

Zwischen den Stühlen

Zur (Nicht-)Erforschung von Jazz-Pop-Fusionen

Benjamin Burkhart

Musikformen an der Schnittstelle von Jazz und populärer Musik stehen derzeit hoch im Kurs. So finden sich bspw. auf Spotify etliche Playlists, die entsprechenden Fusionen gewidmet sind: etwa *Jazz Rap* (~1,13 Millionen Likes; Spotify 2023d), *Jazztronica* (~555.000 Likes; Spotify 2023e), *Acid Jazz* (~290.000 Likes; Spotify 2023a) und *Jazz Pop* (~130.000 Likes; Spotify 2023c) sowie zahlreiche Wiedergabelisten mit einem Schwerpunkt auf sogenanntem Jazzhop resp. Lo-fi HipHop – das populärste Beispiel ist *Jazz Vibes* (Spotify 2023b) mit rund 2,1 Millionen Likes (Stand Juni 2023). Bei solchen Playlists handelt es sich um ein zentrales Format gegenwärtiger Musik- und Medienkulturen (vgl. bspw. Prey 2020), das – wie die genannten Zahlen verdeutlichen – Musiker*innen bisweilen zu einer enormen Reichweite verhelfen kann.

Auch im zeitgenössischen Musikjournalismus werden Jazz-Pop-Fusionen seit einigen Jahren regelmäßig thematisiert und teils euphorisch besprochen. Beispielsweise wurde in der Jazzfachzeitschrift *Down Beat* im Oktober 2021 der „Jazz Boom in the UK!“ (Edwards 2021) proklamiert. In diesem Artikel werden mehrere britische Jazzmusiker*innen porträtiert, die insbesondere für ihre Adaptionen unterschiedlicher Spielformen elektronischer Tanzmusik bekannt sind. Aus Sicht der Autorin vollzogen sich im neueren britischen Jazz spezifische Fusionsprozesse, im Zuge derer sich ausgebildete Jazzmusiker*innen zunehmend für musikalische Einflüsse jenseits der an Konservatorien typischerweise gelehrt klassischen Repertoires öffneten:

„[W]ith the U.K. boasting some of the world's most prestigious music conservatories, musicians have taken to interpreting the jazz tradition through a context of London-centric genres, like grime, broken beat and dub – a cross-pollination of genres and cultures. [...] [T]rumpeter Emma-Jean Thackray describes the U.K. sound as ‚pop music using jazz language‘“ (ebd.: 35f.).

Bereits drei Jahre zuvor wurde im Rock- und Popmagazin *Rolling Stone* unter dem Titel „Jazz's New British Invasion“ (Orlov 2018) ein vergleichbarer Artikel veröf-

fentlicht. Zahlreiche britische Jazzmusiker*innen, so der Autor, kombinierten ein jazzspezifisches Traditionsbewusstsein gezielt mit Einflüssen gegenwärtiger populärer Musiken: „London's sound is less a riff on classic African-American jazz than a polyglot party music of the city's minorities – with calypso and dub, grime and Afrobeat as much its building blocks as Coltrane's „Giant Steps““ (ebd.).

Grundsätzlich sind solche Jazz-Pop-Fusionen aber alles andere als neu, wo- von zahlreiche Genrebezeichnungen zeugen, die sich in den vergangenen Jahrzehnten herausgebildet haben: von Jazz-Rock resp. Fusion über New Jack Swing und Acid Jazz, von Jazztronica, Nu Jazz und Electro Swing bis hin zu Jazz-Rap und Jazzhop bzw. Lofi HipHop. Die bisweilen große Popularität solcher Repertoires zwischen den Stühlen steht ihrem Stellenwert in der Jazz- und Populärmusikforschung indes diametral gegenüber. Publikationen, die sich dezidiert den vielfältigen Bereichen zwischen Jazz und populärer Musik widmen, sind nach wie vor selten (s. Ake/Garrett/Goldmark 2012; Knauer 2006; McGee 2020), und allenfalls zu Jazz-Rock liegt eine vergleichsweise große Anzahl an Veröffentlichungen vor, insbesondere zur Musik von Miles Davis (s. bspw. Freeman 2005; Grella 2015; Svorinich 2015). Bei Jazz-Rock handelt es sich auch um jene Spielform an der Schnittstelle von Jazz und populärer Musik, die in den meisten Jazzgeschichtserzählungen noch eine vergleichsweise große Rolle spielt, während andere Jazz-Pop-Fusionen dort in der Regel gar nicht oder allenfalls am Rande thematisiert werden. Bisweilen werden sie sogar explizit abgewertet, so etwa im Falle des Smooth Jazz in Scott DeVeauxs und Gary Giddins Überblicksdarstellung *Jazz* (2015). Auf gut einer Seite umreißen die Autoren die Geschichte und musikalischen Merkmale des Smooth Jazz, den sie als „an innocuous, listener-friendly blending of jazz with an upbeat, celebratory brand of R&B and funk“ (ebd.: 415) charakterisieren, um wenig später hinzuzufügen: „There are many things to dislike about smooth jazz – for example, everything“ (ebd.: 416). Wenngleich sich DeVeaux und Giddins diese polemische Spitze offenbar nicht verkneifen konnten, räumen sie in ihrem Kapitel „Fusion II: Jazz, Rock, and Beyond“ (ebd.: 397–425) neben Smooth Jazz bspw. auch „Acid Jazz and Hip-Hop“ (ebd.: 420) immerhin einige Seiten Raum ein – dies bleibt in anderen bekannten Überblicksdarstellungen zur Jazzgeschichte weitgehend aus (s. bspw. Berendt/Huesmann 2009; Gioia 2011; Jost 2015). Auf der anderen Seite spielt Jazz – abgesehen von New Orleans und Chicago Jazz sowie Swing – in vergleichbaren Veröffentlichungen zur Geschichte populärer Musik für gewöhnlich kaum eine Rolle (s. bspw. Friedlander 2006; Garofalo/Waksman 2014; Starr/Waterman 2022). Die bis heute deutlich spürbare Zurückhaltung sowohl der Jazz- als auch der Populärmusikforschung gegenüber den Musikformen „in between“ überrascht nicht zuletzt aufgrund der Popularität neuerer Jazz-Pop-Fusionen wie Electro Swing (vgl. Inglis 2023) und Jazzhop (vgl. Winston/Saywood 2019).

Woran liegt es, dass diese bisweilen enorm populären Musikformen in der Forschung bislang kaum beachtet worden sind? Die erste Ausgangsthese dieses

Beitrags ist, dass die zögerliche Auseinandersetzung mit diesen Repertoires auf die weitgehend isolierte Entwicklung von Jazz- und Populärmusikforschung zurückzuführen ist. Wie einschlägige fachhistorische Reflexionen (s. McDonald 2006; Frith 2007) zeigen, haben sich beide Bereiche in den vergangenen Jahrzehnten zu großen Teilen parallel entwickelt. Ein möglicher Effekt dieser Entwicklung, so die zweite These des Beitrags, ist die Herausbildung eines Konsenses hinsichtlich vermeintlich (il-)legitimer Forschungsgegenstände – insbesondere bzgl. der Musiken zwischen den Stühlen. Ferner, und dies ist die dritte These, ist davon auszugehen, dass sich die Folgen dieser fachhistorischen Trennung *gerade* in den vereinzeltten Forschungsarbeiten dokumentieren, die sich entsprechenden Jazz-Pop-Fusionen widmen. Die Erforschung dieser Repertoires fällt grundsätzlich in den Zuständigkeitsbereich sowohl der Jazz- als auch der Populärmusikforschung, weshalb etwaige Schnittmengen und Diskrepanzen – so die Annahme – sich hier besonders deutlich nachvollziehen lassen.

Im Folgenden soll auf Basis einer kritischen Inhaltsanalyse bisheriger Forschungen zu Jazz-Pop-Fusionen ein Beitrag zur Aufarbeitung der Trennung von Jazz- und Populärmusikforschung geleistet werden. Dabei werden zunächst die grundlegenden fachhistorischen Zusammenhänge erläutert, die zur parallelen Entwicklung der beiden Bereiche geführt haben. Das Materialkorpus für die anschließende inhaltsanalytische Arbeit setzt sich aus Aufsatzpublikationen zu Jazz-Pop-Fusionen zusammen, die in den vergangenen Jahrzehnten in einschlägigen Fachzeitschriften und Schriftenreihen veröffentlicht worden sind. Im Zuge der Inhaltsanalyse soll deutlich werden, welche Themen bislang in der Forschung behandelt wurden, welchen fachlichen Traditionen die Autor*innen entstammen, aus welchen Perspektiven sie an ihre Forschungsgegenstände herantreten und welche fachlichen Prämissen sowie methodischen und theoretischen Ansätze ihren Forschungen zugrunde liegen.

Zur Trennung von Jazz- und Populärmusikforschung: fachhistorische Hintergründe

Fachhistorische Reflexionen zur Trennung von Jazz- und Populärmusikforschung sind bislang im Wesentlichen von zwei Autoren (McDonald 2006; Frith 2007) publiziert worden, die sich der Thematik mit jeweils unterschiedlichen Schwerpunkten widmen.¹ Ihre individuellen Perspektiven und Argumentationen werden im Folgenden skizziert.

1 Zu nennen ist überdies die von André Doebling im Rahmen der 19. IASPM-Tagung in Kassel (2017) gehaltene Keynote „Fish and Fowl? Mapping the No-Man's-Land Between Popular Music Studies and Jazz Studies“ (Doebling 2017).

In seinem Artikel „Rock, Roll and Remember?: Addressing the Legacy of Jazz in Popular Music Studies“ (2006) skizziert Chris McDonald spezifische historische Entwicklungen, im Zuge derer sich die Darstellung des Jazz von einer Volksmusik hin zur Kunstmusik wandelte. Wie McDonald im Anschluss an den Musikwissenschaftler und Jazzforscher Scott DeVeaux (1991) darlegt, entwickelte sich dieses Narrativ einer Weiterentwicklung in der Jazzhistoriografie der 1950er Jahre. Nachfolgend sei Jazz in der Jazzforschung nur selten als eine Form populärer Musik wahrgenommen worden: „[T]he history of jazz as *popular music* is something which has been largely neglected, particularly in much post-World War II jazz criticism and scholarship“ (ebd.: 126; Herv. i. O.). So wurde gerade der Swing der 1920er bis 1940er Jahre – eine damals enorm populäre Spielform des Jazz – seitens der Jazzforschung als kommerziell und ästhetisch minderwertig degradiert. Dies war, so McDonald weiter, eine entscheidende Voraussetzung, um Jazz ab den 1940er Jahren als Kunstmusik definieren zu können. Dieser Status wurde in der Folge durch die Etablierung der praktischen Jazzausbildung sowie der Jazzforschung an Konservatorien und Universitäten gefestigt. Die Jazzforschung fand demzufolge ihren Platz in traditionsbewussten Bildungsinstitutionen, während sich die Anfänge der Populärmusikforschung einige Zeit später in eher linksorientierten akademischen Kreisen vollzogen (ebd.: 128). Wenngleich Jazz, wie McDonald im Weiteren anmerkt, gerade in den 1920er und 1930er Jahren in vergleichbare soziale, kulturelle und ökonomische Kontexte eingebettet war wie zum Beispiel Country Music und später auch Rock- und Popmusik, wurden seitens der Jazz- und Populärmusikforschung nachträglich klare Trennlinien gezogen: „[T]he conventional narratives of both jazz history and popular music history have constructed jazz and post-war popular music as distinct and separate cultural developments“ (ebd.: 139).

Während McDonald aufgrund seiner musikhistorischen Perspektive diese fachgeschichtlichen Entwicklungen nur am Rande thematisiert, widmet sich Simon Frith in seinem 2007 erschienenen Artikel „Is Jazz Popular Music?“ gezielt den historischen Hintergründen der weitgehend separaten Entwicklung von Jazz- und Populärmusikforschung. Friths Text, dessen Titel auf den gleichnamigen Artikel Marc C. Gridleys (1987) rekurriert, liest sich stellenweise wie ein Zeitzeugenbericht. Ausgangspunkt sind Friths Erinnerungen an die Gründungsphase der International Association for the Study of Popular Music in den frühen 1980er Jahren, auf deren Basis er zu rekonstruieren versucht, aus welchen Gründen sich besagte fachhistorische Trennung vollziehen konnte.

Frith argumentiert, dass der Ausschluss des Jazz aus der Populärmusikforschung in der Frühphase der IASPM nicht wirklich vorgesehen gewesen sein konnte, da die „moving influences“ (ebd.: 10) – gemeint sind Richard Middleton, David Horn, Charles Hamm, Paul Oliver, Philip Tagg, Franco Fabbri und Gerhard Kempers – alle ein ausgeprägtes Interesse an Jazz gehabt hätten. Frith zufolge las-

sen sich dennoch drei wesentliche Zusammenhänge benennen, die die separate Entwicklung beider Forschungsrichtungen letztlich begünstigten.

Erstens habe sich sowohl unter den Mitgliedern der IASPM als auch in der Zeitschrift *Popular Music*, die bald nach ihrer Gründung als Zentralorgan der jungen Populärmusikforschung wahrgenommen wurde, relativ schnell ein deutlicher Fokus auf Rockmusik durchgesetzt. Somit stellte sich laut Frith im Grunde nicht mehr die Frage, ob Jazz populäre Musik sei, sondern vielmehr, ob es sich bei Jazz um Rockmusik handele. Dies wurde, wenig überraschend, tendenziell verneint, weswegen es bald nur noch wenige inhaltliche Schnittmengen zwischen der IASPM und der Jazzforschung gab (vgl. ebd.).

Zweitens, so Frith weiter, hatten die britischen Cultural Studies mit ihrem Fokus auf der Sphäre der Musikrezeption einen äußerst starken Einfluss auf die frühe Populärmusikforschung. In diesem Forschungsfeld waren selten Musikwissenschaftler*innen, sondern im Wesentlichen Forschende aus den Sozial- und Kulturwissenschaften am Werk, für die der soziale Gebrauch von Musik im Mittelpunkt stand, während die Beschäftigung mit den Musiker*innen und deren ästhetischen Intentionen in den Hintergrund trat. Das Interesse galt gerade dem Populären, dem Aktuellen und Modischen, nicht aber dem vermeintlich Kunstvollen. All dies hatte einen wesentlichen Einfluss darauf, in welchen Fachbereichen Vertreter*innen der frühen Populärmusikforschung tätig waren, welche Forschungsschwerpunkte dominierten und was publiziert sowie in der Folge gelesen wurde (vgl. ebd.: 11).

Drittens konstituierte sich die frühe Jazzforschung zu großen Teilen aus Akteur*innen, die nicht hauptberuflich im Wissenschaftsbetrieb tätig waren, sondern durch ihre Arbeit im Musikjournalismus oder durch ihre Aktivitäten als Schallplattensammler*innen einen starken Bezug zum Jazz hatten. Ferner waren Jazzforschende häufig in den Bereichen Musikwissenschaft, -pädagogik und -theorie an Konservatorien tätig und verfolgten dementsprechend musikzentrierte Forschungsansätze (vgl. ebd.: 12). Für diese Personen standen die Musiker*innen und deren Schaffen – und gerade nicht die Rezipient*innen – im Mittelpunkt, weshalb es kaum Parallelen zu den Ansätzen der von den Cultural Studies geprägten Populärmusikforschung gab. Als eines der zentralen Differenzkriterien, das letztlich die isolierte Entwicklung von Jazz- und Populärmusikforschung ab den 1980er Jahren begünstigte, identifiziert Frith dementsprechend die „tension [...] between jazz scholars' focus on musicians and popular music scholars' concern for consumers“ (ebd.: 21).

Zur Inhaltsanalyse

Im Anschluss an McDonald und Frith verfolgt der vorliegende Beitrag das Ziel, die konkreten Auswirkungen dieser fachhistorischen Trennung auf Forschungsarbeiten zum Thema Jazz-Pop-Fusionen inhaltsanalytisch zu untersuchen. Die Grundlage für die Inhaltsanalyse bilden Publikationen zu entsprechenden Fusionen seit den 1970er Jahren, also der Phase, als Jazz-Rock (bzw. Fusion) erfolgreich und allmählich als Forschungsgegenstand anerkannt wurde. Für das Materialkorpus wurden ausschließlich Aufsatzpublikationen berücksichtigt. Ferner wurde die Auswahl auf einige etablierte, deutsch- und englischsprachige Zeitschriften und Schriftenreihen der Jazz- und Populärmusikforschung beschränkt, denen im Fachdiskurs eine verhältnismäßig große Reichweite attestiert werden kann und die über einen Zeitraum von zumindest mehreren Jahren hinweg bis heute regelmäßig erschienen sind. Diese Beschränkungen sind notwendig, um im Rahmen des explorativen Ansatzes, der dem vorliegenden Artikel zugrunde liegt, die Umsetzbarkeit zu gewährleisten. Freilich kann das Literaturkorpus nicht die gesamte Bandbreite der Publikationen zu Jazz-Pop-Fusionen abdecken und die Ergebnisse können deshalb keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

Tabelle 1 bietet einen Überblick über die ausgewählten Publikationsorgane sowie über deren Erscheinungsverlauf und Publikationszyklus. Die Angaben zu den Publikationszyklen beziehen sich auf den aktuellen Stand, in einigen Fällen hat sich die Anzahl der jährlich publizierten Ausgaben im Laufe der Jahre oder Jahrzehnte geändert.

Im Anschluss an die Auswahl der Zeitschriften und Schriftenreihen wurden die Inhaltsverzeichnisse aller bislang erschienenen Ausgaben der ausgewählten Publikationsorgane durchgesehen. Auf diese Weise wurden Texte zusammengetragen, in denen explizit die Fusion verschiedener Spielarten des Jazz und populärer Musik das Hauptthema ist. Sofern dieser thematische Schwerpunkt allein auf Basis des Aufsatztitels nicht eindeutig nachvollziehbar war, wurde – sofern verfügbar – auch das zugehörige Abstract gelesen. Tabelle 2 gibt Auskunft darüber, wie viele Artikel in welchen Publikationsorganen dabei zusammengetragen werden konnten. Abbildung 1 illustriert, wie viele Artikel pro Jahr im historischen Verlauf publiziert worden sind.

Zeitschrift/Schriftenreihe	Erscheinungsverlauf	Publikationszyklus
Beiträge zur Populärmusikforschung	Seit 1986	1x jährlich
Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung	Seit 1990	Zweijährlich
IASPM Journal	Seit 2010	2x jährlich
International Jazz Archives Journal	1993–2012	1x jährlich
Jazzforschung / Jazz Research	Seit 1969	1x jährlich
Jazz Perspectives	Seit 2007	3x jährlich
Jazz Research Journal	Seit 2007	2x jährlich
Journal of Jazz Studies	2011–2019; erneut seit 2022	2x jährlich
Journal of Popular Music Studies	Seit 2018	4x jährlich
Popular Music	Seit 1981	4x jährlich
Popular Music and Society	Seit 1971	5x jährlich
Popular Music History	Seit 2004	3x jährlich
SAMPLES	Seit 2002	1x jährlich

Tab. 1: Übersicht über die für die Inhaltsanalyse ausgewählten Publikationsorgane.

Zeitschrift/Schriftenreihe	Artikel zu Jazz-Pop-Fusionen
Beiträge zur Populärmusikforschung	2
Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung	4
IASPM Journal	0
International Jazz Archives Journal	0
Jazzforschung / Jazz Research	4
Jazz Perspectives	7
Jazz Research Journal	1
Journal of Jazz Studies	0
Journal of Popular Music Studies	0
Popular Music	0
Popular Music and Society	0
Popular Music History	0
SAMPLES	1
Insgesamt	19

Tab. 2: Übersicht über die in den ausgewählten Publikationsorganen veröffentlichten Aufsätze zu Jazz-Pop-Fusionen.

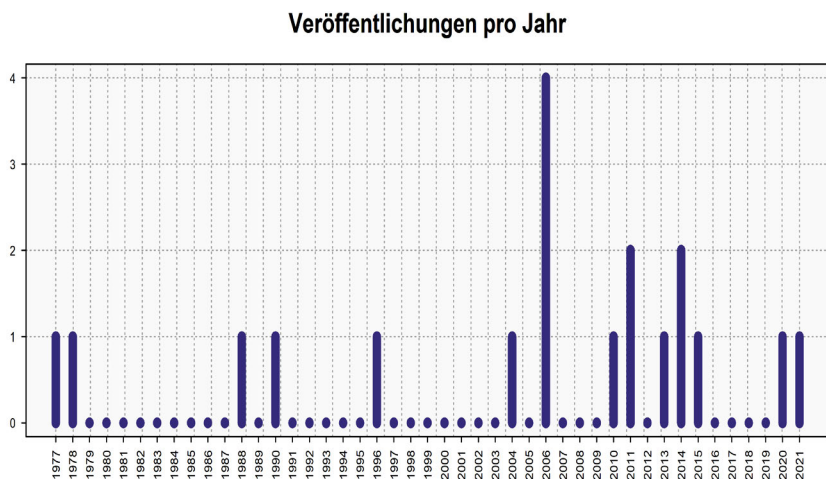


Abb. 1: Anzahl der Veröffentlichungen zu Jazz-Pop-Fusionen innerhalb des Materialkorpus im historischen Verlauf.

Die geringe Anzahl von nur 19 Artikeln überrascht insbesondere deshalb, da der Untersuchungszeitraum wohlgermerkt mehrere Jahrzehnte umfasst und von den ausgewählten Publikationsorganen mittlerweile bis zu fünf Ausgaben pro Jahr erscheinen. Im zeitlichen Verlauf zeigt sich, dass ab den 2000er Jahren eine leichte Zunahme an Veröffentlichungen zu vernehmen ist. Dies ist im Wesentlichen auf die Gründung der Zeitschrift *Jazz Perspectives* im Jahr 2007 zurückzuführen, in der die meisten Texte zu Jazz-Pop-Fusionen veröffentlicht wurden. Ferner erschien im Jahr 2006 ein Band der *Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung*, der dem Verhältnis des Jazz zur populären Musik gewidmet ist (Knauer 2006). Allerdings thematisieren nur drei der dort publizierten Texte schwerpunktmäßig konkrete Prozesse der Zusammenführung spezifischer Spielformen des Jazz und populärer Musik.

Auffällig ist, dass nahezu alle Aufsätze in Publikationsorganen veröffentlicht worden sind, die sich nominell der Jazzforschung widmen – die *Beiträge zur Populärmusikforschung* und die *SAMPLES* bilden die Ausnahmen. Bereits hier zeigen sich eindeutig die Folgen der fachhistorischen Trennung von Jazz- und Populärmusikforschung: Die Titel – und in hohem Maße auch die inhaltlichen Ausrichtungen der Zeitschriften und Schriftenreihen – legen nahe, es ließe sich ohne Weiteres eine konsequente Trennung von Jazz und populärer Musik sowie von Jazz- und Populärmusikforschung vornehmen. Es existieren keine Publikationsorgane, die sich dezidiert beiden Bereichen oder gar den Sphären dazwischen widmen. Autor*innen stehen deshalb automatisch vor der Frage, wo sie ihre Themen platzieren können bzw. vor dem Problem, sich für eine der beiden Seiten entscheiden zu müssen.

In inhaltlicher Hinsicht dominieren Texte zu Jazz-Rock, im Literaturkorpus finden sich insgesamt zehn entsprechende Artikel: Jost (1977), Sandner (1978), Rathje (1988), Halbscheffel (1990), Kerschbaumer (1996), Holt (2006), Smith (2010), Miksza (2011), Williams (2020) und Proyer (2021). Zwei Artikel thematisieren neuere Jazz-Pop-Fusionen seit den späten 1990er Jahren ohne einen spezifischen Schwerpunkt auf einzelnen Musiker*innen oder bestimmten musikalischen Stilbereichen (Felber 2006; Kemper 2006), ein Artikel den sog. Pop-Jazz der Sängerinnen Diana Krall, Cassandra Wilson und Norah Jones (Arndt 2006). Zwei weitere Texte behandeln den beidseitigen Crossover von Jazz und HipHop (McGee 2011) bzw. HipHop-Elemente in der Musik des Jazzpianisten Jason Moran (Genari 2014). Die verbleibenden vier Texte sind einem Konzertprojekt des Jazzbasisten William Parker mit Songs Curtis Mayfields (Hale 2015), dem Smooth Jazz der Saxophonistin Candy Dulfer (McGee 2013), dem Album *A Day in the Life* (1967) des Jazzgitarristen Wes Montgomery (Felix 2014) sowie dem Album und Konzertfilm *Swing When You're Winning* (2001) von Robbie Williams gewidmet (Parsonage 2004). Letztgenannter Artikel ist inhaltlich eine Ausnahme, denn die übrigen Texte thematisieren ausschließlich Fusionsprozesse, die von Jazzmusiker*innen ausgehen – und eben nicht von bekannten Popmusiker*innen wie Robbie Williams (der Artikel Kristin McGees [2011] ist ein Grenzfall, da es der Autorin – wie oben angemerkt – um den beidseitigen Crossover geht).² Abgesehen von zwei Artikeln (Arndt 2006; McGee 2013) handeln alle Artikel schwerpunktmäßig von männlich gelesenen Musikern. Die Musiker*innen, die in den Artikeln thematisiert werden, stammen bzw. stammten ausnahmslos aus Westeuropa und Nordamerika.

Nur vier Texte (McGee 2011; McGee 2013; Miksza 2011; Parsonage 2004) wurden von weiblich gelesenen Personen verfasst. Überdies handelt es sich bei den Autor*innen ausnahmslos um weiße Personen, die größtenteils in deutschsprachigen und anglophonen Ländern ihre berufliche Tätigkeit ausüben resp. ausgeübt haben, was mit der Beschränkung auf deutsch- und englischsprachige Publikationen zusammenhängt. Zu allen Autor*innen sind online Informationen zu finden, sodass sich basale Aussagen über ihre fachlichen Schwerpunkte und Werdegänge treffen lassen. Grundlegende Informationen wie Ausbildungshintergrund und Affiliation sind problemlos zu erheben, gegebenenfalls vorhandene Publikationslisten und Kurzbiografien gewähren weitere Einblicke in die individuellen Forschungsprofile. Allerdings ist nicht auszuschließen, dass die Autor*innen darüber hinausgehende fachliche Schwerpunkte haben, die sich auf diese

-
- 2 Ein weiterer Grenzfall ist der Artikel von Emma Winston und Laurence Saywood (2019) zu LoFi HipHop. Wenngleich die Kombination von HipHop-Beats und jazztypischer Harmonik für dieses Genre konstitutiv ist, spielt die Zusammenführung dieser musikalischen Bereiche in Winstons und Saywoods Publikation allenfalls eine marginale Rolle. Aus diesem Grund wurde der Artikel nicht in das Materialkorpus aufgenommen.

Weise nicht ermitteln lassen. Zwölf der Autor*innen verfügen über einen musikwissenschaftlichen Ausbildungshintergrund, aber nicht alle sind noch immer in der universitären Musikwissenschaft tätig, weswegen es Überschneidungen mit den im Folgenden aufgeführten Tätigkeitsfeldern gibt. Sechs Personen sind als professionelle Musiker*innen tätig und vier im Musikjournalismus, von denen wiederum zwei auch Musikfachbuchautor*innen sind. Zwei weitere Autor*innen haben Professuren für Amerikanistik sowie im Bereich Mediensoziologie inne. Bei genauerer Betrachtung der individuellen Forschungs- und Publikationsprofile zeigt sich, dass die inhaltlichen Schwerpunkte fast ausnahmslos im Bereich der Jazzforschung liegen. Einige Artikel stammen von Jazzmusiker*innen, kein einziger hingegen von Musiker*innen aus dem Feld der populären Musik.

Die ausgewählten Artikel wurden entlang etablierter inhaltsanalytischer Verfahren der qualitativen Sozialforschung untersucht (s. bspw. Lamnek 2010; Flick 2012; Mayring 2016). Das bedeutet, dass die Texte aufmerksam gelesen und dabei die Textpassagen thematischen Kategorien zugeordnet wurden. Diese Kategorien wurden induktiv im Laufe des Arbeitsprozesses definiert. So ließen sich die Inhalte in einem thematischen Kategoriensystem ordnen, das fortlaufend angepasst und verfeinert wurde. Dabei war es zentral, die wesentlichen Themen und Argumentationen sowie die methodischen und theoretischen Zugänge der Artikel zu erfassen, um sodann die grundlegenden Erkenntnisinteressen der Autor*innen benennen zu können. Überdies folgte das Auswertungsverfahren dem Ziel, die fachlichen Prämissen zu identifizieren, die den jeweiligen Artikeln zugrunde liegen.

Ergebnisse

Im Rahmen der inhaltsanalytischen Arbeit ließen sich drei grundlegende thematische Stränge identifizieren. Zum ersten dominieren in zahlreichen Texten musikanalytische resp. -theoretische Ansätze. Dabei ist der Versuch zentral, bestimmte Jazz-Pop-Fusionen musikanalytisch zu typologisieren und stilspezifische musikalische Gestaltungsweisen zu definieren. Zweitens ist häufig das Bestreben zu erkennen, klare Trennlinien zwischen Jazz und populärer Musik zu ziehen bzw. zu beurteilen, unter welchen Umständen von gelungenen Jazz-Pop-Fusionen die Rede sein könne. Und zum Dritten finden sich verschiedenste kulturwissenschaftliche Forschungsansätze, die aus ganz unterschiedlichen Feldern stammen und bspw. die Sphäre der Musikrezeption oder Geschlechterstereotype im Bereich Jazz-Pop-Fusionen thematisieren – diese Ansätze sind jedoch klar in der Unterzahl.

Im Folgenden werden ausgewählte Ergebnisse der Inhaltsanalyse präsentiert. Selbstverständlich ist es nicht möglich, in diesem Rahmen tatsächlich alle

Ergebnisse darzustellen. Primär geht es darum, die wesentlichen thematischen Schwerpunkte und fachlichen Herangehensweisen darzustellen. Dabei verfolge ich keinesfalls das Ziel, die Arbeit der Autor*innen grundlegend zu kritisieren. Vielmehr möchte ich einen kommentierten Überblick über bisherige Forschungsarbeiten bieten, dabei aber durchaus kritisch benennen, welche Themen und Ansätze bislang priorisiert resp. vernachlässigt wurden. Während ich also etwaige Leerstellen identifizieren, benennen und auch problematisieren möchte, kann es keinesfalls das Ziel sein, aus meiner heutigen fachlichen Perspektive jegliche bisher geleisteten Arbeiten zum Thema Jazz-Pop-Fusionen qualitativ zu bewerten oder gar abzuwerten.

Musikanalyse und -theorie

In etlichen der analysierten Artikel wird der Versuch unternommen, die klangstrukturellen Merkmale der als Fusionen charakterisierten Musiken zu definieren. Dabei werden musikalische Gestaltungsweisen mit dem Ziel beschrieben, die verschiedensten Spielformen des Jazz und der populären Musik auf Basis konziser Merkmalslisten zu typologisieren sowie zu erklären, wann bspw. von Jazz, von Rock oder eben von Jazz-Rock gesprochen werden könne. Ein solcher Ansatz findet sich bspw. in einem Artikel Bernward Halbscheffels (1990) zur Canterbury-Strömung. So will Halbscheffel unter anderem klären, auf welche Weise Robert Wyatt – ein Gründungsmitglied von Soft Machine – „Jazz- und Rockelemente miteinander verband“ (ebd.: 140) und geht in einem Unterkapitel mit dem Titel „Jazz und Rock – Unterschiede und Gemeinsamkeiten“ (ebd.: 142-150) auf mehreren Seiten der Frage nach, wie sich diese beiden musikalischen Traditionen unterscheiden ließen. Keineswegs geht es dem Autor dabei nur um klangstrukturelle Aspekte, sondern bspw. auch um die Wahrnehmung von Rockmusik als „Jugendmusik“ (ebd.: 148) sowie um Unterschiede und Gemeinsamkeiten bzgl. der Instrumentierung (vgl. ebd.: 144–146), wenngleich die musikanalytische Typologisierung klar im Mittelpunkt steht.

Doch nicht nur die vermeintlichen Unterschiede zwischen Jazz und Rock werden häufig beschrieben, sondern gerade auch die musikalischen Gestaltungsweisen, die sich aus ihrer Fusionierung ergeben. So widmet Wolfgang Sandner (1978) dem Song „Spinning Wheel“ (1968) der Gruppe Blood, Sweat & Tears einen Artikel und betont, nicht nach dem „Warum“ (ebd.: 55), sondern nach dem „Wie“ (ebd.) hinsichtlich „der Annäherung von Jazz und Rock“ (ebd.) zu fragen, „um die bedeutendere Frage nach den Gründen für die Tendenz zu Fusionen auch von der Klangstruktur her klären zu können“ (ebd.). Anschließend präsentiert Sandner zahlreiche notenschriftliche Transkriptionen und Ablaufpläne, auf deren Basis er seine Beobachtungen zur ausgewählten Aufnahme erläutert.

Ekkehard Jost hingegen unternimmt in seinem Text „Zur Ökonomie und Ideologie der sogenannten Fusion Music“ (1977) den Versuch einer listenförmigen Systematisierung musikalischer Gestaltungsmittel, die sich nicht auf einzelne Aufnahmen oder Musiker*innen, sondern auf Jazz-Rock im Allgemeinen beziehen. Jost nennt erstens die „Elektrifizierung nahezu des gesamten Instrumentariums“ (ebd.: 17), nicht ohne zugleich eine „Reklamefunktion für die Elektroindustrie“ (ebd.) zu unterstellen, und zweitens das „[weitgehende] Festhalten am durchlaufenden Fundamentalrhythmus“ (ebd.), das wiederum von großer „Bedeutung für die Publikumswirksamkeit“ (ebd.) sei. Hinzu kämen die „Beschränkung auf mehr oder minder einfache harmonische Strukturen und eindeutige tonale Bezüge“ (ebd.: 18), die „Hervorkehrung der instrumentalen Virtuosität“ (ebd.) und die „Re-Installierung eines harmonisch-melodischen Schönklangs“ (ebd.: 19). Die Kommentare zur „Publikumswirksamkeit“ und „Reklamefunktion“ der Fusion Music deuten bereits an, dass Josts Ausführungen stark von seiner persönlichen ästhetischen Wertung geprägt sind – dazu später mehr.

Knapp zwei Jahrzehnte später veröffentlichte Franz Kerschbaumer (1996) einen Artikel zu Miles Davis' Fusion-Aufnahmen, der den Ansatz der musikanalytischen Typologisierung auf die Spitze treibt. Abgesehen von biographischen Notizen zu den (ausschließlich männlich gelesenen) Musikern, die laut Kerschbaumer neben Davis maßgeblich zur Entwicklung von Jazz-Rock beigetragen haben, basiert der Text nahezu komplett auf der listenförmigen Aufzählung und der verbalen Beschreibung musikalischer Gestaltungsweisen. Das zentrale Motiv ist es dabei offenkundig, aus musiktheoretischer Perspektive die äußerst heterogenen Klangcharakteristika des Jazz-Rock auf wenigen Seiten zu beschreiben sowie zu erklären, welche Gestaltungsweisen „significant in the development of fusion music“ (ebd.: 23) waren.

Die vier aufgeführten Artikel gehen auf eine frühe Generation von Jazzforscher*innen im deutschsprachigen Raum zurück. Deutlich erkennbar ist die von McDonald (2006) und Frith (2007) beschriebene Verortung früher Jazzforscher*innen in der Musiktheorie resp. in der Musikpraxis, weshalb die musikalische Strukturanalyse die zentrale Methode ist und kulturelle Kontexte der Musik kaum beachtet werden. Das heißt jedoch nicht, dass derlei musiktheoretische Paradigmen in neueren Publikationen keine Rolle mehr spielen, im Gegenteil. Bisweilen wird auch in vergleichsweise neuen Aufsätzen der Versuch unternommen, musikanalytische Methoden zu nutzen, um spezifische ästhetische Annahmen der jeweiligen Autor*innen strukturell im Klangmaterial nachzuweisen. Ein Beispiel ist Brian Felix' (2014) Text über das „Jazz-Pop Crossover Album“ *A Day in the Life* (1967) des Jazzgitarristen Wes Montgomery. Felix definiert ebenfalls eine Merkmalsliste und schreibt konkret von einer Formel, die für den Erfolg des Albums verantwortlich gewesen sei:

„I will examine, in detail, the formula employed by Montgomery and Taylor during the mid-1960s and parse the reasons for its success. I will consider his most commercially successful release, the 1967 album *A Day In The Life*, focusing specifically on components of this jazz-pop crossover effort: lavish orchestral production, contemporary popular repertoire, straight-eighth grooves and streamlined improvisations. In order to contextualize these observations, however, it is important to review Montgomery's background and suggest why he may have embraced this approach“ (ebd.: 214; Herv. i. O.).

Grundlegend geht es dem Autor also darum zu erklären, mit welchen Mitteln der Jazzmusiker Wes Montgomery Pop-Appeal entwickeln und in der Folge kommerziell erfolgreich werden konnte, der methodische Ansatz ist die musikalisch-strukturelle Analyse. Zweifelhaft ist allerdings, ob die Beantwortung solcher Fragen tatsächlich in den Zuständigkeitsbereich der musikalischen Analyse fällt bzw. ob die Frage, aus welchen Gründen bestimmte Musik zu bestimmten Zeiten erfolgreich werden konnte, das Erklärungspotenzial musikzentrierter Analyseansätze womöglich übersteigt. Vergleichbare Ansätze finden sich in diversen weiteren Artikeln (s. Arndt 2006; Miksza 2011; Hale 2015; Williams 2020). So zeigt sich, dass Jazz-Pop-Fusionen in der Vergangenheit zu großen Teilen aus einer stark musiktheoretisch geprägten Perspektive untersucht wurden und bisweilen noch immer werden. Dies hat zur Folge, dass etwa Betrachtungen der Produktions-, Vermarktungs- und Rezeptionskontexte, die bspw. helfen könnten, den kommerziellen Erfolg des Montgomery-Albums sozialhistorisch zu kontextualisieren, in der Regel keine Rolle spielen.

Ästhetische Grenzziehungen

Die Frage danach, was Jazz ist und was nicht bzw. wo die Grenzen dessen liegen, was als Jazz bezeichnet werden kann resp. darf, ist gleichsam so alt wie der Jazz selbst. Frith stellt augenzwinkernd fest: „[A] defining characteristic of jazz as a genre: something certainly isn't jazz if no one cares if it is or not“ (Frith 2007: 18). Im untersuchten Textmaterial wird an zahlreichen Stellen diskutiert, ob bestimmte Jazz-Pop-Fusionen noch das Prädikat Jazz verdienen. Einmal mehr zeigt sich hier, dass dabei fast ausschließlich Fusionen thematisiert werden, die von Jazz-Musiker*innen ausgehen. Denn die Frage, ob es sich bei bestimmten Jazz-Pop-Fusionen noch um populäre Musik handelt oder bereits um Jazz, wird erst gar nicht gestellt.

Wohl aber wird in vereinzelten Texten betont, dass eine idealtypische Trennung von Jazz und populärer Musik allein aus historischen Gründen nicht haltbar sei, habe es doch „während der fünfziger Jahre [...] zwischen Jazz und Rock mit dem Rhythm' n' Blues [sic!] noch ein Drittes“ (Halbscheffel 1990: 150) gegeben,

und auch die jazztypische Improvisation habe dabei eine tragende Rolle gespielt. Sandner (1978: 56) wiederum betont, dass ein R&B-Musiker wie Louis Jordan eigentlich Jazzler gewesen sei und dass „Musiker wie Alan Skidmore, John Surman, Dick Heckstall-Smith, Graham Bond, Jack Bruce [...] im Jazz und im Rock gleichermaßen bekannt geworden sind“ (ebd.: 57). Rockmusikgruppen wie Blood, Sweat & Tears und Chicago hätten ebenso ihren Teil zu Jazz-Rock beigetragen (vgl. Halbscheffel 1990: 141) und „damit gleichzeitig den Nachweis erbracht [...], daß sie Noten lesen können“ (Sandner 1978: 55).

Wenngleich die historischen Schnittmengen zwischen beiden musikalischen Bereichen also bisweilen reflektiert werden, gelten für die Bewertung von Jazz und populärer Musik in den meisten der analysierten Aufsätze doch unterschiedliche ästhetische Maßstäbe. Jazz-Pop-Fusionen, so eine wiederholt auftretende Argumentation, setzten aufseiten des Jazz eine erhebliche Komplexitätsreduktion voraus, denn gerade das handwerkliche und musiktheoretische Niveau mache letztlich den Unterschied aus:

„Die Eingängigkeit eines Pop-Titels, die für seine tendenzielle Massenwirksamkeit verantwortlich ist, schöpft sich aus dem Prinzip einer Wiederkehr des Gleichen. Gelungene Pop-Stücke leben aus der bezwingenden Stereotypie ihrer musikalischen Formen. Gerade dieser Wiederholung von Harmonieschemata, die im besten Fall durch Instrumentalsoli verbunden werden, sichern den im Pop gewünschten Ohrwurm-Effekt. Der Jazz dagegen stellt seine ästhetische Identität auf ein ungleich raffinierteres Verfahren“ (Kemper 2006: 195).

Hier zeigt sich bereits die Tendenz zur Dichotomisierung zwischen Jazz und populärer Musik, die bisweilen in deutlich kulturkritischen Einlassungen gipfelt (vgl. zur Kulturkritik grundlegend Bollenbeck 2005; Hecken 2016). Ein eindrucksvolles Beispiel dafür ist Ekkehard Josts 1977 veröffentlichter Text zu Jazz-Rock bzw. Fusion, in dem der Musikwissenschaftler und Saxofonist insbesondere die vermeintlich durch Jazz-Rock induzierte musikalische Banalisierung und den angeblichen kommerziellen Ausverkauf des Jazz aufs Schärfste kritisiert. Jost betont, Jazz-Rock sei zu Beginn der 1970er Jahre von der Jazzkritik durchaus positiv aufgenommen worden, um anschließend das zentrale Motiv seines Aufsatzes auf den Punkt zu bringen: „Daß diese Euphorie angesichts der musikalischen Produkte, die unter dem Etikett Fusion Music hervorgebracht wurden, nicht immer zu rechtfertigen ist, will ich versuchen, im folgenden darzulegen“ (Jost 1977: 9).

Josts Kritik gilt nachfolgend unter anderem der musikalischen Standardisierung, die der Autor im Jazz-Rock zu erkennen glaubt, sowie den vermeintlichen ökonomischen Intentionen der Schallplattenindustrie, die darauf bedacht gewesen sei, „daß das von ihnen auf den Markt geworfene Produkt den Rezeptionsge-

wohnheiten des sogenannten Massenpublikums optimal angepaßt ist“ (ebd.: 14). Der Wille zur Verteidigung des Jazz gegen das Massenpublikum zieht sich beständig durch Josts Ausführungen. Beispielsweise zitiert der Autor – ohne Quellenangabe – eine Aussage des Musikers Dave Holland, der von seinen Erfahrungen mit Fusion-Hörer*innen berichtet:

„Dem Publikum, das in Massen zu den Auftritten der Miles Davis Gruppe strömte, nachdem mit ‚Bitches Brew‘ ein durchschlagender Erfolg erzielt worden war, konnte man anmerken, mit welcher oberflächlicher Haltung es der Musik zuhörte. Die meisten verstanden nicht, was wirklich gespielt wurde, und nahmen nur einige Aspekte der Musik wahr. Solange wir etwas spielten, was einen Rock-Beat hatte, gingen sie mit, sobald wir uns aber auf ein anderes Gebiet wagten, dann verloren sie blitzartig das Interesse und fingen an zu reden“ (Dave Holland, in ebd.: 16).

Ferner moniert Jost, dass die für ihn zentralen künstlerischen Entwicklungen im Free Jazz der 1960er Jahre vom Erfolg des Jazz-Rock überschattet worden seien und deshalb keine angemessene Würdigung erfahren hätten:

„Ganz offensichtlich entspricht er den Bedürfnissen einer Hörerschaft, für die die radikalen Umwälzungen im Jazz der 60er Jahre eine Beleidigung darstellten, für die Coleman und Taylor, Brötzmann und Schlippenbach den Untergang des Jazz signalisiert hatten und für die die von Corea, Jarrett und Zawinul hervorgezauberte ‚blaue Blume der Romantik‘ eine Wiedergewinnung des inneren musikalischen Friedens bedeutet. Beim näheren Hinhören wird allerdings deutlich, daß hier eine musikalische Scheinwelt aufgebaut wird, ein Schönheitsideal, das verlogen ist. Diese Musik, die weniger auf das breite Rockjazz-Publikum zielt als auf eines, das sich als Bildungspublikum versteht, spekuliert genau genommen auf die musikalische Unbildung ihrer Hörer. Für Leute, die sich jemals mit den ‚Originalen‘, d.h. mit Schumann, Ravel oder Debussy, auseinandergesetzt haben, sind Coreas und Jarretts Romantismen und Impressionismen schlicht epigonal und langweilig oder komisch“ (ebd.: 20).

Hier zeigt sich einerseits die von Frith beschriebene Fokussierung früher Jazzforscher*innen auf das Schaffen und die ästhetischen Haltungen der Musiker*innen – siehe das Zitat Dave Hollands –, während die Perspektiven der Hörer*innen keine Rolle spielen. Das Fusion-Publikum wird von Jost zwar thematisiert, aber schlichtweg als unmündig und ungebildet abgetan, was allein schon deshalb problematisch ist, da in Josts Aufsatz nichts über die tatsächlichen Perspektiven der Hörer*innen zu erfahren ist. Andererseits spiegelt sich hier die ästhetische Haltung des Musikers Jost wider, der neben seiner wissenschaftlichen Tätigkeit

zeitlebens auch Free Jazz-Musiker war. Jost ging es offenbar auch um die Verteidigung seiner Musik gegenüber neuen Entwicklungen im Jazz, und somit diente ihm das eigene ästhetische Wertesystem bisweilen als wesentliche Grundlage seiner akademischen Betrachtungen.

Dass derlei kulturkritische Einlassungen nicht einfach ein Relikt der 1970er Jahre sind, wird deutlich, wenn noch ca. 30 Jahre später vergleichbare Thesen bzgl. des Verwässerns des Jazz unter dem Einfluss populärer Musik und bestimmter Marktlogiken formuliert werden:

„Indem der Jazz mehr und mehr Wesensmerkmale des Pop in sich aufnimmt, um seine kulturelle Identität im verschärften Wettbewerb des Marktes zu sichern, umso mehr löst sich seine Identität in eben diesem Prozess auf. Oder anders ausgedrückt: Eine Jazz-Ästhetik, die nach den Gesetzen des Pop ihre Verallgemeinerung betreibt, höhlt sich zugleich aus. Der besondere Wertekanon des Jazz – Stichworte: improvisatorische Unberechenbarkeit, ‚Direktheit durch Indirektheit‘ usw. – der durch die neue Flexibilität und Offenheit einer Anpassung an Pop-Prinzipien stabilisiert werden soll, wird dadurch gerade instabil und nachhaltig geschwächt. [...] Kein Wunder, dass – man möge mir die Konkretion verzeihen – schmuseweiche Lifestyle-Balladen und Coolness-Attitüden junger Trompeter oder der ganze Hype um die jungen, konventionell-divenhaften Jazzsängerinnen sich hervorragend zum Boutiquen-Soundtrack oder zur Kaufhaus-Muzak eignen“ (Kemper 2006: 199).

Kulturwissenschaftliche Forschungsansätze

Vereinzelte finden sich im analysierten Textmaterial auch Versuche, solche kulturkritischen Narrative zu hinterfragen bzw. die Entstehungsbedingungen bestimmter Jazz-Pop-Fusionen durch das Hinzuziehen historischer Quellen zu kontextualisieren. Ein Beispiel ist Jeremy A. Smiths (2010) Artikel zu „Race and Marketing in Miles Davis's Early Fusion Jazz“. Smith geht es in diesem Aufsatz darum, die Meinungsverschiedenheiten und Übereinstimmungen zwischen Miles Davis und Columbia Records bzgl. der Fusion-Alben des Trompeters zu rekonstruieren. Als Quellenbasis dient ihm die Teo Macero Collection – verfügbar in der New York Public Library –, also der Nachlass des bekannten Musikproduzenten, der unter anderem für die Produktion des Davis-Albums *Bitches Brew* (1970) verantwortlich zeichnete. So kann Smith bspw. auf Basis von Schriftwechseln zwischen Davis, Macero und Columbia Records die Entstehungsprozesse der Fusion-Alben Davis' vergleichsweise präzise nachzeichnen. Zugleich moniert der Autor, dass die komplexen ökonomischen Hintergründe der Vermarktung des Jazz eigentlich ein zentraler Gegenstand der Jazzforschung sein müssten, aber durch kulturkritische Abwertungen häufig aus dem Blick gerieten:

„[J]azz scholarship would benefit from greater sensitivity to the complexities of the sometimes overlapping but just as often oppositional interests between musicians and record companies, as they relate both to fusion jazz and to jazz more broadly. More importantly, if jazz scholars can accept music's material circulation as a necessary aspect of a recording's social life, then marketing can be understood not as a corrupting force but rather as an influence on jazz's dissemination“ (ebd.: 32).

Lukas Proyer (2021) argumentiert in einem Artikel zu ästhetischen Machtan-
sprüchen im Jazz der späten 1960er und frühen 1970er Jahre, dass Personen aus
dem Jazzjournalismus und dem Feld der Jazzgeschichtsschreibung populäre
Musikformen bzw. die Annäherungen von Jazz-Musiker*innen an die populäre
Musik gerade deshalb äußerst kritisch betrachteten, da sie auf diese Weise ihre
eigene Position innerhalb der Debatten rund um die Fusion von Jazz und popu-
lärer Musik stärken konnten (ebd.: 13). Als „Genre-Autoritäten“ (ebd.: 14) waren
Musikjournalist*innen laut Proyer in der Position, nicht nur auf die Rezeption von
Musik im Schnittfeld von Jazz und populärer Musik, sondern implizit auch auf
das kreative Schaffen der Musiker*innen resp. auf deren genrebezogene Selbst-
verortungen Einfluss zu nehmen. So wurden bspw. die Bands Nucleus und Soft
Machine, die für gewöhnlich beide im Jazz-Rock verortet werden, von der Jazz-
Presse unterschiedlich wahrgenommen: Soft Machine als Pop und Nucleus als
Jazz (ebd.). Die Musiker*innen hingegen versuchten, sich strategisch innerhalb
spezifischer ästhetischer Bezugssysteme zu positionieren – so im Falle Nucleus'
innerhalb eines „kunstmusikalische[n] Narrativ[s] des musikalischen Fortschrit-
tes“ (ebd.: 15). Durch eine vergleichende Betrachtung journalistischer Quellen
und akademischer Schriften zur Jazzgeschichte sowie durch das Hinzuziehen
von Zeitzeug*inneninterviews wird deutlich, dass es vor allem diskursmächtige
Akteur*innen aus dem Musikjournalismus und der Wissenschaft sind, die spe-
zifische Dichotomisierungen zwischen Jazz und populärer Musik perpetuierten.
Derlei diskursanalytische Betrachtungen sind notwendig, um die Entstehung
und Verbreitung kulturkritischer Narrative, wie sie auch in der akademischen Li-
teratur zu Jazz-Pop-Fusionen verbreitet sind, sozialhistorisch kontextualisieren
und letztlich dekonstruieren zu können.

Auch die Sphäre der Musikrezeption wird analysiert – allerdings nur in einem
Aufsatz. Catherine Parsonage (2004) unternimmt in ihrem Text zu Robbie Wil-
liams' Album und Konzertfilm *Swing When You're Winning* (2001) den Versuch,
sowohl Williams' Persona als auch die Vermarktung und Rezeption des Albums
zu analysieren. Um die Perspektiven der Hörer*innen empirisch zu untersuchen,
wertet die Autorin Amazon-Rezensionen zu *Swing When You're Winning* aus. Auf
dieser Basis kommt Parsonage zu dem Ergebnis, dass für den Erfolg des Albums
gerade die zeitgleiche Veröffentlichung des zugehörigen Konzertfilms entschei-

dend gewesen sei. Viele Hörer*innen, so Parsonage, verträten die Meinung, Williams sei dem ausgewählten Swing-Repertoire musikalisch nicht gewachsen, habe seine vermeintlichen stimmlichen Defizite aber durch seine Bühnenpräsenz und seine Qualitäten als Entertainer wettmachen können (ebd.: 66). Auch die Frage nach der Authentizität Williams' wird in den Rezensionen oft gestellt. Für viele Hörer*innen ist es offenbar fraglich, ob sich der Popsänger Williams überhaupt an dieses Repertoire wagen und ob man die Musik dann noch als Jazz bezeichnen dürfe. Parsonage kommt zu dem Schluss, dass die Frage danach, weshalb bestimmte Repertoires nun als Jazz oder als populäre Musik wahrgenommen werden, eben auch von zahlreichen außermusikalischen Faktoren abhängen kann: „The *Swing* album is at once jazz, easy listening, pop and dance music; and it is often the performer, rather than the nature of the music itself, that determines the way in which the performance is defined in terms of genre“ (ebd.: 71; Herv. i. O.).

Zugleich plädiert die Autorin für die akademische Auseinandersetzung mit solchen Repertoires, da sie, so Parsonage, paradigmatisch für die Schnittstellenbereiche zwischen Jazz und populärer Musik seien:

„[I]t is conventionally in this area that jazz and pop can be seen to converge, an area, then, that is ripe for academic consideration but is most frequently subject to scholarly (particularly musicological) derision. [...] The fact that over time more big band music becomes accepted into the ‚middle of the road‘ canon is significant as this style is so clearly representative of the point at which jazz and popular music merge“ (ebd.: 71f.).

Trotz dieser programmatischen Forderung stellt Parsonages Forschung sowohl inhaltlich als auch methodisch bis heute eine Ausnahme dar. Indes können gerade solche Arbeiten dabei helfen, die diversen Stimmen innerhalb der ästhetischen Diskurse, die sich um Jazz-Pop-Fusionen ranken, sichtbar zu machen und die bisweilen kulturkritischen akademischen und journalistischen Sichtweisen zu ergänzen.

Schluss

Die Inhaltsanalyse zeigt, dass sich die Auswirkungen der von McDonald (2006) und Frith (2007) beschriebenen fachhistorischen Trennung von Jazz- und Populärmusikforschung in den Forschungsarbeiten zu Jazz-Pop-Fusionen dokumentieren. In etlichen Artikeln dominieren musiktheoretische resp. -analytische Ansätze, wohingegen empirische, sozialhistorische und kulturwissenschaftliche Perspektiven weitgehend fehlen. Dies ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass hier überwiegend Personen aus der Jazzforschung oder aus der Jazzpraxis

am Werk sind, die einer stark musiktheoretisch geprägten Fachtradition entstammen. Personen aus dem Feld der Populärmusikforschung sind hier kaum vertreten, die Stimmen entsprechender Musiker*innen fehlen komplett. In den ausgewählten Artikeln schreiben ausschließlich *weiße* und überwiegend männlich gelesene Personen, die allesamt in westeuropäischen und nordamerikanischen Ländern beruflich tätig sind bzw. waren, ferner wird in erster Linie über männlich gelesene Musiker geschrieben, die aus Westeuropa und Nordamerika stamm(t)en. Bisweilen herrscht unter den Autor*innen eine deutliche Skepsis gegenüber Jazz-Pop-Fusionen vor, was die geschilderten kulturkritischen Einlassungen verdeutlichen. Häufig lassen sich auch Versuche klarer Grenzziehungen zwischen Jazz und populärer Musik erkennen. Wer über Fusionen von Jazz und populärer Musik schreibt, muss sich zudem bereits für ein Publikationsorgan entscheiden, das nominell nur einen der beiden Bereiche abdeckt – geforscht und publiziert wird also in der Regel zu Jazz *oder* populärer Musik. So entsteht der Eindruck, als handele es sich dabei um zwei klar separierbare und letztlich nicht kompatible musikkulturelle Sphären.

Was bedeutet all dies für potenzielle zukünftige Forschungen zu Jazz-Pop-Fusionen? In einem Artikel über die Musik des Jazzpianisten Jason Moran argumentiert John Gennari (2014), dass das Schaffen Morans zwischen Jazz und HipHop nicht nur für die Zukunft des Jazz als Musikpraxis, sondern auch für die Jazzkritik und -forschung fundamentale Fragen aufwerfe, bspw.: Was macht eine Jazz-Performance aus? An welchen Orten sollte sie stattfinden? Welche Rolle spielen neue Klangkonzepte und multimediale Aufführungspraktiken? Und worüber wird eigentlich gesprochen, wenn von Jazz die Rede ist (ebd.: 100)? Letztlich müssten sich, so Gennari weiter, auch die institutionellen Strukturen, innerhalb derer Jazz gelehrt und gelernt wird, in absehbarer Zeit ändern. Zentral sei es dabei, sensibel für zeitgenössische kulturelle und technologische Entwicklungen zu sein und zu reflektieren, wie nachkommende Generationen Jazz wahrnehmen:

„Jazz is an art that continues to evolve, Moran's work proposes, because jazz as a cultural discourse remains fluid and responsive to the ways musicians and their audiences hear, see, feel, and experience the world around them. Jazz studies, in turn, must develop new critical tools to address the multidisciplinary practices and the flexible, cosmopolitan cultural vision that are hallmarks of Jason Moran's art“ (ebd.: 106).

Dieses Plädoyer für eine offene und interdisziplinäre Jazzforschung erscheint einleuchtend. Anzumerken ist allerdings, dass seitens der Jazzforschung zur Analyse der von Gennari genannten Phänomenbereiche im Grunde keine „tools“ (ebd.) mehr entwickelt werden müssen. Etablierte Ansätze zur Untersuchung der ästhetischen Perspektiven von Musiker*innen und Hörer*innen sowie zur Per-

formativität und Medialität populärer Musikkulturen gibt es gerade in den Popular Music Studies zur Genüge – inspiriert von wissenschaftlichen Feldern wie der qualitativen Sozialforschung, der Praxeologie oder der Theater- und Medienwissenschaft. Wenngleich die neuere Jazzforschung unter dem Label New Jazz Studies oder schlicht Jazz Studies firmiert und der Forschung deshalb per definitionem – sofern der Studies-Gedanke ernstgenommen wird – eine inter- bzw. bisweilen sogar transdisziplinäre Perspektive zugrunde liegt resp. liegen sollte, so zeigen Gennaris Ausführungen, dass stellenweise eben doch bevorzugt ausgetretene Pfade beschritten werden. Symptomatisch hierfür ist, dass auch prominente Vertreter*innen der sogenannten New Jazz Studies bislang kaum Forschungsarbeiten zu Jazz-Pop-Fusionen jenseits von Jazz-Rock und zu deren sozialen, ökonomischen, medialen und performativen Kontexten publiziert haben.

Indes werden genau solche Arbeiten zukünftig notwendig sein, um, wie auch Gennari argumentiert, der Vielfalt musikalischer Praktiken im Schnittfeld von Jazz und populärer Musik in der Forschung gerecht werden zu können. Was bedeutet Jazz, was bedeutet populäre Musik aus der Perspektive nachkommender Generationen? Und welche Rolle spielen solche Genrekonzepte bzw. Demarkationen zwischen Genres überhaupt noch? Wie kommen solche Dichotomisierungen zustande, von welchen Personengruppen oder Institutionen gehen sie aus und wie bzw. aus welchen Gründen werden sie perpetuiert? In den seltensten Fällen dürften Musiker*innen für derlei heuristische Trennungen verantwortlich sein, sondern vielmehr Wissenschaftler*innen oder auch Journalist*innen (vgl. hierzu Brennan 2017).

Um zu verstehen, inwieweit die Wahrnehmung von Jazz und populärer Musik als vermeintliche Parallelwelten mit der Profilbildung akademischer Institutionen und den ästhetischen Wertesystemen der dort tätigen Personen zu tun hat, werden sich Forschende verstärkt mit dem Schreiben von Institutionengeschichten und historischen Curriculaanalysen befassen müssen (vgl. Doebling 2019). Dabei ist es essenziell, zu untersuchen, welchen fachlichen Traditionen Forscher*innen und akademische Lehrer*innen entstammen und welche Themen und Ansätze sie aus welchen Gründen priorisieren, um in der Folge zukünftige Forschungen bis zu einem gewissen Grad zu präfigurieren. Ferner muss reflektiert werden, welche Personengruppen überhaupt Zugang zu den Bildungsangeboten bekommen, die von diesen akademischen Lehrer*innen ausgehen, welche inhaltlichen sowie methodischen Schwerpunkte sie aus welchen Gründen entwickeln und welche Entscheidungsträger*innen machtvollen Positionen im Bereich der Publikationsorgane besetzen, vor allem in den Herausgeber*innen-Teams und Editorial Boards der untersuchten Publikationen. So könnte Schritt für Schritt rekonstruiert werden, welche Umstände die im vorliegenden Artikel thematisierten inhaltlichen Schwerpunkte resp. Leerstellen hervorgebracht haben.

Dass das Schaffen diskursmächtiger Akteur*innen in hohem Maße von persönlichen ästhetischen Wertesystemen geprägt sein und potenziell Einfluss auf die Formierung spezifischer Forschungsfelder nehmen kann, macht das Beispiel Ekkehard Josts deutlich. Jost war nach seiner Berufung an die Universität Gießen im Jahr 1973 lange Zeit einer der sehr wenigen Hochschullehrer*innen im deutschsprachigen Raum mit einem Schwerpunkt in der Jazzforschung. Seine im vorliegenden Beitrag dargestellten kulturkritischen Ausführungen zum Jazz-Rock hat Jost mit nur wenigen Änderungen in seine 1982 erstmals publizierte *Sozialgeschichte des Jazz* übernommen – bis heute, zumindest im deutschsprachigen Raum, sicher eines der bekanntesten und meistgelesenen Bücher zur Jazzgeschichte. Es ist durchaus anzunehmen, dass eine Person wie Jost, die in der hiesigen Jazzforschung über Jahrzehnte hinweg eine Vormachtstellung innehatte, entscheidenden Einfluss auf nachkommende Forscher*innen sowie auf deren Sichtweisen und Forschungsthemen nehmen konnte. Solche Beispiele zeigen, dass die akademische Forschung ihre Themen – und eben auch ihre Leerstellen – infolge spezifischer institutioneller und personeller Entwicklungen bis zu einem gewissen Grad selbst hervorbringt. Die bislang nur sehr zögerlich vollzogene und homogene Forschung zu Jazz-Pop-Fusionen ist hierfür symptomatisch.

Literatur

Primärliteratur

- Arndt, Jürgen (2006). „Nostalgische Schnittmuster im Jazz von Cassandra Wilson, Diana Krall und Norah Jones.“ In: *Cut and Paste. Schnittmuster der populären Musik der Gegenwart*. Hg. v. Dietrich Helms u. Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 34). Bielefeld: transcript, S. 31–45.
- Felber, Andreas (2006). „Alter Greis auf der Suche nach neuer Jugend? Anmerkungen zur neuen Offenheit zwischen Jazz und populärer Musik in den 90er- und 00er-Jahren.“ In: *Jazz goes Pop goes Jazz. Der Jazz und sein gespaltenes Verhältnis zur Populärmusik*. Hg. v. Wolfram Knauer (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 9). Hofheim: Wolke, S. 229–247.
- Felix, Brian (2014). „Wes Montgomery's *A Day In The Life*. The Anatomy of a Jazz-Pop Crossover Album.“ In: *Jazz Perspectives* 8 (3), S. 237–258.
- Gennari, John (2014). „Remapping the Boundaries of Jazz. The Case of Jason Moran.“ In: *Jazz Debates / Jazzdebatten*. Hg. v. Wolfram Knauer (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 13). Hofheim: Wolke, S. 93–108.
- Halbscheffel, Bernward (1990). „Früher Jazzrock aus Großbritannien – die Canterbury-Strömung.“ In: *Jazzforschung / Jazz Research* 22, S. 139–179.

- Hale, Casey (2015). „Different Placements of Spirit': The Unity Music of William Parker's Curtis Mayfield Project.“ In: *Jazz Perspectives* 9 (3), S. 259–287.
- Holt, Fabian (2006). „Not a Silent Way. Populäre Musik und Jazzmodernismus nach Elvis.“ In: *Jazz goes Pop goes Jazz. Der Jazz und sein gespaltenes Verhältnis zur Populärmusik*. Hg. v. Wolfram Knauer (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 9). Hofheim: Wolke, S. 61–73.
- Jost, Ekkehard (1977). „Zur Ökonomie und Ideologie der sogenannten Fusion Music.“ In: *Jazzforschung / Jazz Research* 9, S. 9–24.
- Kemper, Peter (2006). „Wer wär nicht gern ein Global Player? Über die orthodoxe und paradoxe Annäherung von Jazz und Pop.“ In: *Jazz goes Pop goes Jazz. Der Jazz und sein gespaltenes Verhältnis zur Populärmusik*. Hg. v. Wolfram Knauer (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 9). Hofheim: Wolke, S. 187–202.
- Kerschbaumer, Franz (1996). „The Roots and the Development of Fusion in the Music of Miles Davis.“ In: *Jazzforschung / Jazz Research* 28, S. 19–28.
- McGee, Kristin (2011). „Remixing Jazz Culture: Musical Hybridity and Collectivity in the New Europe.“ In: *Jazz Research Journal* 5.1 (2), S. 67–88.
- McGee, Kristin (2013). „Promoting Affect and Desire in the International Industrial World of Smooth Jazz. The Case of Candy Dulfer.“ In: *Jazz Perspectives* 7 (3), S. 251–285.
- Miksza, Linda (2011). „Electric Thad. Thad Jones and His Use of Electric Instruments and Rock Styles in the Thad Jones-Mel Lewis Orchestra.“ In: *Jazz Perspectives* 5 (3), S. 185–232.
- Parsonage, Catherine (2004). „The Popularity of Jazz – an Unpopular Problem. The Significance of *Swing When You're Winning*.“ In: *The Source: Challenging Jazz Criticism* 1, S. 60–80.
- Proyer, Lukas (2021). „Ästhetische Machtansprüche im Jazz angesichts seiner ökonomischen Bedrohung durch die Rockmusik in den Jahren 1966 bis 1972.“ In: *SAMPLES* 19, S. 1–23, <https://gfpm-samples.de/index.php/samples/article/view/182> (Version vom 20.10.2021, Zugriff: 1.3.2024).
- Rathje, Stefan (1988). „Rockjazz – or where's the beef? Prolegomena zu einer verfehlten Sozialisation.“ In: *Musikalische Werdegänge*. Hg. v. Helmut Rösing (= Beiträge zur Populärmusikforschung 5/6). Karben: CODA, S. 33–40.
- Sandner, Wolfgang (1978). „Zur Charakterisierung der Musik von ‚Blood, Sweat & Tears‘. Marginalien zum Jazzrock.“ In: *Jazzforschung / Jazz Research* 10, S. 55–66.
- Smith, Jeremy A. (2010). „Sell It Black'. Race and Marketing in Miles Davis's Early Fusion Jazz.“ In: *Jazz Perspectives* 4 (1), S. 7–33.
- Williams, Justin (2020). „Polystylism and Stylistic Adaptation in 1970s Jazz-Rock. The Case of Return to Forever's ‚Duel of the Jester and the Tyrant (Part I & Part II)‘.“ In: *Jazz Perspectives* 12 (2), S. 181–205.

Sekundärliteratur

- Ake, David / Garrett, Charles Hiroshi / Goldmark, Daniel (Hg.) (2012). *Jazz/Not Jazz. The Music and its Boundaries*. Berkeley u.a.: University of California Press.
- Berendt, Joachim-Ernst / Huesmann, Günther (2009). *The Jazz Book. From Ragtime to the 21st Century*. Chicago: Lawrence Hill Books (7. Auflage).
- Bollenbeck, Georg (2005). „Kulturkritik: ein unterschätzter Reflexionsmodus der Moderne.“ In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 137, S. 41–53.
- Brennan, Matt (2017). *When Genres Collide. Down Beat, Rolling Stone, and the Struggle Between Jazz and Rock*. New York, London: Bloomsbury.
- DeVeaux, Scott (1991): „Constructing the Jazz Tradition. Jazz Historiography.“ In: *Black American Literature Forum* 25 (3), S. 525–560.
- DeVeaux, Scott / Giddins, Gary (2015). *Jazz*. New York, London: W. W. Norton (2. Auflage).
- Doehring, André (2017). „Fish and Fowl? Mapping the No-Man's-Land Between Popular Music Studies and Jazz Studies.“ Keynote auf der IASPM-Tagung *Popular Music Studies Today* an der Universität Kassel, 26.-30.6.2017.
- Doehring, André (2019). „The Shape of Jazz Studies to Come? Überlegungen zu Anforderungen, Inhalten und Zielen der Ausbildung von JazzforscherInnen.“ In: *Jazzforschung heute. Themen, Methoden, Perspektiven*. Hg. v. Martin Pfeleiderer und Wolf-Georg Zaddach. Berlin: Edition EMVAS, S. 235–258.
- Edwards, Tina (2021). „Jazz Boom in the UK!“ In: *Down Beat* (Oktober 2021), S. 34–38.
- Flick, Uwe (2012). *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (5. Auflage).
- Freeman, Philip (2005). *Running the Voodoo Down. The Electric Music of Miles Davis*. San Francisco: Backbeat.
- Friedlander, Paul (2006). *Rock and Roll. A Social History*. Boulder: Westview Press (2. Auflage).
- Frith, Simon (2007). „Is Jazz Popular Music?“ In: *Jazz Research Journal* 1 (1), S. 7–23.
- Garofalo, Reebee / Waksman, Steve (2014). *Rockin' Out. Popular Music in the U.S.A.* Boston u. a.: Pearson (6. Auflage).
- Gioia, Ted (2011). *The History of Jazz*. Oxford, New York: Oxford University Press (2. Auflage).
- Grella, George (2015). *Bitches Brew*. New York: Bloomsbury.
- Gridley, Mark C. (1987). „Is Jazz Popular Music?“ In: *The Instrumentalist* (März), S. 18–26, S. 85.
- Hecken, Thomas (2016). „Kulturkritik und Pop-Auffassungen. Definitionen und historische Ausprägungen der Kulturkritik.“ In: *Kulturkritik und das Populäre in der Musik*. Hg. v. Fernand Hörner. Münster, New York: Waxmann, S. 17–32.
- Inglis, Chris (2023). *Electro Swing. Resurrection, Recontextualisation, and Remix*. Abingdon, New York: Routledge.

- Jost, Ekkehard (2015). *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*. Frankfurt am Main: Fischer (Reprint der 2. Auflage).
- Knauer, Wolfram (Hg.) (2006). *Jazz goes Pop goes Jazz. Der Jazz und sein gespaltenes Verhältnis zur Populärmusik* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 9). Hofheim: Wolke.
- Lamnek, Siegfried (2010). *Qualitative Sozialforschung*. Weinheim: Beltz (5. Auflage).
- Mayring, Philipp (2016). *Einführung in die qualitative Sozialforschung*. Weinheim: Beltz.
- McDonald, Chris (2006). „Rock, Roll and Remember? Addressing the Legacy of Jazz in Popular Music Studies.“ In: *Popular Music History* 1 (2), S. 125–145.
- McGee, Kristin (2020). *Remixing European Jazz Culture*. New York, Abingdon: Routledge.
- Orlov, Piotr (2018). „Jazz's British Invasion.“ In: *Rolling Stone*, <https://www.rollingstone.com/music/music-features/jazzs-new-british-invasion-202852/> (Version vom 2.3.2018, Zugriff: 21.12.2022).
- Prey, Robert (2020). „Locating Power in Platformization. Music Streaming Playlists and Curatorial Power.“ In: *Social Media + Society* 6 (2), S. 1–11.
- Starr, Larry / Waterman, Christopher (2022). *American Popular Music. From Minstrelsy to MP3*. New York, Oxford: Oxford University Press (6. Auflage).
- Svorinich, Victor (2015). *Listen to This. Miles Davis and Bitches Brew*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Winston, Emma / Saywood, Laurence (2019). „Beats to Relax/Study To. Contradiction and Paradox in Lofi Hip Hop.“ In: *IASPM Journal* 9 (2), S. 40–54, https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/949 (Version vom 24.12.2019, Zugriff: 1.3.2024).

Diskographie

- Miles Davis (1970). *Bitches Brew*. Columbia GP 26.
- Robbie Williams (2001). *Swing When You're Winning*. Chrysalis 7243 536826 2 0.
- Spotify (2023a). *Acid Jazz*. <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DWXHghfFFOaS6> (Zugriff: 13.6.2023).
- Spotify (2023b). *Jazz Vibes*. <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DXoSMoLYsmbMT> (Zugriff: 13.6.2023).
- Spotify (2023c). *Jazz Pop*. <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DWTsUzn4pp2rW> (Zugriff: 13.6.2023).
- Spotify (2023d). *Jazz Rap*. <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DX8Kgdykz6OKj> (Zugriff: 13.6.2023).
- Spotify (2023e). *Jazztronica*. <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DX55dNUoPWnO5> (Zugriff: 13.6.2023).
- Wes Montgomery (1967). *A Day in the Life*. A&M Records SP-3001.

Abstract

Fusions of jazz and popular music have been popular for several decades. These fusions have given rise to numerous genres „in between“, such as jazz rock, acid jazz, jazz rap and electro swing, just to name a few. However, there has been almost no comprehensive research on most of these genres, in neither jazz nor popular music studies. This may be due to the parallel development of jazz and popular music studies in recent decades. Although there are numerous overlaps between jazz and popular music, certain historical developments in academia have caused the formation of two largely separated fields with their own study programs, journals, book series and scholarly communities. One possible consequence of these developments is that scholars in neither field have comprehensively investigated the musical repertoires „in between“. The aim of my chapter is to examine certain aspects of this historical separation by analyzing previous academic work on fusions of jazz and popular music. In doing so, I present the results of a content analysis of academic articles on these genres published in both jazz and popular music studies. The results of this content analysis make it clear that previous research on this topic has been very homogeneous in terms of the musical repertoires investigated and the methodological approaches. The example of jazz-pop fusions clearly illustrates how historical developments in academia can cause blind spots regarding research objects that lie in between alleged parallel worlds.

Biographische Information

Benjamin Burkhardt ist seit 2023 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Ab dem Sommersemester 2024 vertritt er die Professur für Geschichte und Theorie populärer Musik an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Zuvor war er Senior Scientist am Institut für Jazzforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (2021–2023) und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für Populäre Kultur und Musik der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im BMBF-Verbundprojekt „Musikobjekte der populären Kultur“ (2018–2021). 2019 wurde er am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena promoviert, derzeit forscht er im Rahmen seines Habilitationsprojekts zu Produktionskulturen des Jazz auf der Kurzvideoplattform TikTok. Kontakt: benjamin.burkhardt@hmtm-hannover.de

