

Martin Pfeleiderer:  
 Jazz und Popular Music Studies.  
 Konzepte, Fragestellungen, Perspektiven

*Antrittsvorlesung der Professur für Geschichte des Jazz und der populären Musik an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar am 24.10.2012, Hörsaal des Hochschulzentrum am horn, Weimar*

Populäre Musik ist heute allgegenwärtig. Sie bestimmt die Radiolandschaft, sie steht im Mittelpunkt zahlreicher Fernsehformate, begleitet Spielfilme und Computerspiele, Wahlkämpfe und Demonstrationen, Sportgroßereignisse und Begräbnisse – mittlerweile sogar repräsentative Staatsakte wie Thronjubiläen, Amtseinführungen oder militärische Paraden. Mit über drei Vierteln des gesamten Tonträgerumsatzes beherrschen die verschiedenen Spielarten populärer Musik den deutschen Musikmarkt. Zu Rockkonzerten und in Musicals gehen heute Menschen fast jeden Alters, während der Altersdurchschnitt in den Bereichen Oper/Operette und ‚Klassik‘ bei ca. 60 Jahren liegt (Russ 2007). Populäre Musik ist somit nicht nur allgegenwärtig, sie ist die repräsentative Musik der Gegenwart.<sup>1</sup>

Dennoch hat sich die Musikforschung lange Zeit schwer mit ihr getan. Der Anteil jazz- und popbezogener Artikel im Personenteil der musikwissenschaftlichen Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* – konzipiert und erschienen in den 1990er Jahren – ist verschwindend gering. Eine Untersuchung der Lehrveranstaltungsverzeichnisse deutschsprachiger Universitäten aus dem Jahr 2000 dokumentierte, dass sich nur zwei Prozent der erfassten Lehrveranstaltungen mit populärer Musik beschäftigten; diese wenigen Veranstaltungen fanden sich zudem überwiegend „im Proseminar- und Einführungsbereich [...] und ermöglich[t]en somit selten eine Spezialisierung und Vertiefung“ (Hemming / Markuse / Marx 2000: 382).

In den letzten Jahren zeichnet sich jedoch ein Wandel ab. Im Wintersemester 2010/11 wurden an deutschsprachigen Hochschulen bereits knapp 200 Lehrveranstaltungen zu Jazz und populärer Musik angeboten.<sup>2</sup> Bei der Durchsicht der Angebote fällt allerdings auf, dass sie in den meisten Fällen nicht von Professoren, sondern von wissenschaftlichen Mitarbeitern und externen Dozenten angeboten werden und zudem oftmals nicht von Vertretern der Musikwissenschaft, sondern der Musikpädagogik, der Soziologie und anderer Fächer wie der

---

<sup>1</sup> Die ersten drei Absätze des Textes lehnen sich stark an die Einführung zum Kompendium *Populäre Musik* an, die ich zusammen mit den Mitherausgebern Ralf von Appen und Nils Grosch verfasst habe (Pfeleiderer / Grosch / Appen 2014a, im Druck).

<sup>2</sup> Vgl. die entsprechende Auflistung durch den Arbeitskreis Studium Populärer Musik (ASPM): <<http://aspm.ni.io-net2.de/info/lehrveranstaltungen/wise201011.html>> (10.11.2011).

Medienwissenschaft. Dies weist natürlich auch darauf hin, dass Popmusikforscher sich keineswegs nur auf herkömmliche musikwissenschaftliche Fragestellungen und Methoden stützen, sondern stark interdisziplinär arbeiten.

Die wissenschaftlichen Professuren und Studiengänge zu Jazz und populärer Musik lassen sich nach wie vor an den Fingern einer Hand ablesen – ich zähle neben Weimar drei weitere Professuren: an der Humboldt-Uni in Berlin bereits seit 1993, an der Uni Paderborn seit 2008 und Musikhochschule Köln seit 2004; an der Uni Siegen ist gerade eine Professur für Populäre Musik ausgeschrieben.

Die Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar steht also mit der neuen Professur für Geschichte des Jazz und der populären Musik nicht völlig alleine, nimmt jedoch ohne Zweifel eine Pionierrolle im deutschsprachigen Raum ein.

Die Professur wurde im Rahmen einer Projektförderung des Landesprogramms „Pro-Exzellenz“ des Freistaates Thüringen im Frühjahr 2009 eingerichtet. Das Projekt ging auf eine Initiative des damaligen Staatssekretärs im Kulturministerium, Walter Bauer-Wabnegg, des Stiftungsbeirats der Lippmann+Rau-Stiftung, Reinhard Lorenz, und des damaligen Direktors des Instituts für Musikwissenschaft Weimar-Jena, Detlef Altenburg, zurück und wurde vom damaligen Rektor der HfM Weimar Rolf-Dieter Arens wohlwollend begleitet und unterstützt. Detlef Altenburg hat den Projektantrag ausgearbeitet und nach dessen Bewilligung die Projektleitung übernommen. Ziel des Projektes war die wissenschaftliche Erschließung des Lippmann+Rau-Musikarchivs in Eisenach, gekoppelt mit der Etablierung der Jazz- und Popmusikforschung als neuem Zweig der Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar. Nach dem Ablauf der Projektförderung im Dezember 2011 hat sich die HfM Weimar entschlossen, die Professur zu verstetigen – Dank gebührt hierfür der Kanzlerin, Christine Gurk, den beiden Vizepräsidenten Helmut Well und Elmar Fulda und natürlich dem Präsidenten der HfM Weimar, Christoph Stölzl.

Ich möchte Ihnen in dieser Antrittsvorlesung zweierlei zeigen: dass die Jazz und Popular Music Studies nicht vom Himmel gefallen sind, sondern durchaus eine eigene Forschungstradition besitzen; und dass sie sich mit vielen Fragen auseinandersetzen, die heute – mehr denn je – für alle von Interesse sind, die sich mit den Veränderungen und Wandlungen des Musiklebens beschäftigen. Im ersten Teil der Vorlesung geht es also um eine Geschichte und den Status quo der Jazz- und Popmusikforschung, im zweiten Teil um die Schwerpunkte und Perspektiven, die ich selbst meiner Lehre und Forschung in den kommenden Jahren zugrunde legen möchte.

### **Eine kurze Geschichte der Jazz- und Popmusikforschung<sup>3</sup>**

Die akademische Musikforschung hat sich lange Zeit nicht mit der populären Musik beschäftigt. Die historischen Gründe für diese Ignoranz reichen zurück ins frühe 19. Jahrhundert (Sponheuer 1987). Noch innerhalb der Kunsttheorie des Deutschen Idealismus galt Musik als geistfremde, rational unzugängliche Macht mit „distanzlose[r] Wirkungsgewalt“ (Fuhr 2007: 44). Aufgrund ihrer Sinnlichkeit, ihrer Nähe zum Tanz, zum Körper und damit zu den ‚körperlichen Lüsten‘ galt sie als moralisch bedenklich und war mit dem ästhetischen Ideal des Guten, Wahren und Schönen nur schwer in Einklang zu bringen. Musikkritiker und Komponisten versuchten nun im 19. Jahrhundert, Musik als ernsthafte Kunst zu etablieren, indem sie, vor allem in der Autonomieästhetik, die geistigen Aspekte der Musik betonten – so schrieb etwa Eduard Hanslick: „Das Componieren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material“ (Hanslick 1854: 35). Alle Musik, die nicht in dieses Vergeistigungsschema passte, wurde aus dem Reich der Tonkunst ausgegrenzt. Dabei spielte auch ein Misstrauen gegenüber der massenhaften Verbreitung von Musik im bürgerlichen Leben eine Rolle, wie sie im 19. Jahrhundert durch die industrielle Produktion von Klavieren und die auflagenstarke Publikation von Klaviermusik für ein breites Publikum möglich wurde. Diese Flut von Veröffentlichungen wurde als angeblich minderwertig und einzig kommerziell motiviert gewertet (Ballstaedt / Widmaier 1989).

Übrigens kam der musikalischen Analyse – einem Kernbereich des musikwissenschaftlichen Forschens – im Kontext dieses musikästhetischen Diskurses die Aufgabe zu, den geistigen Wert von Musik mit wissenschaftlichen Methoden nachzuweisen. Von Anbeginn war die Musikwissenschaft somit in die Legitimierung der bürgerlichen Kunstmusik eingebunden. Und aus der engen Bindung der musikalischen Analyse an die Kunstmusiktradition folgte für lange Zeit eine Abwertung populärer Musik, ja die Weigerung, deren Klanggeschehen und ästhetische Qualitäten überhaupt zur Kenntnis zu nehmen. So stellt Theodor W. Adorno (1941) in seinem einflussreichen Aufsatz *On Popular Music* die Gestaltungsmittel populärer Musik in einen fundamentalen Gegensatz zur Musik der klassisch-romantischen Tradition. Während sich, so Adorno, letztere vor allem aus dem musikalischen Detail heraus verstehen lasse und daher ein analytisches Hören erfordere, werde das Klanggeschehen in populärer Musik von Schematismen dominiert, auf die sich das oberflächlich Einzigartige stets zurückführen lasse. Zentrales Merkmal populärer Musik sei ein hoher Grad an Standardisierung, der sich sowohl in der formalen als auch in der harmonischen, melodischen und rhythmischen Gestaltung äußere. Vor dem Hintergrund dieser Standardisierung Sorge die durchaus vorhandene Vielfalt im musikalischen Detail für eine nur oberflächliche Abwechslung – und hierin spiegele sich, so Adorno weiter, der Pseudoindividualismus der kapitalistischen Gesellschaft. Eine detaillierte Analyse populärer Musik sei letztlich nicht

---

<sup>3</sup> Der folgende Abschnitt stützt sich auf Kapitel „Populäre Musik und Wissenschaft. Forschungstraditionen und Forschungsansätze“ im Kompendium *Populäre Musik*, das ich zusammen mit Ralf von Appen und Nils Grosch verfasst habe (Pfleiderer / Grosch / Appen 2014b, im Druck).

notwendig, da sich populäre Musik bereits über ihre sozialen und psychologischen Funktionen erschließen lasse, z.B. die der Ablenkung und Entspannung.

Über Adornos Verhältnis zum Jazz, der ja in den 1930er und 1940er Jahren mit dem Swing durchaus *die* populäre Musik schlechthin gewesen ist, gibt es einen kurzen satirischen Text des Jazzgitarristen Volker Kriegel, der in den 1960er Jahre in Frankfurt bei Adorno Soziologie studierte. Kriegel schildert in dieser Satire, wie Adorno nach seiner Immigration in die USA zusammen mit dem amerikanischen Jazzkritiker Leonard Feather im New Yorker ‚Cotton Club‘ einen Auftritt des Jazzsaxophonisten Johnny Hodges miterlebt habe:

„(...) Johnny Hodges war nach übereinstimmenden Zeugenaussagen an jenem Abend in absoluter Höchstform, und schon nach wenigen Takten kam mächtig Stimmung auf im ‚Cotton Club‘. Auch Adorno fand sogleich großen Gefallen an diesen ungewohnten und direkt avantgardistisch klingenden Tönen. Er behielt diesen ersten Eindruck allerdings für sich, schon allein deswegen, weil er sich über die Jazzmusik noch kein Urteil erlauben mochte, und schon gar nicht in Anwesenheit eines Experten wie Leonard Feather.

Kurz vor dem Ende des ersten Sets (Johnny Hodges blies gerade eine ergreifende Kadenz) beugte sich Leonard Feather nah ans Ohr des kleinen kahlköpfigen Gelehrten aus Europa und rief: ‚Fuckin‘ Hodges is really bad!‘ – Adorno, der zu dieser Zeit der englischen Sprache noch nicht recht mächtig war, verstand die salopp-obszöne Wendung ‚fuckin‘ überhaupt nicht und den Rest völlig verkehrt. Er übersetzte nämlich die Worte des Jazzexperten mit ‚Hot Jazz ist wirklich schlecht‘. Diese Übersetzung enthält gleich zwei schlimme Fehler. Abgesehen von dem akustischen Mißverständnis spielte Hodges natürlich keinen Hot Jazz, sondern Swing, was Adorno freilich nicht wissen konnte, da er von Jazz keine Ahnung hatte. Zum andern bedeutet ‚really bad‘ im Musikerjargon das genaue Gegenteil von ‚wirklich schlecht‘, nämlich ‚wirklich gut‘. Aber, wie schon gesagt, Adornos Englischkenntnisse waren zu jener Zeit noch sehr mangelhaft, genauer: wirklich schlecht.

Die Bemerkung des jugendlichen Jazzexperten Leonard Feather verärgerte Adorno ein bißchen, weil die Musik ihm, Adorno, eigentlich ganz gut gefallen hatte und er nun (aufgrund des Mißverständnisses) sich vorkam wie ein naiver, begeisterungsblinder Laie ohne jeden Durchblick. Um nicht in unangenehme Diskussion verwickelt zu werden, bezahlte Adorno seinen Whisky, verabschiedete sich unter Vortäuschung fürchterlicher Kopfschmerzen (wegen der schlechten Luft etc.) und verließ rasch das Lokal.

Als der kleine Professor ins Freie trat (aus dem Innern des ‚Cotton Club‘ erklangen noch immer die typischen Johnny-Hodges-Phrasen mit den klagenden, gebeugten Tönen) – als der Professor also ins Freie trat, ereignete sich ein kleiner Zwischenfall, der nur auf den ersten Blick nichts mit Adornos Abneigung gegen die Jazzmusik zu tun hat, in Wirklichkeit aber die Unlustgefühle des Professors beim Anhören jazzartiger Töne bis ins hohe Alter quasi reflexhaft verstärkte, auch wenn sich der Gelehrte später über den ursächlichen Zusammenhang zwischen Tönen und Ekelgefühlen nicht immer im klaren war.

Als, wie gesagt, Adorno ins Freie trat, begleitet von den melancholischen Phrasen des Johnny Hodges, wurde er von einer ältlichen Prostituierten ziemlich übel angepöbelt.

Vor lauter Wut schrieb er noch am selben Abend den bemerkenswerten Satz in sein Tagebuch: ‚In den angelsächsischen Ländern sehen die Dirnen aus, also ob sie mit der Sünde sogleich die Höllenstrafe mitlieferten.‘ – Nach dieser Tagebucheintragung setzte sich Adorno etwas erleichtert an die Schreibmaschine und begann zügig mit dem Rohentwurf des Aufsatzes ‚Zeitlose Mode. Zum Jazz‘, einer Arbeit, die später viel Unverständnis (Berendt), aber auch herbe Kritik und scharfe Mißbilligung (Feather) hervorgerufen hat. Kein Wunder“ (Kriegel 1986: 20ff.).

Unter dem Einfluss Adornos wurden Jazz und populäre Musik lange Zeit fast ausschließlich aus einer soziologischen, sozialgeschichtlichen oder kulturkritischen Perspektive heraus untersucht. Wenn sich Musikwissenschaftler mit ihr abgegeben haben, dann zumeist unter Vorzeichen der Abwertung, die sich schon in Ausdrücken wie „Trivialmusik“ niederschlägt – so der Titel einer von Carl Dahlhaus im Jahre 1967 herausgegebenen Aufsatzsammlung.

In den USA kam es dagegen schon relativ früh zu einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Jazz, Blues und anderen Formen populärer Musik. Das könnte damit zu tun haben, dass sich die USA weniger über eine einheitliche nationale Hochkultur, sondern vielmehr über ihre politische Tradition der Demokratie definieren und dass zugleich eine Anerkennung der Vielfalt kultureller Traditionen unterschiedlicher Einwanderergruppen eine Voraussetzung für deren soziale Integration im ‚Melting Pot‘ gewesen ist. Amerikanische Musikethnologen wie Alan Lomax, Richard Waterman und Paul Merriam setzten sich bereits in den 1940er und 1950er Jahren mit afroamerikanischer Musik und Jazz auseinander (Lomax 1950; Waterman 1948; Merriam 1948). Die Grundlage der musikethnologischen Forschung bildete die Analyse von Aufführungen und Tonträgern sowie ethnographische Studien mit Befragungen und teilnehmender Beobachtung innerhalb der zu untersuchenden Musikkultur selbst. Schon in den 1950er Jahren hatte sich in der Musikethnologie die Programmatik einer Erforschung der Musik in ihren kulturellen Kontexten bzw. als Teil der Kultur – „study of music in culture“ bzw. „as culture“ – durchgesetzt (Nettl 1983). Diese Herangehensweise erwies sich als der Untersuchung von Jazz, Blues und anderen populären Musikstilen weit angemessener als die an Notentexten geschulten Analysemethoden der historischen Musikwissenschaft. Als sich in den 1960er Jahren in der US-amerikanischen Musikethnologie Forschungsrichtungen wie „ethnomusicology at home“ und „urban ethnomusicology“ etablierten, rückte schnell auch der städtische Rhythm’n’Blues und der neu entstandene Soul ins Zentrum des musikethnologischen Blickfeldes, so erstmals in einer 1966 veröffentlichten Studie des amerikanischen Musikethnologen Charles Keil.

Doch auch in Europa setzten sich in den späten 1950er und 1960er Jahren Wissenschaftler zunehmend mit Jazz, Blues und den neuen Strömungen von Rock und Pop auseinander. Im Hintergrund dieses Interesses stand die Begeisterung für Rock’n’Roll, Pop, Beat und Rock bei den Jugendlichen, die mit provokantem Verhalten u.a. bei Konzerten unter den Erwachsenen für Unruhe sorgten. Hier waren vor allem die Pädagogen gefragt, die in der Schule mit der neuartigen Musik konfrontiert waren, doch auch Jugendsoziologen interessierten sich zunehmend für die Jugendlichen und ihre neuen musikalischen Vorlieben und Verhal-

tensweisen – anfangs allerdings nicht selten unter dem Blickwinkel der Devianz, des abweichenden Verhaltens. Systematische Musikwissenschaftler befassten sich u.a. am Institut für Musikwissenschaft in Hamburg aus einer sozialpsychologischen Perspektive mit populärer Musik, insbesondere mit deren Rezeption und mit der Herausbildung von Musikpräferenzen. Dabei wurden empirische Forschungsmethoden aus der Sozialpsychologie auf die Musikrezeption übertragen (vgl. Rösing 2002: 20f.).

Ich selbst sehe mich in der Tradition dieser Hamburger Schule der Systematischen Musikwissenschaft um Hans-Peter Reinecke und fühle mich als ein Vertreter der zweiten Generation dieser Schule. Hans-Peter Reinecke hat nach dem Zweiten Weltkrieg in Göttingen (u.a. zusammen mit Carl Dahlhaus) und dann in Hamburg Musikwissenschaft, Experimentalphysik und Psychologie studiert. In Hamburg, wo er 1961 habilitiert wurde, scharte er einen kleinen Kreis von jungen Musikwissenschaftlern um sich, deren Doktorarbeiten er betreute und die später Professuren an verschiedenen Hochschulen in Deutschland erhielten. Zu Reineckes bekanntesten Schülern zählen Helga de la Motte-Haber und Klaus-Ernst Behne, aber auch Günter Kleinen, Eberhard Kötter und mein Doktorvater Ekkehard Jost – zu dem ich Ende der 1980er Jahre ganz gezielt gegangen bin, weil ich mich damals in erster Linie für Jazz und Jazzforschung interessierte, dieser Musikbereich jedoch damals an anderen deutschen Universitäten kaum gelehrt wurde.

Überhaupt nimmt die Jazzforschung eine Art Vorreiterrolle ein, was die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Musik jenseits von Kunstmusik und Volksmusik betrifft. Wichtig für den deutschsprachigen Raum war hier vor allem die Gründung des Internationalen Instituts für Jazzforschung im Jahre 1965 in Graz, wo dann 1969 die Internationale Gesellschaft für Jazzforschung und das Jahrbuch *Jazzforschung/jazz research* ins Leben gerufen wurde. Die Grazer Jazzforscher sind bekannt für ein ausgeprägtes musikanalytisches und stilgeschichtliches Interesse – das man durchaus in den Kontext einer übergeordneten Strategie der Nobilitierung des Jazz als zentrale künstlerische Ausdrucksform des 20. Jahrhunderts verorten kann. 1973 erfolgte in Deutschland die erste und für lange Zeit einzige Habilitation zu einem Jazzthema mit einer Studie zum amerikanischen Free Jazz von Ekkehard Jost (1975). In den 1970er, 1980er und 1990er Jahren wurden nach und nach an allen Musikhochschulen in Deutschland praktische Jazzstudiengänge eingerichtet. Heute haben diese Musikhochschulen zum großen Teil auch die populäre Musik in ihr Ausbildungsangebot mitaufgenommen – ausdrücklich, wie z.B. in Leipzig, oder ohne ausdrückliche Änderung des Studiengangnamens wie hier in Weimar.

Doch zurück zur Geschichte der Jazz und Popular Music Studies. Ein umfassenderer Ansatz der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit populärer Kultur, bei der auch die populäre Musik einen zentralen Platz einnimmt und der bis heute sehr einflussreich in der internationalen Popmusikforschung ist, sind die sog. Cultural Studies. Um 1960 begannen in Großbritannien die marxistischen Literaturwissenschaftler Richard Hoggart und Raymond Williams unter dem Motto „culture is ordinary“ nicht nur die repräsentative Kultur der sozialen Eli-

ten, sondern die ganze Vielfalt kultureller Orientierungen in der britischen Nachkriegsgesellschaft zu erforschen. 1964 wurde von Hoggart an der Universität Birmingham das Centre of Contemporary Cultural Studies gegründet. Literatur- und alltagssoziologische Untersuchungen standen dort von Beginn an neben Forschungsprojekten zur populären Musik und zu Jugendkulturen auf der Forschungsagenda. Unter dem Direktor Stuart Hall rückten zwischen 1968 und 1979 Studien zur Medien- und Ideologiekritik und zur Kultur von Arbeitern und Immigrantengruppen ins Zentrum. Zugleich wurden theoretische Ansätze des Strukturalismus (de Saussure, Barthes, Lévi-Strauss) sowie des neueren Marxismus (Gramsci, Adorno/Frankfurter Schule) rezipiert, und es vollzog sich eine Öffnung hin zu ethnologischen Fragenstellungen und Genderaspekten.

Zentral für die Forschungsperspektive der Cultural Studies ist deren Konzept von Kultur und Subkultur. Kultur umfasst demnach als „whole way of life“ sowohl die alltäglich gelebte Praxis als auch die Mittel der (Selbst-)Repräsentation einer sozialen Gruppe, also all jene Muster von Handlungsweisen und Symbolen, in denen Menschen die Antworten auf ihre Erfahrungen organisieren. Kultur ist keine Ansammlung von kulturellen Objekten, sondern das, was diese kulturellen Objekte für verschiedene soziale Gruppen bedeuten. Daher stehen Prozesse der Bedeutungsbildung und Bedeutungszuschreibung im Mittelpunkt des Forschungsinteresses. Zentral für die Cultural Studies ist zudem die Annahme, dass der hegemonialen Kultur in modernen Gesellschaften eine Reihe von Subkulturen gegenüberstehen. Unter Subkulturen verstehen die Cultural Studies-Pioniere Kulturformen marginalisierter Gruppen, die zwar von der hegemonialen Kultur abhängig und immer auf sie bezogen sind, aber zugleich durch Prozesse der Umdeutung und subversiven Bedeutungsgebung oftmals ein Widerstandspotenzial gegen die Herrschenden und deren hegemoniale Kultur entfalten. Aufgrund dieser Konstellation ist Kultur der Schauplatz gesellschaftlicher Auseinandersetzungen um Deutung und Bedeutung – oder wie Stuart Hall es einmal ausgedrückt hat: Culture is struggle over meaning (vgl. Hall 1981). Ausgehend von diesen programmatischen Annahmen versuchten die Cultural Studies in den 1970er Jahren in den anscheinend unpolitischen Ausdrucksformen jugendlicher Subkulturen ein politisches Widerstands- und Widerspruchspotential nachzuweisen, z.B. in den Provokationen der Punks (Hebdige 1979), in den karikierenden Überzeichnungen der Mods oder in den alternativen Lebensformen der Hippies und Rocker (Willis 1978). Methodisch reicht die Vorgehensweise der Cultural Studies-Forscher von teilnehmender Beobachtung und qualitativen Interviews bis zu eher hermeneutisch orientierten Interpretationen von Texten und kulturellen Objekten.

In den 1970er Jahren intensivierte sich das akademische Interesse für Jazz und populäre Musik weiter. In Westdeutschland wurden nun erste Publikationen zur Geschichte der populären Musik veröffentlicht – zunächst von Musikjournalisten wie Klaus Kuhnke, Manfred Miller und Peter Schulze (Kuhnke / Miller / Schulze 1976) oder Siegfried Schmidt-Joos (Schmidt-Joos / Graves 1973), dann auch von einzelnen Musikwissenschaftlern wie Tibor Kneif (1978) und Wolfgang Sandner (1977). Ab 1977 gab der Rowohlt-Taschenbuchverlag

die Buchserie *Rock Sessions* heraus, in der auch Beiträge namhafter internationaler Popmusikforscher und Musikjournalisten einer deutschsprachigen Leserschaft zugänglich gemacht wurden.

In den 1980er Jahren erfolgte sodann eine erste Institutionalisierung der Popmusikforschung. 1981 wurde auf einer internationalen Konferenz von Wissenschaftlern, Journalisten und Musikern die International Association for the Study of Popular Music (IASPM) gegründet; im selben Jahr erschien in England die erste Ausgabe der Zeitschrift *Popular Music*. In der DDR wurde 1983 das Forschungszentrum für populäre Musik an der Humboldt-Universität Berlin ins Leben gerufen, in Westdeutschland folgte 1984 die Gründung des Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V. (ASPM), der seither jährliche Arbeitstagungen durchführt und u.a. die Schriftenreihe *Beiträge zur Popmusikforschung* herausgibt. Nach der Deutschen Wiedervereinigung wurde 1993 am Forschungszentrum für populäre Musik der Humboldt-Universität die erste Professur für Geschichte und Theorie der populären Musik eingerichtet.

### **Jazz und Popular Music Studies – der Status quo**

Die fortschreitende Institutionalisierung der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit populärer Musik in den 1990er und 2000er Jahren lässt sich an einer Reihe weiterer Entwicklungen festmachen. Zum einen häufen sich die Publikationen und Konferenzen aus diesem Themenbereich. Nicht nur die IASPM, die alle zwei Jahre eine internationale Tagung durchführt, die verschiedenen regionalen Branches des IASPM (vor allem in Großbritannien, den USA und Lateinamerika) und der ASPM sind hier sehr aktiv, sondern auch von Hochschulen in Europa, Lateinamerika, den USA, Japan und Australien werden regelmäßig themenbezogene Tagungen veranstaltet. Neben *Popular Music* gibt es inzwischen zahlreiche weitere wissenschaftliche Zeitschriften und Jahrbücher für populäre Musik. Bereits in den 1990er Jahren sind in Großbritannien und den USA mehrere richtungsweisende Standardwerke zur populären Musik und ihrer Erforschung erschienen, die zugleich eine Übersicht über vorherrschende Ansätze und Theorien der Popmusikforschung vermitteln (Middleton 1991; Moore 1993; Brackett 1995; Frith 1996). Im Laufe der letzten zwanzig Jahre wurden zudem eine Reihe von Sammelbänden und Aufsatzsammlungen zur Popmusikforschung (Frith / Goodwin 1990; Middleton 2000; Frith 2004; Bennett / Shank / Toynbee 2006; Bielefeldt / Dahmen / Grossmann 2008; Scott 2009) sowie mehrere umfassende Überblicksdarstellungen zur Geschichte der populären Musik veröffentlicht. 2003 bis 2005 wurde das siebenbändige Kompendium *Popular Music of the World* von Wissenschaftlern aus dem Umkreis des IASPM herausgegeben; dieses umfangreiche Kompendium thematisiert neben Fragen der Produktion, Rezeption und Erforschung populärer Musik in fünf Bänden die regionalen Entwicklungen populärer Musik auf allen Kontinenten (Shepherd et al. 2003ff.).



Seit einigen Jahren scheint die Popmusikforschung in eine Phase einzutreten, in der angesichts einer kaum noch zu überblickenden Publikationstätigkeit verstärkt versucht wird, die erarbeiteten Wissensbestände in Handbüchern und Anthologien zu bündeln und zu systematisieren. Mit der Expansion und der akademischen Etablierung der Popmusikforschung geht auch eine interne Binnendifferenzierung einher. Während Popmusikforscher sich lange Zeit für die gesamte Breite westlicher populärer Musik zuständig sahen (sich dabei aber meist auf die Thematisierung des „weißen“ Rock- und Pop-Mainstreams seit den 1950er Jahren beschränkten), gibt es heute mehr und mehr Forscher, die sich jeweils auf ein einzelnes Genre konzentrieren und nicht mehr den Anspruch haben, sich populärer Musik in ihrer ganzen Vielfalt zu widmen. Vor allem in Bezug auf neuere oder bislang in der Forschung vernachlässigte Genres wie Heavy Metal, HipHop und Electronic Dance Music ist diese Spezialisierung zu beobachten.

Ähnlich vielfältig ist inzwischen das Gebiet der Jazzforschung. Neben dem etablierten stilanalytischen Ansatz, wie er nach wie vor etwa vom Institut für Jazzforschung in Graz betrieben wird, steht heute in der Jazzforschung ein wachsendes Bewusstsein für die Wechselwirkungen zwischen Jazz und seinen sozialen und kulturellen Kontexten. So rücken etwa die sog. New Jazz Studies, die in den 1990er Jahren von einer interdisziplinären Forschergruppe an der Columbia University in New York begründet worden sind, die kulturgeschichtliche Bedeutung von Jazz im Kontext anderer Künste, aber auch im Zusammenhang von allgemeinen kulturellen und sozialen Prozessen ins Zentrum ihres Interesses. In Europa wuchs währenddessen die Aufmerksamkeit für die Geschichte des Kulturtransfers zwischen den USA und Europa, die sich ja exemplarisch an der europäischen Jazzrezeption nachzeichnen lässt. Dieser Kulturtransfer steht im Zentrum des multinationalen Forschungsprojektes *Rhythm Changes. Jazz Cultures and European Identities*, das seit 2011 von der Europäischen Kommission im Rahmen des HERA-Programms (Humanities in the European Research Area) gefördert wird.

Besonders aufmerksam verfolge ich die Tendenz, dass sich auch jüngere Kollegen, die nicht wie ich von der Systematischen Musikwissenschaft kommen, sondern als „Historische Musikwissenschaftler“ ausgebildet worden sind, heute mit Themen der populären Musik beschäftigen. So erfuhr ich vor ein paar Jahren mit einigem Erstaunen, dass ein junger Kollege, der die Anton-Webern-Gesamtausgabe betreut und mit einer Arbeit über *Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts* promoviert wurde, sich mit einer Studie zu den Rolling Stones zu habilitieren plant. Ein anderer Musikwissenschaftler, der hier in Weimar mit einer Arbeit zu Mauricio Kagel promoviert wurde, arbeitet jetzt an seiner Habilitation über – man höre und staune – Frank Sinatra und andere Crooner. Und ein weiterer Musikwissenschaftler, der sich in seiner Dissertation mit Strindberg in der Oper beschäftigt hat, will sich nun mit einer Studie zur Rezeption nordischer Mythen im Heavy Metal habilitieren. Die Rede ist von Simon Obert in Basel, Knut Holtsträter in Bayreuth und Florian Heesch in Hannover. Unterdessen bietet einer meiner ehemaligen Kollegen der Historischen Musik-

wissenschaft an der Uni Hamburg, Friedrich Geiger, ein ganzes Seminar zur Musik der amerikanischen Fusion-Band Steely Dan an. Und meine neue Kollegin in Weimar, Christiane Wiesenfeldt, startet ihre Tätigkeit als Professorin für Historische Musikwissenschaft mit dem Schwerpunkt „Musik des 19. Jahrhunderts“ mit einer Vorlesung über Techno.

Berührungängste zur populären Musik als Gegenstand der Musikforschung scheint es bei einer jüngeren Generation von Musikforschern offensichtlich immer weniger zu geben – bei den Studierenden gibt es diese Berührungängste sowieso schon lange nicht mehr. Ich vermute, hinter dieser Offenheit stecken oftmals persönliche musikalische Erfahrungen. Wer mit populärer Musik aufgewachsen ist, weiß sie einfach zu schätzen, kennt ihre ästhetischen Qualitäten und interessiert sich auch wissenschaftlich für sie – das finde ich ganz natürlich. Hier wird in den kommenden Jahren noch einiges in Bewegung geraten – und dabei werden sich, so hoffe ich, Gräben schließen.

Doch vermutlich kommt eine weitere Entwicklung innerhalb der Wissenschaften hinzu, nämlich die seit den 1990er Jahren zu beobachtende inhaltliche Neuausrichtung der Geistes- bzw. Kulturwissenschaften, in denen nun auch mannigfaltige kulturelle Phänomene jenseits eines engen, bildungsbürgerlichen Kulturverständnisses zunehmend ihren Platz bekommen. Zwar sind die deutschen Kulturwissenschaften, anders als weite Bereiche der angelsächsischen Cultural Studies nicht dezidiert politisch ausgerichtet und wenden sich nicht gegen die etablierte repräsentative Kultur. Dennoch hat die hierzulande seit den 1990er Jahren diskutierte Ablösung der Geisteswissenschaften durch die Kulturwissenschaften weit reichende Implikationen für die Musikforschung.

Lassen Sie mich es etwas überspitzt ausdrücken: Der monolithische Weltgeist, der seit Hegel immer im Singular gedacht wurde, wird von einer Vielfalt der Kulturen abgelöst. Und während das Einheitskonzept des ‚Geistes‘ der wissenschaftlichen Erforschung eher schwer zugänglich war, lassen sich diese vielfältigen Kulturen (Plural!) wissenschaftlich beobachten und erforschen.

Es geht hier also um ein neues Kulturverständnis mit weitreichenden Folgen für die wissenschaftliche Forschung. Mit Kultur ist nicht mehr die deutsche Nationalkultur gemeint, in deren Namen ja bekanntlich Dichter und Denker, Schriftsteller und Hochschullehrer begeistert in den ersten Weltkrieg gezogen sind. Die deutsche Kultur war ja schon immer ein recht schwammiges Konzept – sodass der Germanist und Kulturwissenschaftler Georg Bollenbeck in seiner Untersuchung *Kultur und Bildung. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters* (Bollenbeck 1994) zu dem etwas polemischen Schluss kommt, „Kultur“ (im Sinne der deutschen Nationalkultur) besitze gar keine eindeutig bestimmbare Sachdimension – es ist also nicht klar, worin diese Kultur eigentlich besteht –, sondern allein eine Sozialdimension: Sie diene der sozialen Selbstverortung und Identitätsstiftung bestimmter sozialer Gruppen, vornehmlich der deutschen Bildungsbürger. Diese Trägerschicht der deutschen Kultur, so Bollenbeck weiter, sei heute allerdings weitgehend verschwunden (Bollenbeck

1994: 308). Was, so möchte ich hinzufügen, u.a. zur Folge hat, dass heute – zum Glück – niemand mehr am deutschen Wesen genesen muss – und auch nicht an der deutschen Tonkunst.

Nein, die neueren Kulturwissenschaften vertreten ausdrücklich ein Kulturverständnis, das immer kulturelle Vielfalt im Sinne hat: Kulturen sind Symbolsysteme, die in einer Welt des Wandels, der Kontingenz und Flüchtigkeit auf eben diesen Wandel reagieren, indem sie wiedererkennbare Gestalten und Orientierungsmuster ausbilden.

Eine Öffnung des Kulturbegriffs, durch die kulturelle Vielfalt in ihren jeweiligen historischen Kontexten in den Blick kommt, impliziert auch eine Öffnung des Gegenstandsfeldes der Musikforschung, wie sie sich u.a. an der Öffnung des Interessengebietes jüngerer Musikwissenschaftler ablesen lässt. Wobei ja, so hoffe ich, die Einteilung in Kunstmusik vs. populärer Musik über kurz oder lang hinfällig werden wird – umso mehr, als das Attribut ‚populär‘ nicht selten zu Missverständnissen geführt hat.

Einem Verständnis von Kultur als kultureller Vielfalt – cultural diversity – hat sich inzwischen auch die deutsche Bundesregierung ganz offiziell angeschlossen. Sie ratifizierte im Frühjahr 2007 die UNESCO-Konvention zum Schutze und zur Förderung der Vielfalt kulturellen Ausdrucks. In dieser UNESCO-Konvention aus dem Jahre 2005 heißt es u.a.:

„(...) cultural diversity creates a rich and varied world, which increases the range of choices and nurtures human capacities and values, and therefore is a mainspring for sustainable development for communities, peoples and nations,“

und weiter:

„(...) cultural diversity, flourishing within a framework of democracy, tolerance, social justice and mutual respect between peoples and cultures, is indispensable for peace and security at the local, national and international levels“ (UNESCO 2005).

### **Jazz- und Popmusikforschung heute – Perspektiven für Forschung und Lehre**

Bei meiner Darstellung der Forschungsgeschichte der Jazz und Popular Music Studies sind bereits einige ihrer zentralen Fragestellungen und Themengebiete genannt worden. Ich möchte dies nun vertiefen und auf sieben Schwerpunkte und Perspektiven meiner Forschung und Lehre hier in Weimar zu sprechen kommen: Musik in ihren kulturellen und sozialen Kontexten, Analyse des Klanggeschehens, Musik als Performance, Medialität von Musik, Visualität von Musik, genrespezifische Ästhetiken und Musikgeschichtsschreibung.

Wer meine Vorlesungen und Seminare kennt, der weiß, dass es mir immer um **Musik in ihren kulturellen und sozialen Kontexten**: *music in culture* und *music as culture*. Dabei folge ich einem sozialgeschichtlichen Ansatz, wie er insbesondere von Hans-Ulrich Wehler in seiner fünfbandigen *Deutschen Gesellschaftsgeschichte* ausgearbeitet worden ist. Wehler benennt vier bestimmende Basisdimensionen des geschichtlichen Prozesses: 1. Herrschaft

und Politik, 2. Wirtschaft, 3. Kultur und 4. soziale Ungleichheit als Zusammenwirken von ungleicher Machtverteilung sowie unterschiedlichen ökonomischer Lage und kulturellen Entwürfen (Wehler 2008: 6-12). Die Sozialgeschichtsschreibung untersucht die strukturbildenden Grundzüge dieser vier Dimensionen sowie die Wechselbeziehungen zwischen ihnen. Bei einer Sozialgeschichte der Musik geht es somit um die Wechselwirkungen zwischen Musik und den mannigfaltigen Entwicklungen in den genannten vier Bereichen. So ist die Produktion von populärer Musik eng mit ökonomischen Prozessen und dem technologischen Wandel verschränkt. Musik ist zugleich Ausdruck von Identitäten – die der Musiker, aber ebenso die der Rezipienten, die sich Musik aneignen und in ihre jeweiligen Lebenszusammenhänge eingliedern. Die Prozesse der Aneignung und Bedeutungsgebung durch die Rezipienten sind zentrale Forschungsbereiche der Popmusikforschung – wobei hier natürlich eine weitere Komponente der Musikrezeption nicht vernachlässigt werden darf: nämlich Spaß, Genuss und Vergnügen an der Musik.

Gemäß eines sozialgeschichtlich ausgerichteten Forschungsansatzes könnten sich ohne weiteres auch Historiker, Soziologen, Kultur- und Medienwissenschaftler mit Jazz und populärer Musik auseinandersetzen – und in der Tat tun sie dies auch immer wieder. Allerdings sind für die *klanglichen* Dimensionen von Jazz und populärer Musik, auf die sich doch die kulturellen und sozialen Prozesse wie auf Knotenpunkte in einem Netzwerk beziehen, ausdrücklich die Musikwissenschaftler – und nur sie – kompetent und zuständig. Die **Beschreibung und Analyse von Musik** (in ihrer klanglichen Materialität) gehört für mich als Musikwissenschaftler nach wie vor ins Zentrum der Jazz und Popular Music Studies. Ziel der Analyse ist die Reflexion und Kommunikation von möglichen Hörweisen – von individuellen Hörweisen ebenso wie von genrespezifischen ästhetischen Schemata.

Allerdings haben Notentexte und Komponisten im Kontext von Jazz und populärer Musik eine weit geringere Bedeutung als in der europäischen Kunstmusiktradition. Nicht nur deshalb, aber auch aus diesem Grund geht es im Kontext der Jazz und Popular Music Studies oftmals um die Weiterentwicklung und Erprobung von neuen, adäquaten Beschreibungs-, Darstellungs- und Analysemethoden. Bei dieser Aufgabe – wie übrigens bei den meisten der hier vorgestellten Schwerpunkte in Forschung und Lehre – sehe ich enge Verbindungen und Überschneidungen zur Musikethnologie und zu den Transcultural Music Studies, die ja oft vor ganz ähnlichen Herausforderungen stehen. Ich freue mich daher sehr darüber, dass die Professur für Geschichte des Jazz und der populären Musik hier in Weimar zeitgleich mit der Professur für Transcultural Music Studies eingerichtet wurde und dass ich die äußerst fruchtbare Zusammenarbeit mit meinem Kollegen Tiago de Oliveira Pinto auch in den kommenden Jahren fortsetzen darf.

Zentral für uns beide ist ein Konzept von **Musik als Performance**, als Aufführung. Uns interessieren weniger reproduzierbare Spielanweisungen – die Notentexte –, sondern die je einmaligen Aufführungen von Musik. Performances, Aufführungen, sind Ereignisse, die in einem bestimmten sozialen Setting stattfinden und prinzipiell nicht wiederholbar sind. Sie

leben von der körperlichen Präsenz von Musikern und Zuhörern, und sie entfalten dabei nicht selten eine gewisse Aura.

Sie haben es sicherlich schon alle erlebt: Bei Konzerten entsteht durch das Zusammenwirken ganz unterschiedlicher Faktoren (räumliche Gegebenheiten, Akustik, Zusammensetzung des Publikums, Stimmung und Tagesform der Musiker usw.) oftmals etwas völlig Neues und Unwiederholbares – etwas Emergentes. Besonders stark ist dieses Phänomen der Emergenz natürlich immer dann, wenn die Musik Spielräume zur Interaktion und zur Improvisation bietet – wie z.B. im Jazz, wo bei der interaktiv-improvisatorischen Aufführung etwas erklingt, von dem die beteiligten Musiker zuvor nur eine vage Vorstellung hatten. Die kulturwissenschaftliche Diskussion um Performativität hat in den letzten Jahren gezeigt, dass Performativität zentral für *alle* Künste ist – insbesondere jedoch für die flüchtige Zeitkunst der Musik. Daher hoffe ich, dass eine Reflexion von Performativitätsphänomenen auch die herkömmliche Musikforschung erweitern und bereichern wird.

Eng mit der Performativität verquickt sind zwei weitere Phänomene, die insbesondere für populäre Musik wichtig sind, aber zunehmend alle Bereiche des Musiklebens prägen: die Medialität und die Visualität von Musik.

Moderne Massenmedien wie der industrielle Notendruck, verschiedene Tonträgerformate, Film, Radio, Fernsehen und Internet haben die Musikgeschichte nachhaltig vorangetrieben und geprägt. Interessant ist dabei, dass die **Medialität von Musik** heute eng mit ihrer Performativität verschränkt ist. So erzeugen Live-Konzertübertragungen im Fernsehen und Internet sowie Live-CDs und -DVDs ein neues Verständnis von ‚Liveness‘, von ‚Dabei-Gewesen-Sein‘ – nicht nur in der populären, sondern auch in der klassischen Musik: Wie Sie vielleicht wissen, wurde im Sommer 2012 Wagners *Parsifal* von den Bayreuther Festspielen „live“ in über 100 deutsche Kinos übertragen.

Medienwissenschaftliche Konzepte bieten darüber hinaus die Möglichkeit, verschiedene Formen der Verschränkung musikalischer Medialität schärfer in den Blick zu nehmen – etwa die Verschränkung von primären Medien (den körperlich agierenden Musikern) und sekundären Medien (den Notentexten), oder auch mit tertiären Medien (den elektronischen Speicher- und Wiedergabe- sowie den Sende- und Empfangsmedien) und dem quartären Medium des Internets, über das wir ja heute einen großen Teil unserer Informationen über Musik beziehen und das in Zukunft auch unsere Musikrezeption immer stärker prägen wird. Die Untersuchung und Reflexion der Intermedialität von Musik, der verschiedenen historisch und sozial entstandenen Medienverbünde und Hördispositive sowie der Medienumbrüche und -wechsel in der Musikgeschichte sind zu spannenden Herausforderungen der gegenwärtigen Musikforschung geworden.

Versteht man Musik als performative Kunst, so sticht natürlich eine zweite Beobachtung förmlich ins Auge: Musik besitzt eine starke visuelle Komponente. Die **Visualität von Musik**, ihre visuelle Darstellung und Vermittlung – zuallererst durch den Anblick der Musiker

auf der Bühne, aber auch durch Sekundär- und Tertiärmedien wie Musikerfotos, Plattencover, Musik(er)filme und Video-Clips – spielt nicht erst heute eine große Rolle für das Erleben von Musik. Ich möchte dies hier nicht weiter ausführen, sondern Bilder sprechen lassen – Porträtfotos von Jazzmusikern der inzwischen zu Klassikern avancierten Fotografen Gjon Mili, Herman Leonard, Francis Wolff, Ed van der Elsken und William Gottlieb<sup>4</sup> – und währenddessen zwei Zitate zur Visualität des Jazz vorlesen. So schreibt etwa der amerikanische Jazzkritiker Nat Hentoff in der Einführung zu einem Fotoband von Dennis Stock:

„Die bedeutenden Solisten und Sänger wirken sowohl durch ihren musikalischen wie durch ihren körperlichen Einsatz. [...] Ich meine [...] den Nachdruck, mit dem Roy Eldridge seine Trompete an die Lippen setzt, die absolute Versunkenheit, mit der Charlie Mingus Baß spielt, den Humor und die Daseinsfreude, die von Jimmy Rushing ausstrahlen. Billie Holidays Bitterkeit, ihre merkwürdig zynische Lebensbejahung und ihre schockierende Zärtlichkeit waren am ergreifendsten, wenn man sie zugleich sah und hörte. Hier ist der Punkt, an dem die Kamera helfen kann, die optische Dimension des Jazz zu erschließen. Gute Fotos von Jazzmusikern erhellen schlagartig, um was es geht, und machen eine ganz bestimmte Seite des Jazz deutlich, die zuvor nicht wahrzunehmen war“ (Hentoff, in: Stock 1959: 6).

Und der deutsche Jazzkritiker Joachim Ernst Berendt schreibt im Vorwort zu seinem erstmals 1954 erschienen Fotoband *Jazz optisch*:

„Der Jazz ist eine außerordentlich optische Musik [...]. Was er ausdrückt, steht auf den Gesichtern derer, die spielen. Manches Fehlurteil wäre unausgesprochen geblieben, wenn diejenigen, die es gefällt haben, auf den Gesichtern der Jazzmusiker zu lesen verstünden. [...] Jedes dieser Bilder ist ein optisches Gleichnis eines akustischen Geschehens. Manch einer, der Jazz zu hören versteht, mag dadurch auch zu sehen lernen. Und manch einer, der sehen kann, mag auf diese Weise zum Jazz geführt werden. [...] Hier kam es auf das an, was man das Atmosphärische der Jazzmusik nennen mag“ (Berendt 1959: 3).

Nicht nur in manchen Bereichen der Popmusik prägen Musikerfotos etwa als großformatige Poster den Lebensbereich von Jugendlichen und werden Konzertauftritte wie eine Abfolge von Video-Clips durchgestylt. Auch im Bereich des klassischen Konzertlebens werden inzwischen die Bedeutung der visuellen Komponente musikalischer Aufführung und die Auswirkungen einer medial konstruierten „Liveness“ spürbar. Junge Musiker präsentieren sich heute der Öffentlichkeit nicht mehr nur mit Tondokumenten, sondern immer häufiger mit Fotos und Filmen (DVDs). Gerade klassische Musiker wissen, wie wichtig es ist, dass ihre Promotion-Fotos eine bestimmte Ausstrahlung besitzen, aber auch dass bei ihren Aufführungen eine gewisse Aura entsteht, die das Musikerlebnis für alle Beteiligten zu einem unwiederholbaren Ereignis werden lässt. Zentral hierfür ist die körperliche Präsenz und die Konzentriertheit der Musiker auf der Bühne – aber auch deren visuelle Präsentation und

---

<sup>4</sup> Leider können in dieser Textfassung aus urheberrechtlichen Gründen keine Photographien abgedruckt werden. Viele der Bilder der genannten Photographen sind jedoch im Internet sowie in zahlreichen Fotobänden einsehbar (u.a. Berendt 1959; Stock 1959; Van der Elsken 1959, 1991; Berendt / Claxton 1961; Driggs / Lewine 1982; Leonard 1985; Claxton 1987, 1999; Gottlieb 1995; Cuscuna / Lourie / Schnider 1995 und Tanner 2006).

Inszenierung auf der Konzertbühne und im Fotostudio. Wie Sie sicher wissen, werden im Tonstudio der HfM Weimar inzwischen auch DVDs produziert, und die HfM betreibt seit einiger Zeit einen YouTube-Kanal, in dem herausragende Konzertereignisse weltweit nachgehört und nachgesehen werden können. Eine eingehende Auseinandersetzung mit diesen intermedialen Präsentationsformen und mit dem Wechselverhältnis zwischen Musikaufführungen, audiovisuellen Medien und dem ästhetischen Erleben von Musik – durch theoretische Reflexion und durch empirische Fallstudien – ist, so finde ich, heute dringend notwendig, denn sie hat praktische Relevanz für die Musikausbildung. Ähnlich wie hier ergeben sich übrigens weitere Querverbindungen zur den künstlerischen Studiengängen an dieser Hochschule – ganz zu schweigen von der engen Zusammenarbeit mit der Schulmusik. Gerade die Musiklehrer sind ja heute mit einer Vielfalt von Musikformen konfrontiert und mit einer Mannigfaltigkeit von ästhetischen Qualitäten, die diese Musikformen – nicht nur für Jugendliche – bereithalten.

Dies bringt mich zu meinem vorletzten Punkt, den **genrespezifischen Ästhetiken** in Jazz und populärer Musik (vgl. Pfeleiderer 2009). Heute kann es, so finde ich, nicht um den Entwurf einer neuen normativen Ästhetik gehen, sondern vielmehr um die Rekonstruktion von genrespezifischen Ästhetiken in verschiedenen Musikgenres, d.h. um die Ermittlung und Reflexion jener Gestaltungsmittel, Wahrnehmungsweisen und Bewertungskriterien, die für Musiker und Hörer dort jeweils relevant sind – z.B. durch die inhaltsanalytische Auswertung von Diskursen in Musikzeitschriften. Ziel der Auseinandersetzung mit genrespezifischen Ästhetiken ist sowohl das Kennenlernen und der Dialog mit dem Anderen und Fremden in einer pluralisierten Kultur und Gesellschaft als auch die Erweiterung und Bereicherung der eigenen ästhetischen Erfahrungsmöglichkeiten.

Ich möchte mit Bemerkungen zu einem weiteren Schwerpunkt meiner Lehre und Forschung schließen, der natürlich für eine Professur für Geschichte des Jazz und der populären Musik ganz zentral ist: die **Geschichtsschreibung von populärer Musik und Jazz**. Hier geht es mir darum, einerseits eine sozialgeschichtlich fundierte Geschichte verschiedener Musikrichtungen zu entwerfen und den Studierenden zu vermitteln, andererseits darum, bestehende Lücken in der Jazz- und Popmusikgeschichtsschreibung zu schließen, um das Vergangene (und auch das heute Vergessene) für ein potenzielles Erinnern in Gegenwart und Zukunft aufzubereiten und zu bewahren, und schließlich um eine Reflexion der Aufgaben, Ziele und Methoden einer Historiographie populärer Musik (vgl. Pfeleiderer 2011).

Im Fokus meines bisherigen historischen Forschungsinteresses standen vielfach afroamerikanische Musikgenres, die ja die populäre Musik im 20. Jahrhundert nachhaltig geprägt, ja revolutioniert haben. Gönnen Sie mir am Schluss meines Vortrags einen kleinen Ausblick auf zwei historiographische Forschungsdesiderate: die Unterhaltungsmusik in der Weimarer Republik und eine Oral History des Underground-Rock in der DDR.

Das populäre Musikschaffen in der Weimarer Republik wurde bislang, so mein Eindruck, nur unzureichend in das kulturelle Gedächtnis Deutschlands integriert. Viele wichtige Unterhaltungsmusiker und -komponisten mussten, schon aufgrund ihrer jüdischen Herkunft, während der Nazi-Herrschaft emigrieren, und nicht alle kehrten zurück – erinnert sei an Figuren wie Dajos Béla oder Mischa Spoliansky, Friedrich Hollaender oder Stefan Weintraub. Wichtig und dringlich wird eine Aufarbeitung dieses Kapitels der deutschen Musikgeschichte auch durch den Umstand, dass die Rezeption von US-amerikanischer Musik während der Weimarer Republik eng mit der Auseinandersetzung mit Werten wie Demokratie, Freiheit, Emanzipation und technischem Fortschritt verquickt sind – Werte, die für die deutsche Geschichte im 20. Jahrhunderts generell wichtig geworden sind.

Während die Geschichte der ‚offiziellen‘, also von den staatlichen Institutionen und Medien geförderten oder tolerierten Richtungen und Künstlern der populären Musik in der DDR inzwischen relativ gut dokumentiert ist, gibt es noch immer offene Fragen, was den musikalischen ‚Untergrund‘ betrifft, z.B. die ostdeutsche Punk- oder Metal-Szene. Es ist eine dringende Forschungsaufgabe, in Oral History-Projekten die entsprechenden Zeitzeugen zu befragen und die zum Teil vorhandenen Kassettenaufnahmen der Bands (1970er und 1980er Jahre) auszuwerten. Eine Ausdehnung des Untersuchungsgebietes auf andere osteuropäische Staaten ist denkbar, aber auch auf eine Oral History der ‚Krautrock‘-Szene in Westdeutschland um 1970, die ebenfalls erst ansatzweise dokumentiert worden ist.

Vermutlich wird sich die Umsetzung dieser Forschungsvorhaben jedoch noch eine Zeit hinziehen, denn zur Zeit und voraussichtlich auch noch in den kommenden Jahren bin ich mit zwei von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Forschungsprojekten ganz gut beschäftigt: Das Forschungsprojekt *Stimme und Gesang in der populären Musik der USA (1900-1960)*, gefördert mit anderthalb Mitarbeiterstellen, läuft seit Dezember 2011, das Projekt *Melodisch-rhythmische Gestaltung von Jazzimprovisationen. Rechnerbasierte Musikanalyse einstimmiger Jazzsoli* wird seit Oktober 2012 für drei Jahre mit zwei halben Mitarbeiterstellen und zahlreichen wissenschaftlichen und studentischen Hilfskräften gefördert.

Vielen Dank für Ihr Kommen und Ihre Aufmerksamkeit!



## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1941): On Popular Music. – In: *Zeitschrift für Sozialforschung* 9, 17-49.
- Ballstaedt, Andreas / Widmaier, Tobias (1989): *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis* (= Beihefte zur Musikwissenschaft, 28). Wiesbaden: Steiner.
- Bennett, Andy / Barry Shank / Jason Toynbee (Hgg.) (2006): *The Popular Music Studies Reader*. London [et al.]: Routledge.
- Berendt, Joachim Ernst (1959): *Jazz optisch*. 4. Aufl. München: Nymphenburger Verlagshandlung.
- Berendt, Joachim Ernst / Claxton, William (1961): *Jazzlife. Auf den Spuren des Jazz*. Offenburg: Burda.
- Bielefeldt, Christian / Dahmen, Udo / Großmann, Rolf (Hgg.) (2008): *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Bielefeld: transcript.
- Bollenbeck, Georg (1994): *Kultur und Bildung. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Brackett, David (1995): *Interpreting Popular Music*. Cambridge [et al.]: Cambridge UP.
- Claxton, William (1987): *Jazz*. Santa Fé: Twelvetrees Press.
- Claxton, William (1999): *Jazz Seen*. Köln: Taschen.
- Cuscuna, Michael / Lourie, Charlie / Schnider, Oscar (1995): *The Blue Note Year. The Jazz Photography of Francis Wolff*. New York: Rizzoli.
- Dahlhaus, Carl (Hg.) (1967): *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Bosse.
- Driggs, Frank / Lewine, Harris (1982): *Black Beauty, White Heat. A Pictorial History of Classic Jazz 1920-1950*. New York: William Morrow and Company.
- Frith, Simon (1996): *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford [et al.]: Oxford UP.
- Frith, Simon (Hg.) (2004): *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. 4 Bde. London [et al.]: Routledge.
- Frith, Simon / Goodwin, Andrew (Hgg.) (1990): *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. New York: Pantheon.
- Fuhr, Michael (2007): *Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung*, Bielefeld: transcript.

- Gottlieb, William P. (1995): *The Golden Age of Jazz*. San Francisco: Pomegranate Art-books.
- Hall, Stuart (1981): Notes on Deconstructing ‚The Popular‘. – In: Samuel, Raphael (Hg.), *People's History and Socialist Theory*. London: Routledge and Kegan Paul, 227-240.
- Hanslick, Eduard (1854): *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig: Weigel.
- Hemming, Jan / Markuse, Brigitte / Marx, Wolfgang (2000): Das Studium der Musikwissenschaft in Deutschland: Eine statistische Analyse von Lehrangebot und Fachstruktur. – In: *Die Musikforschung* 53, 366-388.
- Jost, Ekkehard (1975): *Free Jazz. Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre*. Mainz: Schott.
- Keil, Charles (1966): *Urban Blues*. Chicago / London: Chicago UP.
- Kneif, Tibor (1978): *Sachlexikon Rockmusik. Instrumente, Stile, Techniken, Industrie und Geschichte*. Reinbek b. Hamburg: Rowolth.
- Kriegel, Volker (1986): Adorno und der Jazz. – In: *Der Rabe. Magazin für jede Art der Literatur* 14, 20ff.
- Kuhnke, Klaus / Miller, Manfred / Schulze, Peter (1976): *Geschichte der Pop-Musik. Band 1 (Bis 1947)*. Überarb. Neuaufl. d. Loseblatt-Werkes „Roll over Beethoven“. Lilienthal b. Bremen: Eres Ed.
- Leonard, Herman (1985): *L'œil du jazz*. Paris: Filipachi (engl.: *The Eye of Jazz: Jazz Photographs of Herman Leonard*, New York: Viking 1989).
- Lomax, Alan (1950): *Mister Jelly Roll: The Fortune of Jelly Roll Morton, New Orleans Creole and „Inventor of Jazz“*. New York: Duell, Sloane and Pearce.
- Merriam, Alan P. (1948): *Instruments and Instrumental Usages in the History of Jazz*, M.M. Northwestern University Evanston.
- Middleton, Richard (1991): *Studying Popular Music*. Milton Keynes [et al.]: Open UP.
- Middleton, Richard (Hg.) (2000): *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford [et al.]: Oxford UP.
- Moore, Allan F. (1993): *Rock, the Primary Text. Developing a Musicology of Rock*. Buckingham [et al.]: Open UP.
- Nettl, Bruno (1983): *The Study of Ethnomusicology. Twenty-Nine Issues and Concepts*, Urbana, London: Illinois UP.
- Pfleiderer, Martin (2009): Populäre Musik im Spannungsfeld von Ästhetik und Analyse. – In: *Musiktheorie* 24, 163-186.

- Pfleiderer, Martin (Hg.) (2011): *Populäre Musik und kulturelles Gedächtnis. Geschichtsschreibung Archiv Internet*, Wien, Köln und Weimar: Böhlau.
- Pfleiderer, Martin (2011): Popular Music Research in German-Speaking Countries (Germany, Austria and Switzerland). – In: *IASMP@Journal. Online Journal of the International Association for the Study of Popular Music* 2/1-2, 46-50.
- Pfleiderer, Martin / Grosch, Nils / Appen, Ralf von (2014a): Einführung. – In: Dies. (Hgg.), *Populäre Musik* (= Kompendien der Musik, 14). Laaber: Laaber (i.Vorb.).
- Pfleiderer, Martin / Grosch, Nils / Appen, Ralf von (2014b): Populäre Musik und Wissenschaft. Forschungstraditionen und Forschungsansätze. – In: Dies. (Hgg.), *Populäre Musik* (= Kompendien der Musik, 14). Laaber: Laaber (i.Vorb.).
- Rösing, Helmut (2002): ‚Populärmusikforschung‘ in Deutschland – von den Anfängen bis zu den 1990er Jahren. – In: Rösing, Helmut / Schneider, Albrecht / Pfeleiderer, Martin (Hgg.), *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 19). Frankfurt/M.: Lang, 13-35.
- Russ, Michael (2007): *Konzertdirektionen und Künstleragenturen*. <[http://www.miz.org/static\\_de/themenportale/einfuehrungstexte\\_pdf/07\\_Musikwirtschaft/russ.pdf](http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/07_Musikwirtschaft/russ.pdf)> (29.08.2012).
- Sandner, Wolfgang (Hg.) (1977): *Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion*. Mainz: Schott.
- Schmidt-Joos, Siegfried / Barry Graves (1973): *Rock-Lexikon*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- Scott, Derek B. (Hg.) (2009): *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Farnham / Surrey: Ashgate.
- Shepherd, John et al. (Hgg.) (2003-2005): *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. 7 Bde. London [et al.]: Continuum.
- Sponheuer, Bernd (1987): *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel [et al.]: Bärenreiter.
- Stock, Dennis (1959): *Jazzwelt*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje (engl.: *Jazz Street*. Garden City: Doubleday & Co. 1960).
- Tanner, Lee (2006): *The Jazz Image. Masters of Jazz Fotography*. New York: Abrams.
- UNESCO (2005): *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919e.pdf> (18.7.2012).
- Van der Elsken, Ed (1959): *Jazz*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Van der Elsken, Ed (1991): *Jazz. 1955-1959, 61*. Amsterdam: Fragment Uitg.

Waterman, Richard A. (1948): „Hot“ Rhythm in Negro Music. – In: *Journal of the American Musicological Society* 1/1, 24-37.

Wehler, Hans-Ulrich (1996): *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*. Bd. 1. 3. Aufl. München: Beck.

Willis, Paul (1978): *Profane Culture*. London: Routledge and Kegan Paul.