

Unverkäufliche Leseprobe aus:

Ekkehard Jost
Sozialgeschichte des Jazz in den USA

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern,
auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags
urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere
für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung
in elektronischen Systemen.

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Inhalt

Vorwort zur Neuausgabe	11
-------------------------------------	-----------

Einleitung	15
-------------------------	-----------

1 New Orleans	25
----------------------------	-----------

New Orleans ... wo denn sonst? Vermutungen, Indizien und Fakten zum »Geburtsort« des Jazz 25 / La Nouvelle Orléans: Zur Sozialgeschichte der Stadt im 18. und 19. Jahrhundert 29 / Schwarze Sklaven und *gens de couleur libres*: Soziale und kulturelle Differenzierung in der afroamerikanischen Bevölkerung 31 / Die Emanzipation und ihre Folgen 35 / Oper, Konzert, Bälle und Blasmusik: Musikleben und Unterhaltung in New Orleans während des 19. Jahrhunderts 35 / Die Entstehung des Jazz als Resultat eines musikalischen Verschmelzungsprozesses und ihre Ursachen in der Gesellschaftsstruktur 39 / Die Überlagerung »schwarzer« und kreolischer Musikalität und Konflikte zwischen beiden 42 / Brassbands als Lehrwerkstätten für musikalisches Handwerk 45 / Storyville 46 / Jazzmusiker in New Orleans: Amateure, Professionals und »Professoren« 47 / Ökonomische Situation des frühen Jazz 49 / »Folkloristische« und »zivilisierte« Musiktraditionen: Ursprünge eines jazzhistorischen Kontinuums 51

2 Chicago	53
------------------------	-----------

Die Storyville-Legende und die Ausbreitung des Jazz 53 / Die Große Wanderung: Bevölkerungsentwicklung und »Black Belt« 54 / »Flüsterkneipen« und Al Capone: Chicagoer Nachtleben während der Prohibition 56 / New Orleans Jazz in der Chicagoer Diaspora 56 / Schwarzes Establishment: Bürgerliche Frak-

tionen der afroamerikanischen Musikszene Chicagos 59 / Differenzierung des musikalischen Arbeitsmarktes 61 / Weiße Boheme und schwarze Musik: Zum Selbstverständnis der Chicagoans 64

3 New York, New York 69

The Big Apple 69 / Schwarzer Jazz vor dem Jazz Age 70 / Harlem Renaissance 72 / Cotton Club und *African craze* 75 / Der Symphonic Jazz des Paul Whiteman und seine ideologischen Aspekte 80 / Die Weltwirtschaftskrise und ihre Auswirkungen auf die Musikszene 85 / Jazzmusiker in den Medien der Kulturindustrie 89 / Die Swingära beginnt: Musik für das »ganze« Amerika 92 / Bigbands: Auf dem Wege zur Normierung und Standardisierung 96 / Das ambivalente Selbstverständnis der Swingmusiker 97 / Zur Bedeutung der Swingära für die Geschichte des Jazz 101

4 Bebop 102

Die Anfänge bei Minton's 102 / Swing-Bigbands als Laboratorien der neuen Musik 103 / Soziale Hintergründe der Entstehung des Bebop 105 / Der Schallplattenboykott und seine Folgen 111 / Jazzkritik und Bebop 114 / Die Bebop-Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg 115 / Zur Situation der Bigbands um 1945 117 / Dixieland Revival und New Orleans Renaissance 119 / Ist Bebop Kunst? 121 / Ideologie und Selbstverständnis der Bebopper 123 / Rauschgift: Ursachen und Folgen 127 / Die Cabaret Card 134 / Bebop im Kontext der amerikanischen Musiklandschaft 136 / Versuche zur Domestizierung einer widerspenstigen Musik 139

5 Cool und Westcoast Jazz 142

Gibt es »weiße« und »schwarze« Jazzstile? 142 / Die *Capitol Band* und der Tristano-Zirkel 145 / Der Cool Jazz in New York und das *Modern Jazz Quartet* 151 / Kulturpolitische Konsequen-

zen der McCarthy-Ära 153 / Kalifornien und der Jazz: Zur Geschichte eines gespannten Verhältnisses 155 / Progressive Jazz 158 / Ästhetische und soziale Voraussetzungen des West-coast Jazz 160 / Jazzmusiker in Hollywoods Studiobetrieb 164 / Musikalische Umwelt als Einflußgröße 171 / Akademisierung 174 / Kammerjazz 176 / Zur Rezeption des Westcoast Jazz 180

6 Das Hardbop-Funk-Soul-System 184

Bebop-Kontinuum und Hardbop 184 / Funk und Soul 186 / Gesellschaftliche Determinanten des Funk und Soul Jazz 189 / Die kulturindustrielle Vereinnahmung von Funk und Soul 195 / Bossa Nova 199

7 Free Jazz 200

Konzepte 200 / Gesellschaftliche Tendenzen der 60er Jahre in den USA 201 / Black Music – Ende des Jazz? 208 / Erfolglosigkeit und Verständigungsprobleme 210 / Jazzkritik und Free Jazz 212 / Historisch deplaciert 216 / Jazzclubs, Mingus und die Poppaloppers 218 / Jazz und Politik 221 / Afrikanisches Erbe 235 / Dritte Welt, Spiritualismus und Mystizismus 241 / Das Newport Festival und seine Alternative 245 / October Revolution in Jazz 248 / Jazz Composers' Guild 250 / Musikerkooperativen 251 / Jazz and People's Movement 255 / Praktische Konsequenzen eines neuen Selbstverständnisses 257 / Agenturen und eigene Labels 259 / Loft-Szene New York City 261

8 Fusion Music und Bebop Revival 267

Die europäische Jazzszene und die Durchsetzung der Fusion Music 267 / Schallplattenbranche und Jazz 269 / Miles Davis 271 / Musikalische Merkmale der Fusion Music 274 / Ideologische Tendenzen 277 / Die 60er Jahre sind vorbei: Zurück zur »Normalität«? 280 / Bebop Revival 282

9 Das letzte Kapitel?	287
Ronald Reagan und die Neue Rechte 288 / Der politische Umschwung und seine Folgen für die Jazzszene 289 / Jazz-Boom? 290 / Der Schallplattenmarkt: Majors und Independants 292 / Re-Issues, »junge Löwen« und die europäischen Plattenlabels 295 / Jazzclubs: Blüte und Niedergang 298 / Kreatives Zentrum Knitting Factory 300 / Festivals, Jazzparties und Jazz auf hoher See 303 / Fluchtpunkt Europa 310 / Stilpluralismus ohne Leitbild 315 / Reflexionen zum Stilbegriff 316 / Erscheinungsformen jazzmusikalischer Postmoderne 319 / Wynton Marsalis und der Neokonservatismus 321 / Die feine Adresse: Jazz at Lincoln Center 326 / Neotraditionalismus innermusikalisch 328 / Kontroversen, Schlammschlachten, Argumente 331 / Wer sind die »jungen Löwen«? 338 / Vom Glanz und Elend der Jazzpädagogik in den USA 340 / Resonanzen: Noch einmal die »jungen Löwen« 344 / Stilistische Differenzierungen 346 / Rockjazz und Fusion Music 347 / Das Free Funk/No Wave/Punk Jazz-Syndrom und der »letzte Ausweg« 349 / Post-Free Jazz und die Vorläufer der Downtown-Szene 353 / John Zorn und seine <i>game pieces</i> : Musik als Gesellschaftsspiel? 356 / Tribute, schnelle Wechsel und die Liebe zum Film 360 / <i>Cobra</i> in zwei Versionen 365 / Das Manifest der Radical New Jewish Music und <i>Masada</i> 367 / M-Base: Neues Label, Musikerkooperative oder Clan? 372 / Die Neue Welle des Free Jazz – Mythos oder Realität? 379 / Das Ende des Jazz? 383	
Anmerkungen	389
Register	411

mentationen und Beweisführungen. Würde man dies alles heute noch genauso sehen und genauso sagen wie damals vor rund 20 Jahren, als die Erstausgabe dieses Buches erschien? Könnte es sein, daß Erkenntnisse, die seinerzeit als Aha-Effekte aufleuchteten, mittlerweile zu den Selbstverständlichkeiten jazzhistorischer Reflexion gehören? Die partielle Zeitgebundenheit eines Textes wie des vorliegenden steht außer Frage. Besonders deutlich wird sie im Einleitungskapitel des Buches, das durch die wissenschaftstheoretische Diskussion jener Jahre um 1980 geprägt ist, insbesondere durch die Frage nach der Notwendigkeit und den Dimensionen eines sozialgeschichtlichen Ansatzes, wie wir ihn seinerzeit in Opposition zu dem in der Musikwissenschaft im allgemeinen und in der Jazzforschung im besonderen dominierenden Hang zur Stil- oder Heldengeschichtsschreibung durchzusetzen versuchten. Überholt scheint diese Einleitung heute – trotz ihrer Verankerung im Methodenstreit der 70er Jahre – jedoch keineswegs. An der Abstinenz der musikwissenschaftlichen Arbeit im Hinblick auf soziomusikalische Fragestellungen hat sich in all den Jahren kaum etwas geändert. Im Gegenteil – sie ist eher noch umfassender geworden. Und nach wie vor rangiert auch in der Jazzliteratur der stilgeschichtliche und am Typus der genialen Musikerpersönlichkeit ausgerichtete Ansatz an erster Stelle, während sozialgeschichtlich fundierte Arbeiten die Ausnahme von der Regel bilden. Kein Grund also, sich von diesem Kapitel zu trennen. Es ist durchaus so aktuell »wie einst im Mai«.

Mangel an historischer Distanz und Frequenz der Ereignisfolge ... Es gibt noch einen weiteren Faktor, der eine »Aktualisierung« der Sozialgeschichte des Jazz in den USA problematisch erscheinen läßt. Er besteht in der Tatsache, daß bereits seit längerer Zeit diese Geschichte des Jazz in den USA nicht mehr isoliert von jener in Europa gesehen werden kann. Europa bietet insbesondere für die gegenwartsbezogenen Erscheinungsformen des amerikanischen Jazz mittlerweile nicht nur den wichtigsten Markt, es fungiert zugleich als ein bedeutender musikalischer Ideenlieferant. Über die Geschichte des Jazz in den USA nachzudenken, ohne dabei – in soziologischer wie musikalischer Hinsicht – die Rolle Europas zu reflektieren, ist kaum noch möglich.

Als ich 1980 die Arbeit an meiner *Sozialgeschichte des Jazz in den USA* (vorläufig) abschloß, blickte ich einigermaßen skeptisch in die Zukunft und beklagte – im Rückblick auf die 70er Jahre – eine gesellschaftliche

und geistige Situation, die für die innovativen Entwicklungen des Jazz nur noch wenig Raum bot. Inzwischen sind rund zwanzig Jahre vergangen – und mit ihnen eine extrem unübersichtliche Phase des jazzhistorischen Prozesses; eine Phase, die zwar vor allem durch konservative Tendenzen geprägt war, in der jedoch gleichzeitig eine Vielzahl divergierender stilistischer Erscheinungsformen miteinander konkurrierten und dabei das Jazz-Idiom an seinen Rändern gehörig in Frage stellten.

Der Widerstreit zwischen den zeitgenössischen und den retrospektiv orientierten jazzmusikalischen Strömungen bildet das Leitmotiv meines Versuches, die Geschichte des Jazz in den USA in die Gegenwart hinein fortzuschreiben – und zwar unter soziologischem Aspekt. Es besteht jedoch in der Musiksoziologie, die ihrem Gegenstand gerecht werden will, keine Chance zur Trennung der soziologischen von der ästhetischen Aussage. Die Idee der Wertfreiheit bleibt dabei ebenso auf der Strecke wie die Ausklammerung des Subjektiven. Es gibt nun einmal, bezogen auf die Hervorbringungen des menschlichen Geistes, keine Neutralität. Bereits die Entscheidung, worüber man schreibt und worüber nicht, beinhaltet ein Werturteil.

Die Tatsache, daß ich mich in dem neu hinzugefügten Schlußkapitel dieser Arbeit ausführlicher über musikalische Details verbreite als in den vorangegangenen Kapiteln, hängt erstens damit zusammen, daß ich mich selbst streckenweise auf musikalischem Terrain bewegte, das mir wenig vertraut war, ich mich selbst also meiner eigenen musikalischen Wahrnehmung vergewissern wollte; und zweitens damit, daß ich angesichts des aktuellen Stilpluralismus und aufgrund der Segmentierung der Musikszenen und -märkte mich auch nicht darauf verlassen mochte, daß all meinen Leserinnen und Lesern die diversen musikalischen Idiome, von denen die Rede sein wird, gleichermaßen bekannt sein werden, wie es – sagen wir – Swing oder Bebop sind. Insofern fällt dieses letzte Kapitel meiner Sozialgeschichte des Jazz deutlich »musikalischer« aus als die anderen.

Gießen, den 22.12.2002

Einleitung

Was eine Sozialgeschichte des Jazz zu leisten vermag, hängt nicht nur davon ab, wie tief sie gräbt und welche Fülle von Fakten sie dabei zutage fördert, sondern vielmehr davon, worauf sie ihre Fragestellungen richtet und welchen Geltungsanspruch sie an sich selbst stellt.

Begnügt sie sich damit, die historische Entwicklung der *Jazzszene* (auf den Begriff ist zurückzukommen) in einer Art Ereignisgeschichte des Außermusikalischen nachzuweisen, so gibt sie nicht nur ihren Anspruch, eine Sozialgeschichte des Jazz zu sein, preis, sondern wird zugleich als *Sozialgeschichte* fragwürdig.

Geschichtsschreibung besteht, wenn sie als solche ernst genommen werden will, niemals nur in der chronologischen Aneinanderreihung von einzelnen Fakten, sondern in deren *sinnvoller* Verknüpfung. Erst in den Zusammenhängen zwischen den Einzelphänomenen wird Geschichte sichtbar.

Verstehen wir unter Jazzszene die historisch veränderliche Gesamtheit der Organisationsformen jazzmusikalischer Produktion, Distribution und Rezeption einschließlich der an den verschiedenen Stufen des Prozesses beteiligten sozialen Gruppen, so besteht eine der grundlegenden Aufgaben sozialgeschichtlicher Jazzforschung in der Analyse dieses Beziehungsgefüges in seiner historischen Dynamik. Eine solche Analyse ist notwendiger Bestandteil, wenn nicht gar Voraussetzung für eine Sozialgeschichte des Jazz, jedoch nicht mit dieser zu verwechseln. Denn die letztere ist, auch bei einer deutlichen Akzentuierung des Sozialen, keineswegs im gleichen Maße von der Musik selbst emanzipierbar wie die erstere.

Die Sozialgeschichte des Jazz verlangt damit, beim Worte genommen, nach einer Verknüpfung von drei Dimensionen: der historischen, der sozialen und der musikalischen oder ästhetischen. Das klingt, auch ohne daß zunächst geklärt ist, wie diese Dimensionen aufeinander bezogen

werden können, sehr anspruchsvoll. Impliziert es doch eine Integration oder zumindest Kooperation von Teildisziplinen, die im allgemeinen eher beziehungslos nebeneinander stehen: Jazzgeschichtsschreibung, Jazzsoziologie und jazzmusikalische Analyse.

Damit ist freilich noch nicht das *ganze* Terrain abgesteckt und jede relevante Relation unter Kontrolle. Denn natürlich enthält auch dieses relativ aufwendige Begriffsgebilde *Sozialgeschichte des Jazz* immer noch einen Grad an Abstraktion, der schwer zu ertragen ist. Denn nicht nur ist eine soziale Konfiguration wie die Jazzszene, losgelöst von den allgemeinen gesellschaftlichen Verhältnissen, deren Teil sie ist, kaum angemessen zu analysieren; auch die musikalischen Konfigurationen hängen, soweit sie durch Außermusikalisches überhaupt erklärbar sind, keineswegs nur mit der inneren Dynamik der Jazzszene zusammen, sondern ebenso mit den gesamtgesellschaftlichen Bewegungen. Woraus folgt, daß eine Sozialgeschichte des Jazz immer auch aus der Perspektive und im Zusammenhang mit *der* Geschichte – in diesem Fall der amerikanischen Geschichte – gesehen werden muß.

Da es nicht Sinn dieser Vorbemerkungen sein kann, eine ausführlich ausgearbeitete Methodologie einer Sozialgeschichte des Jazz zu entwerfen, möchte ich nur versuchen, in der gebotenen Kürze einige grundsätzliche Probleme meiner Arbeit zu erörtern und insbesondere einige Begriffe zu klären.

Geht man davon aus, daß das hinter historiographischer Arbeit stehende Erkenntnisinteresse im wesentlichen nicht auf die Sachen selbst gerichtet ist (das heißt für uns: den Jazz, die Musiker, die Schallplattenindustrie, die amerikanische Gesellschaft usw.), sondern vielmehr auf die Relationen zwischen ihnen, und zwar in ihrer historischen Dynamik, so ist es zunächst einmal wichtig, sich über die Art des Beziehungsgefüges Klarheit zu verschaffen, das wir vor uns haben.

In seinem Vorwort *Zur Kritik der politischen Ökonomie* schreibt Marx:

»In der gesellschaftlichen Produktion ihres Lebens gehen die Menschen bestimmte, notwendige, von ihrem Willen unabhängige Verhältnisse ein, Produktionsverhältnisse, die einer bestimmten Entwicklungsstufe ihrer materiellen Produktivkräfte entsprechen. Die Gesamtheit dieser Produktionsverhältnisse bildet die ökonomische Struktur der Gesellschaft, die reale Basis, worauf sich ein juristischer und politischer Überbau erhebt,

und welcher bestimmte gesellschaftliche Bewußtseinsformen entsprechen. Die Produktionsweise des materiellen Lebens bedingt den sozialen, politischen und geistigen Lebensprozeß überhaupt. Es ist nicht das Bewußtsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewußtsein bestimmt. Auf einer gewissen Stufe ihrer Entwicklung geraten die materiellen Produktivkräfte der Gesellschaft in Widerspruch mit den vorhandenen Produktionsverhältnissen oder, was nur ein juristischer Ausdruck dafür ist, mit den Eigentumsverhältnissen, innerhalb deren sie sich bisher bewegt hatten ... In der Betrachtung solcher Umwälzungen muß man stets unterscheiden zwischen der materiellen, naturwissenschaftlich treu zu konstantierenden Umwälzung in den ökonomischen Produktionsbedingungen und den juristischen, politischen, religiösen, künstlerischen oder philosophischen, kurz ideologischen Formen, worin sich die Menschen dieses Konflikts bewußt werden und ihn anfechten.«¹

Die Anschaulichkeit und scheinbare Einfachheit des Basis-Überbau-Modells, das für die musiksoziologische Reflexion – wie auch immer – von großer Bedeutung war und ist, verhinderte nicht, sondern provozierte eher, daß dieses Modell häufig zur Begründung eines abstrakten Kausalitätsprinzips herangezogen wurde, nach welchem die Ursache jeder künstlerischen Äußerung in einer letzten ökonomischen Instanz zu finden sei.

Jedoch die Beziehungen zwischen Wirtschaft und Gesellschaft, Produktionsweisen und Bewußtseinsformen sind äußerst komplex, und man darf sich nicht darüber hinwegtäuschen, daß ein so anschauliches Begriffspaar wie Basis-Überbau nur ein vereinfachendes Bild für die in der Komplexität historischer Prozesse wirkende Dialektik ist.

Als Produkt menschlichen Bewußtseins gehört der Jazz dem (ideologischen) Überbau an, der freilich – wie Georg Lukács deutlich machte – nicht nur passiv auf die ökonomischen Zwänge reagiert, sondern selbst wiederum an der »Erzeugung« gesellschaftlicher Wirklichkeit beteiligt ist.² Marx spricht davon, daß die Musik im Menschen den Sinn für Musik schaffe. Das bedeutet: Die Musik ist nicht nur – und wie zu zeigen sein wird, niemals gänzlich – Funktion von etwas, sondern erfüllt zugleich selbst auch immer Funktionen.

Akzeptiert man als Grundaussage, daß in der Beziehung von Unterbau und Überbau, Gesellschaft und Kunst kein starres Kausalitätsprinzip am Werke ist, sondern daß ein kompliziertes Geflecht von Wechsel-

wirkungen besteht, so gilt es, die Perspektiven zu finden, von denen aus dieses Geflecht zu betrachten ist. Versuchen wir analytisch auseinanderzuhalten, was in der Realität ineinandergreift, so gelangen wir zu drei Aspekten, die uns als Leitlinien unseres Erkenntnisinteresses nützlich zu sein versprechen:

1. Die Frage nach den Konstitutionsbedingungen: Wie greifen gesellschaftliche Tendenzen in die jazzmusikalische Produktion ein?
2. Die Frage nach dem Widerspiegelungsverhältnis: Was sagt eine bestimmte jazzmusikalische Erscheinungsform über die gesellschaftlichen Tendenzen der Zeit aus?
3. Die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion: Welchen Zweck und welche Aufgaben erfüllt Jazz in einer bestimmten gesellschaftlichen Konstellation?

Die Herausarbeitung dieser drei Aspekte soll nicht nahelegen, daß es sich dabei um alternative methodologische Ansätze handelt. Sie bezeichnen vielmehr *eine* dreiseitige Fragestellung, in der freilich ein Wechsel der Perspektive von Fall zu Fall durchaus legitim sein dürfte.

Die über eine im plattesten Sinne materialistische Basis-Überbau-Schematik hinausführende Erkenntnis, daß Kunst, Literatur und Musik als Produkte geistiger Arbeit mehr sind als nur passiver Reflex der an der Basis ablaufenden ökonomischen Bewegungen, daß sie vielmehr als Teilmomente im gesamtgesellschaftlichen Prozeß selbst aktiv sind, ist für unser Beziehungsgefüge »Sozialgeschichte des Jazz« von grundlegender Bedeutung. Aus ihr folgt eine zweite, nicht weniger wichtige. Lukács schreibt:

»Die geistige Tätigkeit des Menschen hat also auf jedem ihrer Gebiete eine bestimmte relative Selbständigkeit; dies bezieht sich vor allem auf die Kunst und die Literatur. Ein jedes solches Tätigkeitsgebiet, eine jede Sphäre entwickelt sich – durch das schaffende Subjekt hindurch – selbst, knüpft unmittelbar an die eigenen früheren Schöpfungen an, entwickelt sich weiter, wenn auch kritisch und polemisch. – Wir haben schon darauf hingewiesen, daß diese Selbständigkeit relativ ist, daß sie keineswegs das Leugnen der Priorität des wirtschaftlichen Unterbaus bedeutet. Daraus folgt aber bei weitem nicht, daß jene subjektive Überzeugung, eine jede Sphäre des geistigen Lebens entwickle sich selbst weiter, eine bloße Illu-

sion sei. Diese Selbständigkeit ist im Wesen der Entwicklung, in der gesellschaftlichen Arbeitsteilung objektiv fundiert.«³

Der »relativen Selbständigkeit« oder auch »relativen Eigengesetzlichkeit«⁴ künstlerischer Produktion, die sich in einer – wie Dahlhaus es nannte – »internen Problemgeschichte« (beispielsweise des Komponierens) manifestiert⁵, kommt in den verschiedenen künstlerischen Disziplinen eine unterschiedliche Geltung zu. Dies hängt nicht nur mit den Besonderheiten des jeweiligen künstlerischen Materials zusammen, sondern auch mit dem Grad der Traditionsbindung und vor allem mit dem Maß der direkt funktionellen Verklammerung des jeweiligen Genres mit dem gesellschaftlichen Kontext, mit seiner Abhängigkeit oder Unabhängigkeit von den Verwertungsinteressen der Kulturindustrie. In dieser Hinsicht ist es durchaus naheliegend, daß der Spielraum relativer Eigengesetzlichkeit im Jazz – als einer in starkem Maße von den Gesetzmäßigkeiten des Marktes abhängigen Musik – vergleichsweise geringer ist als in der unter dem Anspruch des Autonomieprinzips auftretenden Sinfonik des 19. Jahrhunderts. Was wiederum nicht heißt, daß im Jazz – selbst noch in seinen funktionalisier testen Erscheinungsformen – nicht autogene Momente auffindbar sind, die sich einer sozialgeschichtlichen Interpretation verschließen.

Die relative musikalische Eigengesetzlichkeit, die gesellschaftlichen Konstitutionsbedingungen, der dokumentarische (die Widerspiegelungsverhältnisse betreffende) Aspekt und die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion – jeweils in ihrem historischen Wandel – bezeichnen die Perspektiven, unter denen wir das Beziehungsgefüge einer Sozialgeschichte des Jazz anpeilen.

Was aber betrachten wir konkret? Ohne Frage kann weder *die* Gesellschaft Fixpunkt unserer analytischen Bemühungen sein, noch scheint es angemessen, von *dem* Jazz zu sprechen, so als gäbe es diesen einen Jazz.

Beginnen wir mit dem letzteren und fragen uns: In welcher Form tritt Jazz im Rahmen einer sozialhistorischen Untersuchung sinnvollerweise in Erscheinung? Ich greife in diesem Zusammenhang einen Vorschlag Tibor Kneifs auf, wonach »musiksoziologische Aussagen sich nicht primär auf die Analyse der Einzelkomposition oder des Lebenswerkes eines Tonsetzers stützen« können, sondern »sich vielmehr auf die Beobachtung von möglichst vielen Belegen musikalischer Formung« zu gründen haben.

Eine Zusammenfassung dieser Vielzahl von Beobachtungen findet Kneif unter anderem im musikalischen Stil, der – wie er ausführt – eine Brücke zwischen sozialer Welt und musikalischer Form, zwischen allgemeiner Sozialgeschichte und Musikgeschichte schlägt⁶.

Der Stilbegriff bildet für die Auseinandersetzung mit der Jazzgeschichte eine zwar nicht unproblematische, aber dennoch zentrale Kategorie. Verstanden im Sinne des von Max Weber eingeführten Begriffs des Idealtypus, bezeichnet er eine Konstruktion, die dazu dient, »einen Komplex von Zusammenhängen in der geschichtlichen Wirklichkeit ... begrifflich zu einem Ganzen zusammenzuschließen«⁷ und damit eine unübersichtliche Realität überhaupt erst beschreibbar zu machen.

Ein Idealtypus »wird gewonnen durch einseitige *Steigerung eines oder einiger Gesichtspunkte* und durch Zusammenschluß einer Fülle von diffus und diskret, hier mehr, dort weniger, stellenweise gar nicht vorhandenen *Einzelercheinungen*, die sich jenen einseitig herausgehobenen Gesichtspunkten fügen, zu einem in sich einheitlichen *Gedankengebilde*«⁸. Die Stilbereiche des Jazz, Swing, Bebop, Free Jazz usw. sind solche Gedankengebilde, die in der Totalität der sie konstituierenden Merkmale nirgendwo real auffindbar sind und die dennoch eindeutig auf Reales sich beziehen.

Für die sozialgeschichtliche Arbeit bedeutet die Konstruktion von Idealtypen auf der Basis von musikalischen Strukturanalysen nicht das Ziel, sondern die Grundlage. Das heißt, die Analyse musikalischer Gestaltungsprinzipien und Ausdrucksmittel, die einen Stilbereich des Jazz konstituieren, ist der Sozialgeschichte vorgelagert, ist immer schon erfolgt, bevor die sozialhistorische Reflexion einzusetzen vermag. Insofern steht die Sozialgeschichte des Jazz der Analyse eines einzelnen Musikstückes oder des Personalstils eines einzelnen Musikers keineswegs desinteressiert gegenüber, vielmehr setzt sie diese voraus.

Weder *der Jazz* im Sinne eines einheitlichen Ganzen noch seine im einzelnen Musikstück sich darstellenden Konkretionen taugen also als Gegenstände sozialgeschichtlicher Analyse, sondern Stilbereiche als idealtypische Repräsentanten bestimmter musikalischer Merkmalskonfigurationen. Einzelne Werke, das heißt in unserem Fall z.B. bestimmte Schallplatteneinspielungen, können dabei insoweit bedeutsam werden, als sie exemplarisch für einen Stil zu stehen vermögen, als ihnen Modellcharakter zukommt.

Was für die ästhetische Seite unserer Fragestellung gilt, gilt entsprechend für die Analyse des materiellen Unterbaus und der ideologischen Zwischenbereiche. Auch hier haben wir es weder abstrakt mit *der* Gesellschaft zu tun noch mit einzelnen Individuen, sondern mit bestimmten, *typischen* Strukturen und Bewegungen, mit kollektiven Verhaltens- und Denkweisen, die als idealtypische Zuspitzungen von keinem konkreten Individuum erschöpfend und abschließend repräsentiert werden und die dennoch Realität bezeichnen.

Um ein Beispiel anzuführen: *Den* Jazzclub der 50er Jahre gab es in diesem Sinne nie, sondern nur Jazzclubs. Dennoch ist es durchaus nicht illegitim, von *dem* Jazzclub als einer für die Ökonomie und Aufführungspraxis des Jazz bedeutsamen Institution zu sprechen, solange man sich dessen bewußt ist, daß es sich dabei um eine methodisch notwendige Konstruktion handelt. Einzelne Phänomene, *eine* Schallplattenfirma oder *ein* individueller Musiker, können in diesem Zusammenhang allerdings nicht nur – analog zur musikalischen Seite der Fragestellung – insofern bedeutsam für die Argumentation werden, als sie als symptomatisch für eine allgemeine, gesellschaftlich relevante Tendenz anzusehen sind, sondern auch dadurch, daß sie innerhalb eines bestimmten gesellschaftlichen Prozesses *de facto* eine ausschlaggebende Rolle spielen.

Die am Anfang meiner Überlegungen aufgestellte These, daß eine Sozialgeschichte des Jazz niemals nur aus der inneren Dynamik der Jazzszene ableitbar sei, sondern immer auch aus der Perspektive und im Zusammenhang mit *der* Geschichte der amerikanischen Gesellschaft gesehen werden muß, bedarf hier allerdings einiger Modifikationen.

So unwiderlegbar der in der marxistischen Geschichtsphilosophie beheimatete Satz »Es gibt nur *eine* Geschichte« prinzipiell ist, so steht es andererseits außer Frage, daß historiographische Praxis niemals *die* Geschichte als Ganzes zum Gegenstand haben kann, sondern immer nur Teilzusammenhänge innerhalb eines Gesamtzusammenhanges. »Der Historiker hat«, wie Dahlhaus pointiert formuliert, »die ›Geschichte als Ganzes‹ ... gleichsam immer im Rücken, statt sie vor sich hinstellen zu können.«⁹

Bei der durch die Erfordernisse historiographischer Praxis vorgegebenen Segmentierung *der* Geschichte und *der* Gesellschaft sowie der damit verbundenen Selektion von Teilzusammenhängen hat man Ge-

wichtungen vorzunehmen, die aus der relativen Bedeutung einzelner Phänomene und Zusammenhänge, innerhalb des Ganzen einerseits und bezogen auf den Untersuchungsgegenstand andererseits, resultieren. So kann man beispielsweise davon ausgehen, daß für eine Musik wie dem Jazz, deren Vermittlung in so starkem Maße durch die Gesetzmäßigkeiten des Marktes reguliert wird, die Wirtschaftsgeschichte der USA in einem direkteren Verhältnis bedeutsam ist als – sagen wir – jene der Außenpolitik, obwohl beide natürlich wiederum miteinander zusammenhängen.

Auf die gleiche Weise leuchtet es ein, daß für den Jazz als einer im wesentlichen afroamerikanischen Musik proletarischer Herkunft die ideologischen Tendenzen innerhalb der schwarzen Bevölkerung von größerer Relevanz sind als – sagen wir – die Normen und Wertvorstellungen der weißen angloamerikanischen Oberschicht. Die Beispiele ließen sich fortsetzen.

Die relative Bedeutung der verschiedenen gesellschaftlichen Teilsysteme für unsere Fragestellung, die nicht mit einer Hierarchie der Ursachen zu verwechseln ist, bestimmt die forschungspraktische Arbeit wie die Darstellungsweise. Die Geschichte der Vereinigten Staaten »als Ganzes im Rücken« haben wir uns auf Teilmomente von ihr zu konzentrieren, um nicht den Boden unter den Füßen zu verlieren. Einige grundlegende Tendenzen der nordamerikanischen Gesellschaft dienen uns dabei als Orientierungshilfe, als potentielles Fundament für den Entwurf einer Theorie der Stilgeschichte des Jazz.

Ausgangspunkt unserer Überlegungen ist dabei die Feststellung, daß der Jazz *im wesentlichen* musikalischer Ausdruck einer unterdrückten gesellschaftlichen Minderheit innerhalb der Bevölkerung der USA ist. Jazz ist – trotz aller konstruktiven Beiträge, die weiße Musiker im Laufe der Jahrzehnte leisteten – ein *schwarzes* musikalisches Idiom; was nicht ausschließt, sondern sogar bedingt, daß es bestimmte *weiße* Dialekte gibt.

Von entscheidender Bedeutung ist in diesem Zusammenhang, daß es sich hierbei nicht – wie es vordergründig scheinen mag – primär um eine Rassenfrage handelt, sondern vielmehr um eine von dieser überlagerten Problematik von Klassengegensätzen. Dies ist einer der Gründe dafür, daß beispielsweise das afroamerikanische Bürgertum, die *black bourgeoisie*, als eine aufsteigende und dabei zu euroamerikanischen Wertvorstellungen