeit vorbehalten. Hier genügt der Hinweis auf die sinnliche Erkenntnis. Dass diese in beiden Projekten signifikant unterschiedlich ausgefallen ist. Und man an diesen Startpunkt historiographischer Arbeit nicht gelangt wäre, hätte man die eigene ästhetische Erfahrung außen vor gelassen und stattdessen auf diese beiden sehr verschiedenen musikalischen Praktiken Klavierquintett und Jazz 1959 unterschiedslos dieselben unabhängig von ihnen für wissenschaftlich notwendig, geboten und angemessen befundenen Forschungsperspektiven und -techniken angewendet.

Und noch eine zweite Beobachtung spielte sich in den Vordergrund, der meinen Blick auf Jazz 1959 kategorial von jenem auf das Klavierquintett unterscheidet. Während dort das Experiment, sich konsequent durch einen – in jenem Fall über Genre bestimmten – Gegenstandsbereich durchzuhören, eine völlige Relativierung der dortigen Kanons erbrachte, war hier für einen über einen Zeitraum bestimmten Gegenstandsbereich das Gegenteil der Fall. Alles vielfach gehört, sind es die Alben des Kernkanons, die um Längen aus dem Jahrgang herausstechen. Nicht, weil der Rest so schlecht ist. Sondern, weil diese Platten so gut sind. Es ist faszinierend, wie viele exzellente Alben 1959 herauskommen. Das Können. Die Vielfalt. Die Ausdruckskraft. Aber es gibt eben einen Unterschied zwischen herausragenden Spielern und jenen, die die Möglichkeiten des Spielens neu definieren. Einem Pelé, Cruyff oder Beckenbauer, einem Maradona, Ronaldo oder Messi. Auf Jazz umgemünzt, spielten sie alle mit ihren Teams auf dem Höhepunkt ihres jeweiligen Könnens im selben Jahr. So war 1959.

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Man wird immer über ästhetische Urteile streiten können. Und Qualität wie historische Bedeutung unterschiedlich bewerten. Aber Erfahrungen wie dieser, wenn es zu ihnen kommt, gilt es sich zu stellen im Blick auf das, was man als Musikgeschichte erzählen möchte. Alles andere ist unaufrichtig. Und welchen Wert hat es dann noch?

Diese beiden im Vergleich hervortretenden Einsichten – die Irrelevanz situativen Hörens und der Wert des Kanons – waren allein schon die Reise ins Jazzjahr 1959 wert. Die zugleich jene vorausgegangene ins Klavierquintett seit Robert Schumann in ein anderes Licht taucht. Wo es sich insoweit genau andersherum verhält. Wieder etwas gelernt. Über beides. Oder genauer gesagt: *erfühlt*.

Bei dem Ansatz, den ich hier zum zweiten Mal verfechte, läuft es also gerade nicht auf eine bloß »radikal subjektivistische Rezeptionsgeschichtsschreibung hinaus, deren Argumentationsgrundlage einzig und allein die eigene Hör-, Erfahrungs- und Lesebiographie darstellt«, wie Nikolaus Urbanek in einer auffallend aggressiv-gereizten Rezension von Zorns Studie meint, die, so Urbanek, per se kein »tragfähiges Modell der Musikgeschichtsschreibung« sei.[525] Schon deswegen nicht, weil das eigene Hören hier einen Ausgangspunkt bildet. Für Reflexion und Recherche. Es ist ein Werkzeug. Nur halt eines – und das ist in der Tat wesentlich –, das konsequent von dem ausgeht, warum sich jedenfalls Wissenschaftler wie ich überhaupt mit Musikgeschichte beschäftigen. Und, wie Birgit Abels in ihrem Aufsatz »Wer doch Ohren hat zu hören« so treffend schreibt, stets zu diesem zurückkehrt:

> »Bei aller Notwendigkeit von Methoden- und Theoriereflexion: Lasst uns nicht verlernen, eine inhaltsgeleitete, nicht risikoscheue Wissenschaft zu betreiben, deren Erkenntnisinteresse, Dynamiken und Zeithaushalte von dem motiviert, strukturiert und geleitet werden, was unser Fach ausmacht und seine Verpflichtung sein sollte, und die immer von dem ausgeht und zu dem zurückkehrt, worum es ihr doch zu tun ist: Musik.«[526]

Hier wird also viel mehr um eine Musikgeschichtsschreibung gerungen, die jene »matters of concern, Dinge, die uns angehen«, ins Zentrum rückt, wie Bruno Latour in *Elend der Kritik. Vom Krieg der Fakten zu Dingen von Belang* schreibt.[527] Und hier ist das Ding, das angeht, eben das, was man hört. Nichts ist naheliegender in Sachen Musik.

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Was folgt, ist stets ein Ringen. Ein Tasten. Und ein Balancieren. Gewiss. Aber eben kein Entweder/Oder, die Ted Gioia so treffend in einem Interview aus Anlass der dritten, erweiterten Ausgabe seines *The History of Jazz* sagte:

> »The biggest challenge in writing a book of this sort is taking a complex historical situation involving thousands of musicians and recordings, and having it read smoothly like a story. My goal has always been to achieve that. Anything I can do to make the experience of jazz and music in general fun and exciting is a high priority for me. That may seem frivolous to some people, for a music historian. But to me, it should always be part of the equation. As I get older, my attitude towards music and my vocation as a music writer has gotten stranger. I've become more mystical, more spiritual, more metaphysical. This presents a challenge to me, because I want to be a thorough, scholarly writer. I'm constantly battling with my instinctive feel that the music is magical, and needing to present this in a way that's analytical and suitable for a university press. Much of the battle in my advanced years is to rein in my own mystical tendencies and anchor myself in empirical reality. But still, anyone who reads my books will understand that for me, music is a strange and wonderful experience.«[528]

Mich jedenfalls enttäuscht nichts mehr, als eine Musikgeschichte wie *Jazz* von Scott DeVeaux und Gary Giddins in die Hand zu nehmen und die Autoren erklären mir gleich vorneweg, dass sie viel jener Musiker und Musik, die für sie persönlich *matters of concern* sind, außen vor lassen, weil der Kanon es verlangt:

> »A book like this makes choices every step of the way. Just how many choices are possible became especially evident to us as we spent more than a year choosing our musical examples and debating which aspects of the story to emphasize and which to omit, usually for reasons of space and coherence – including most jazz made beyond the borders of the continental United States. If you have a love of jazz, some of your favorites are not mentioned at all or only in passing. We know that of a certainty, because some of our own favorites were relegated to limbo. Mea culpa, Carmen McRae, Art Pepper, et.al.!«[529]

Es enttäuscht mich noch mehr, als wenn jemand wie Ken Burns eine Geschichte des Jazz vorlegt und sagt, diese sei nur Mittel zum Zweck, Jazz als Musik interessiere ihn eigentlich gar nicht. Denn DeVeaux und Giddins hätten anders

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

als Burns etwas zu dem zu sagen gehabt, was sie persönlich als Jazz hörende Musikhistoriker an dieser Musikkultur bewegt.[530]

Es ist inzwischen fast zwei Generationen her, seit Joseph Kerman in *Contemplating Music: Challenges to Musicology* schrieb:

> »Musicology is perceived as dealing essentially with the factual, the documentary, the verifiable, the analysable, the positivistic. Musicologists are respected for the facts they know about music. They are not admired for their insight into music as aesthetic experience.«[531]

Es ist an der Zeit, dass das Zweite gleichberechtigt neben das Erste tritt. Hören kann etwas. Auch als Grund für und Gestaltungsmittel von Musikgeschichtsschreibung. Hören kann einen führen. Und Hörerfahrung von Tonaufnahmen kann man teilen. Ein Wiederhören ist möglich. Und damit ein Mithören. Man kann anderen in Latours Sinne zeigen, was einen daran etwas angeht. Man muss nur den Mut finden, den eigenen Ohren zu folgen. Und den Mut, anderen zu zeigen, was daraus erwächst. Um ganz in Gary Tomlinsons Sinne darüber ins Gespräch zu kommen.[532]

Als ich 1998 zu studieren begann, war unvorstellbar, dass sich ein Vierteljahrhundert später die Verfügbarkeit von Tonaufnahmen derart verändert haben sollte. In den 1990er Jahren war die große Herausforderung, an diese Art Quellen zu kommen. Im Fall des Jazz z.B. ging sehr viel nur antiquarisch oder über Archive. Und oft ging es auch gar nicht. Bei allen Mühen war nicht ansatzweise an die Vollständigkeit zu denken, die nun mit wenigen Klicks erreichbar ist. Die Musikwissenschaft hat diese Zeitenwende für die Forschung zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts konzeptuell immer noch nicht eingeholt. Im Zentrum der Lehre steht immer noch das Lesen, nicht das Hören. Dabei ist es eine der großen Fragen der musikalischen Zeitgeschichtsschreibung geworden, wie man Sinn aus der nur eine Generation später unüberschaubaren Flut an Anhörbarem macht. Denn schon ein kleines Projekt wie das hiesige zu nur einem Jahr in nur einem spezifischen, abgegrenzten Bereich westlicher Musik nähert sich materialseitig mit großen Schritten Grenzen des Erfassbaren an.

Um so wichtiger ist es, sich dieser Herausforderung zu stellen und diese Erfahrung zu machen. Mir jedenfalls erscheint es nicht nur widersinnig, sondern vor allem kontraproduktiv, wenn wir historiographisch interessierte Wissenschaft betreiben, aber dann dem Horizont der eigenen ästhetischen Erfahrung und sinnlichen Erkenntnis misstrauen und kategorisch auszuschließen suchen von dem, was an Musikgeschichte wir erzählen.

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC

Die Antwort auf die technologische Revolution kann nur lauten: Hört hin! Zeigt Eure Leidenschaften! Und nutzt sie! Allein schon, um künftig überhaupt noch einschätzen zu können, was die Künstliche Intelligenz einem an Informationsauswertung liefert, etwa in Gestalt einer Musikgeschichte von Jazz 1959. Was sie hierin leisten kann – und was eben auch nicht. Umgekehrt lasst uns darüber den Informationspool, auf dem die KI aufsetzt, differenzieren und diversifizieren! Lasst uns der KI die Sicherheit nehmen, was die richtige Antwort ist! Lasst uns ihr eine Vielfalt an Metanarrativen dagegensetzen!

Wenig wäre mehr im Geiste von Jazz 1959. Hauptsache, es wird vielfältiger. Nichts wäre schlimmer, als eine gegenteilige Entwicklung. Wenn die neuen Technologien dazu führen, dass das, was DeVeaux »an official history of jazz«[533] nennt, in einer Weise als einzige und korrekte Antwort mit einer Wucht zementiert wird, von der ihre Verfechter nur träumen konnten. Man kann sich leicht eine solche Dystopie ausmalen. Wenn sich dereinst im digitalen Raum im Alltag ein Tool für Antworten auf komplexe Fragen durchsetzt wie Google fürs Suchen oder Wikipedia für lexikalische Informationen.

Die letzten Worte in Stephen Sondheims und James Lapines Jahrhundertopus *Sunday in the Park with George* über den Maler George Seurat und seinen fiktiven Enkel George, aber vor allem über das Schaffen von Kunst, lauten: »White. A blank page or canvas. His favorite. So many possibilities.«[534] Wenn doch nur mehr diese Freiheit aushalten würden, um Joan Didion zu folgen in ihrem Diktum »I write entirely to find out what I'm thinking, what I'm looking at, what I see and what it means«[535], dann wäre schon viel gewonnen.

***

Alle Abschnittstitel in diesem Kapitel verweisen auf ein wichtiges Hip-Hop-Album, in dem Jazz der Vergangenheit Gegenwart wird. Auf ganz unterschiedliche Weise, vom Sound Sampling alter Platten bis zu etwas, das Ben Ratliff »jazz-like in spirit if not always in sound«[536] nennt. Es gibt viele Wege. Aber stets geht es darum, dass Geschichte im Hier und Jetzt relevant wird.

Darauf kommt es mir an. Lebendig muss es sein. Für mich ist es das, worum es auch bei Musikgeschichtsschreibung geht. Kein totes Wissen. Sondern aktives kulturelles Gedächtnis. Das sich nach etwas anfühlt. Und um sich dem anzunähern, muss man zuallererst Hören, wo immer es noch möglich ist. Oder wie Bill Evans es ausdrückt: »Like Jazz, you can't explain it to anyone without losing the experience. It's got to be experience, because it's feelings, not words.«[537]

https://doi.org/10.14361/9783839458167-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC