

ÄSTHETISCHE MACHTANSPRÜCHE IM JAZZ ANGESICHTS SEINER ÖKONOMISCHEN BEDROHUNG DURCH DIE ROCKMUSIK IN DEN JAHREN 1966 BIS 1972

Lukas Proyer

Einleitung

Eine Beantwortung der Frage, ob Jazz als Kunstmusik, als Populärmusik oder gar als Folk Music zu verstehen sei, ist erstens abhängig von der zeitlichen Periode, über welche gesprochen wird, und zweitens von kulturpolitischen Intentionen, mit welchen verschiedene Personen auf Basis des von ihnen vermittelten Jazzverständnisses etwas für Jazz ermöglichen wollen. Während Jazz in den 1920er- und 1930er Jahren als tanzbare, populäre Musik galt und sich mitunter gegenüber Anschuldigungen moralischer Verwerflichkeit zu verteidigen hatte, hatte sich die Jazzszene in den 1960er Jahren zunehmend einen Status als spieltechnisch und musiktheoretisch anspruchsvolle Kunstmusik erkämpft. Als Legitimierung verwiesen Jazzautoren¹ anhand der Konstruktion einer »jazz tradition« auf deren reiche musikalische Vergangenheit nach dem Vorbild des europäischen Kunstmusikkanons. Allerdings sahen sich Jazzmusiker*innen nun mit Problemen auf anderer Ebene konfrontiert, nämlich ihrer zunehmenden ökonomischen Marginalisierung auf dem Plattenmarkt

1 Jazzhistoriographie und Jazzjournalismus wurden über lange Zeit hinweg nahezu ausschließlich von Männern betrieben. Da ich in diesem Artikel den sozialhistorischen Umständen geschuldet nur männliche Journalisten und Jazzgeschichtsauctoren zitieren kann, mache ich auf diese männliche Dominanz dahingehend aufmerksam, als ich von Journalisten und Jazzhistorikern in männlicher Form spreche, während ich in Bezug auf Musiker*innen die gegenderte Schreibweise verwende.

sowie im Live-Konzertwesen angesichts eines explodierenden Publikumsinteresses an der neuen Rockmusik. Es mag nicht überraschen, dass angesichts dieser prekären Situation Jazzfans dem Rock vielfach die gleichen ästhetischen Abwertungsargumente einer jüngeren Musikbewegung entgegenbrachten, wie sie in den 1920er- und 1930er Jahren selbst dem Jazz gegenüber als damals noch neuerem Musikphänomen geäußert wurden.

Im Zentrum dieses Artikels stehen die kulturpolitisch aufgeladenen Diskurse über die Relationen zwischen Jazz und Rock während der Jahre 1966 bis 1972 sowie divergierende Rezeptionsformen der sich in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre zunehmend herausbildenden Stilcategory des Jazzrock. Der bestehende Literaturstand zu dieser Thematik ist im Vergleich zu anderen Jazzstilistiken und Dekaden vergleichsweise defizitär. Dies ist mitunter einer disziplinären Trennung zwischen den Jazz Studies und den Popular Music Studies geschuldet (vgl. Frith 2007: 7-23), welche Untersuchungen von an den Grenzregionen dieser Forschungsfelder angesiedelten Themengebieten benachteiligt hat. Matt Brennan hat die Herausbildung verschiedener journalistischer Agenden in der Jazz- und Rockpresse der USA in bemerkenswerter Weise herausgearbeitet (Brennan 2017), etwas knapper widmet auch John Gennari jazzjournalistischen Rezeptionen der Rockmusik ein Kapitel in seiner Studie des Jazzjournalismus (Gennari 2006). Ebenso schreiben Stuart Nicholson (1998), Kevin Fellezs (2011), Steven F. Pond (2005) und Fabian Holt (2007) über das musikpolitische Klima der 1960er Jahre und untersuchen Interaktionen zwischen Jazz- und Rockszenen auf musikalischer, soziokultureller und musikindustrieller Ebene. Mein Erkenntnisinteresse widmet sich in Anlehnung an das Schwerpunktthema dieser Ausgabe der Samples speziell den aus dem vorliegenden Diskurs hervorgehenden Machtdynamiken und fokussiert dabei die politische Dimension ästhetischer Wertzuschreibungen. Ästhetische Werturteile sind stets als politisch zu verstehen und gehen explizit oder implizit mit Machtansprüchen an den eigenen Genre-kulturellen Raum sowie mit Selbstinszenierungen von Autoritätsmonopolen einher. Ich untersuche hierbei diskursive Formen der auf Werturteilen basierenden Machtausübung und rekonstruiere die motivierenden Faktoren auf musikästhetischer als auch kulturpolitischer Ebene, welche hinter Auf- oder Abwertungen der Rockmusik von Seiten der Jazzszene stehen und die Rezeption von Jazzrockbands bestimmen. Methodisch arbeite ich mit einer kritischen Diskursanalyse (Jäger 2012), in deren Rahmen ich die Aussagen verschiedener Akteur*innen inhaltlich qualitativ analysiere und vergleichend gegenüberstelle. Ich untersuche in dem Sinne weniger, was musikalisch *passierte*, sondern wie musikalisch Passiertes bewertet wird und welche intendierten Wirkungen aus diesen Wertungen erkennbar werden. Hierdurch sollen Rückschlüsse auf

kulturpolitische Motivationen verschiedener Akteur*innen ermöglicht werden.

Diese Untersuchung ist in zwei Teile gegliedert. Der in vier Unterabschnitte gegliederte erste Teil beinhaltet eine diskursanalytische Untersuchung der Rezeptionsformen der Rockmusik und des Jazzrock von Seiten des Jazzjournalismus und der frühen Jazzforschung.

Im zweiten Untersuchungsteil stelle ich mit den britischen Jazzrockbands Nucleus und Soft Machine zwei Fallbeispiele in Verbindung zu dem zuvor abgebildeten Jazzrockdiskurs. Während im ersten Teil das Handeln von Journalisten und Jazzforschern sichtbar wird, dokumentieren diese Fallbeispiele neben divergierenden Rezeptionsformen von Nucleus und Soft Machine das Handeln von Musiker*innen, die ihre musikalischen Intentionen gegenüber Genre-internen Kodizes vermitteln müssen. Der Themenkomplex von Machtdynamiken legt hierbei die Frage nahe, ob zwischen verschiedenen Akteur*innen Autoritätshierarchien angesichts ihrer beruflichen Positionen in der Musikszene sichtbar werden, und wie diskursiv-gebildete Machtansprüche einen Einflusskreis um sich herum entfalten, der auf das musikalische Handeln von Musiker*innen einwirkt. Dadurch möchte ich zum Thema des Sammelbandes einen Denkanstoß geben, welcher die Hervorbringung von Machtachsen auf der Musikgenre-Ebene untersucht und hiermit Einblicke in die Wirkungsfelder innerhalb von Genre-Kulturen als auch in die ästhetischen und musikökonomischen Wechselspiele zwischen Genre-Kulturen gewährt. Die Jahre 1966 bis 1972 sind als zeitlicher Rahmen meiner Untersuchung hierbei eine aufschlussreiche Zeitperiode, um die internen Mechanismen einer Genre-Kultur (Jazz) aus ihrer Interaktion mit einer anderen Genre-Kultur (Rock) heraus zu verstehen. Da musikalische Verschmelzungsbemühungen sich zwischen 1966 und 1969 noch in den Anfängen befinden, treten Gemeinsamkeiten als auch Diskrepanzen besonders hervor. Jazzrock etabliert sich breitflächiger als Stil erst um 1970, weshalb, je nach Perspektive, seine Sinnhaftigkeit und sein Innovationscharakter besonders hervorgehoben als auch auf der Gegenseite bestritten werden. Die Einschränkung auf die Jahre 1966 bis 1972 ergibt sich folglich aus dem Bemühen, Werturteile aus einem zeitlich eingegrenzten Untersuchungsrahmen heraus verständlich machen zu können. Spätere Aussagen zu Jazzrock, etwa über die Jahre 1973 bis 1976, müssten wiederum aus anderen musikökonomischen und musikhistorischen Umständen heraus nachvollzogen werden, da der Jazzrock zu dieser Zeit zum hegemonialen Zentrum des Jazzgeschäfts geworden war.

Der Schwerpunkt meines Quellenmaterials liegt auf dem Musikjournalismus der 1960er- und frühen 1970er Jahre als Primärquelle, im Weiteren auf akademischen Jazzgeschichtsdarstellungen. Ein Fokus auf Musikzeitschriften

ergibt sich unter anderem daraus, dass diese in den 1960er Jahren die primäre Plattform für das Ausfechten ästhetischer Debatten waren und als Primärquellen sowohl Perspektiven von Journalisten und Historikern, im Weiteren aber auch von Musiker*innen erschließen. Jazzkritik und die Konsolidierung der Jazzforschung als akademische Forschungsdisziplin in den 1960er Jahren standen lange Zeit in enger Verbindung zueinander. So wird auch die Jazzgeschichte zu einem gemeinsamen Aktionsraum von Journalisten und Forschern. Dazu gehören unter anderem US-amerikanische Jazzjournalisten wie Marshall Stearns, Dan Morgenstern oder Martin Williams, die Jazzforschung in den USA durch die Gründung von Jazzforschungsinstituten in die Wege leiteten. Die Aktionen eines auf Gegenwärtiges reagierenden Musikjournalismus und einer Vergangenes kanonisierenden Jazzhistoriographie sind durch oftmals gemeinsame kulturpolitische Dispositionen miteinander verbunden. Die Verwendung sowohl US-amerikanischer als auch europäischer Rezeptionen im Ausgangsmaterial zielt darauf ab, international übergreifende ästhetische Wertehaltungen in der Jazzszene sichtbar zu machen. Als Publikation im deutschsprachigen Raum fokussiert dieser Artikel die Rezeptionen deutscher Jazzjournalisten und Jazzforscher, ebenso ist dies auch arbeitspragmatischen Erwägungen geschuldet. Darüber hinaus werden Quellen aus dem britischen Raum wie das Magazin *Melody Maker*, *BBC Audition Reports* und eine Monographie des britischen Jazzrockmusikers Ian Carr (1973) dazu verwendet, den Diskurs um die beiden britischen Jazzrock-Bands Nucleus und Soft Machine abzubilden. Mit dem Einbezug dieser Quellen soll auch der transnationale Charakter eines im behandelten Untersuchungszeitraum stattfindenden Jazzrock-Diskurses unterstrichen werden. Im Rahmen der Fallstudien zu Nucleus und Soft Machine zitiere ich außerdem aus einem von mir geführten qualitativen Experteninterview mit dem Nucleus- und Soft Machine-Schlagzeuger John Marshall.

Es gilt bei journalistischen Quellen sowohl ihre Entstehungskontexte quellenkritisch zu reflektieren – zum Beispiel ihre kommerziellen und ästhetischen editorialem Ausrichtungen – als auch die beruflichen Stellungen der betreffenden Akteur*innen im Hinblick auf die Hintergründe ihrer formulierten Ansichten mitzudenken. Dabei ist etwa zu bedenken, dass Musiker*innen-Aussagen in Musikmagazinen und Jazzgeschichten von Autoren selektiv und zitierend wiedergegeben und an die hinter Artikeln oder Geschichtsdarstellungen verborgenen Zielintentionen angepasst werden könnten. Dadurch, dass der Musikjournalismus der 1960er- und 1970er Jahre ebenso wie die Jazzgeschichte per se über lange Zeit hinweg nahezu ausschließlich männerdominiert waren, führt zu weiteren Fragen hinsichtlich

der Machtverteilung von formulierten Wertehierarchien. Eine Marginalisierung von Frauenpositionen ist mitunter auf die Selektionsprozesse der männlichen Medienakteure sowie auf die die Leistungen weiblicher Jazz- und Rockmusiker*innen oft exkludierenden Musikgeschichtskanons zurückzuführen. Beispielsweise sind die Aktivitäten und Perspektiven von Jazz- und Rocksängerinnen in Musikmagazinen deutlich unterrepräsentiert, ebenso wie Jazzgeschichte aufgrund einer oft maskulinen Genderung des Jazzwesens männlich konnotierte instrumentale Virtuosität in den Vordergrund der Jazzgeschichtsrepräsentationen gerückt hat.

Ein exklusives Jazzverständnis

In der Musikpresse der Jahre 1969 und 1970 waren sowohl die Verbindungen als auch szenischen Spannungen zwischen der Jazz- und der Rockmusik ein omnipräsenter Themenbereich und fungierten als Auslöser für oft Streitartig geführte Diskussionen und mitunter radikal formulierte Forderungen. Dieser Diskurs erreichte 1969, kurz bevor Jazzrock sich als Spielstil international weitläufiger zu verbreiten begann, seinen Höhepunkt; dies zeigt sich beispielhaft an der Februar Ausgabe aus dem Jahr 1969 des damals prestige-trächtigen deutschen Jazz-Magazins *Jazz Podium*.² Die Ausgabe begann mit einer drei Seiten langen Stellungnahme mehrerer Personen zu medial oft hervorgehobenen als auch im Konzertwesen geforderten Annäherungen zwischen der Jazz- und der Rockszene. Auslöser für diese Stellungnahmen war ein sogenanntes Expertentreffen von deutschsprachigen Jazzforschern zum Thema »Jazz und Pop«, in dessen Rahmen sie ihre Besorgnis über eine weit verbreitete »Verschmelzungstheorie« bekundeten. Die in dieser Ausgabe des *Jazz Podium* abgedruckten Stellungnahmen dienen mir als Ausgangspunkt meiner Analyse, da wir ihnen mehrere Wertungsmuster entnehmen können, welche vergleichbare Positionen anderer Jazzkritiker, Historiker und Musiker*innen widerspiegeln. Der Leiter der Abteilung Jazz im norddeutschen Rundfunk, Hans Gertberg, schreibt in seiner abgedruckten Stellungnahme:

»Ganz ohne Zweifel: Es gibt so etwas im weiten Feld der Avantgarde wie einen ›Trotzköpfchen-Jazz‹, der dem Publikum den Rücken kehrt. Ebenso sicher aber sind es nur wenige und nicht die Besten, die ihn zelebrieren. Weit fataler aber nehmen sich gewisse neurotische Tendenzen aus, dem Jazz ›neue Popularität‹ (wie man sich ausdrückt) zu verschaffen, **ausgerechnet durch Anleihen bei**

2 Vergleiche hierzu außerdem folgende Artikel aus dem britischen *Melody Maker*-Magazin: Dawbarn (1969), Ford (1970), Williams (1969), Williams (1970b).

seinen eigenen, aus gutem Grund obendrein vielfach kurzatmigen Ablegern! Hier sind es weniger die Ausübenden, die das Ding drehen, als die privilegierten Teilhaber am **Geschäft** mit dem Jazz: die Konjunkturen überschlagen sich bereits« (Gertberg 1969: 43, Hervorhebung i. O.).

In annähernd gleichem Wortlaut folgt eine weitere, ebenfalls auf die ökonomische Krise des Jazz bezugnehmende, Stellungnahme des *Jazz Podium*-Journalisten Horst Schade:

»Das Jazz-Movens ist dabei, sich in ein Dilemma hineinzumanövrieren: Auf der einen Seite propagiert man die Heiligsprechung der Free-Jazz-Avantgarde und treibt mit der gänzlichen Abkehr von Metrum und durchgehendem Beat die rhythmusempfängliche Jugend der Rock'n'-Roll-Bewegung in die Arme: andererseits fällt man ins diametral entgegengesetzte Extrem und versucht, die jungen Leute durch eine Prostitution der Jazzbegriffe zurückzugewinnen. [...] Der Erfolg der angestrebten Synthese ›Jazz & Rock‹ und die vorgegebene beiderseitige Befruchtung erscheinen mehr als zweifelhaft. [...] Wobei durchaus nicht die Verdienste vieler dieser Gruppen hinsichtlich einer begrüßenswerten Reform der Pop-Musik in Abrede gestellt werden sollen. Aber auch die beste Beat-, Rock- oder ›Underground‹-Band vermag nicht zu verschleiern, was sie in Wirklichkeit ist: ein Jazz-Derivat« (Schade 1969: 44).

Schades polemische Formulierung einer Prostitution der Jazzbegriffe bezieht sich auf die damaligen Grabenkämpfe um das Wesen des Jazz: Was Jazz im ontologischen Sinne tatsächlich ist, wie Jazzmusik sein und wie ihre zukünftige Entwicklung weiterverlaufen sollte. Auf das Jahr 1970, in welchem Jazzrock als ökonomisch tragfähiger Stil zunehmend auch unter Jazzmusiker*innen Verbreitung gefunden hatte, verweist *Down Beat*-Autor Leonard Feather zum Beispiel ebenso polemisch wie Schade als »the year of the whores« (Feather 1971: 10). Dabei fällt ein aus gleichem Vokabular hervorgehender transatlantischer Konsens zwischen manchen US-amerikanischen und deutschen Jazzkritikern auf, wobei hier auch auf die Vorbildfunktion der US-amerikanischen Jazzkritik für europäische Jazzjournalist*innen verwiesen werden muss (vgl. Gennari 2006: 19-59; Carr 1973: 157).

Bemerkenswert an Gertbergs und Schades Stellungnahmen ist, dass sie mit den Formulierungen eines »Jazz-Derivates« und von »kurzfristigen Ablegern des Jazz« verschiedenste Einflussgebiete pauschalisierend unter dem Traditionsmantel des Jazz vereinnahmen. Dass der Rhythm and Blues für die »British Rock Invasion« ein wichtigerer Einfluss als der Jazz gewesen sein mag, kaschieren die Autoren durch eine implizite Gleichsetzung des Blues mit der Jazztradition. Einflusswege zeichnen sie dabei als eine Einbahn vom Jazz zur Populärmusik. Eine Anfechtung von Behauptungen, dass die Populärmusik

dem Jazz vitalisierende Impulse verleihen könnte, ist ja wiederum der Ausgangsanstoß für diese Stellungnahmen im *Jazz Podium*. Feather differenziert in einer Podiumsdiskussion über die Zukunft des Jazz vergleichsweise verbindlicher. Zwar erachtet er Jazz der Rockmusik gegenüber in rhythmischer und harmonischer Subtilität ebenfalls als weit voraus. Allerdings relativiert er Schades und Gertbergs einbahnartige Verständnisse von Einflusswegen dahingehend, dass Jazz und Rock den Blues als gemeinsamen Einfluss hätten (Feather zit. n. Wilson 1967: 17). Ähnlich vermittelnd hebt Martin Williams im *Down Beat*-Magazin hervor: »In the first place, rock already has influenced jazz and that is the most natural thing imaginable« (Williams 1968a: 15). Dennoch denken *Down Beat*-Autoren wie Herausgeber Dan Morgenstern, Feather und Williams im Allgemeinen auf denselben Linien wie ihre deutschen Kollegen, wenngleich oft etwas verbindlicher formulierend, was teils auch der ökonomischen Notwendigkeit einer offeneren Ausrichtung des *Down Beat*-Magazins ab 1967 geschuldet sein mag (Morgenstern 1967: 13; Anon. o. J.). Da für Williams im Unterschied zu manchen seiner *Down Beat*-Kolumnen in seiner einflussreichen, 1970 erstaufgelegten Monographie *The Jazz Tradition* keine Kompromissnotwendigkeit besteht, speist er Miles Davis Jazzrock-Phase mit den Worten ab: »perhaps the less said the better« (Williams 1993: 207). Die Vorbildwirkung dieser Strategie für nachfolgende Jazzhistoriker ist nicht zu unterschätzen: Die Jazzgeschichte ist mit 1970 beendet, gerade rechtzeitig, bevor Jazzrockmusiker*innen diese »auf eine schiefe Bahn«³ bringen können.

Überzeugungen von der künstlerisch-ästhetischen Überlegenheit des Jazz gegenüber der Populärmusik begleiten die Jazzgeschichte seit den 1950er Jahren und gehen in der Regel einher mit Verweisen auf breitere musiktheoretische Kenntnisse, größere instrumentalpraktische Kompetenzen sowie auf die Vergangenheitstradition des Jazz. Als Beispiel für um Kanonkonstruktion bemühte Jazzgeschichten enthält Mark Gridleys essentialisierende Analyse von Jazz Stilen einen Vergleich der Rock- und Funkmusik mit Jazz, dessen verallgemeinernder und wertender Charakter aus dem Blickwinkel der gegenwärtigen New Jazz Studies als seltsam erscheinen mag. In neun Punkten stellen Rock und Funk ein »Weniger« zum Jazz dar, ausgedrückt beispielsweise mit »less complexity of melody [...] less complexity of harmony [...] simpler, more repetitive drumming patterns« (Gridley 2012: 365). Gridleys Publikation

3 Scott DeVaux erklärt neoklassizistische Bemühungen um eine »korrekte« Jazzentwicklung wie folgt: »The countercharge that either (or both) avant-garde or fusion constitutes a ›wrong turn,‹ or a ›dead end,‹ in the development of jazz represents the opposing argument, of the same vintage: Any change that fails to preserve the essence of the music is a corruption that no longer deserves to be considered Jazz« (DeVaux 1991: 527-528).

gilt als ein Standardwerk der Jazzpädagogik und erschien in der Erstauflage 1978, bevor in den 1980er Jahren Debatten um ein kunstmusikalisches kulturelles Kapital des Jazz mit der Etablierung einer neoklassizistischen Jazzideologie einen neuen Höhepunkt erreichten (vgl. Taylor 1986; Thomas 2002). Szeneninterne Selbstaufwertungen produzieren ihre Identität konsequenterweise über Abgrenzung, mittels derer die Wertigkeit des Eigenen hervorgehoben wird. Im Fall des Jazz besteht das auszugrenzende Andere in allem, was musikalisch mit populärer, nicht-seriöser Unterhaltung in Verbindung gebracht wird. Aus einer geforderten ästhetischen Reinhaltung des Jazz (vgl. Marsalis 1988: 21) und Aufwertungen des eigenen soziomusikalischen Raumes folgen notgedrungenen Maßen Abwertungen der Populärmusik über autoritative Zügelungen ihrer musikalischen Wertigkeit wie etwa bei Gridley.

Im Jazzjournalismus etablieren sich Verständnismuster, nach welchen die handwerkliche Leistungsfähigkeit von Populärmusiker*innen begrenzt ist. Einem unterschiedlichen künstlerischen Potential verschiedener Stile Rechnung tragend, inszenieren Musikkritiker unterschiedliche Wertungsmaßstäbe für Jazz und Populärmusik in Albumrezensionen. Selbst der für die rockmusikalischen *Down Beat*-Inhalte engagierte Redakteur Alan Heineman macht in seiner Rezension des Led Zeppelin-Albums *Led Zeppelin II* deutlich, dass ein »5-star hard rock album« letztendlich einer tatsächlichen Wertung von dreieinhalb Sternen entsprechen muss (Heineman 1970: 22), da Led Zeppelins zu Beginn der 1970er Jahre noch weniger verbreitete »härterer« Spielstil aufgrund seiner Ausdrucksgrenzen nicht mehr »leisten« könne. In ähnlicher Art schreibt Schade in der Ausgabe vom Juni 1971 des *Jazz Podiums* in einer Sammel-Rezension mehrerer britischer Jazzrockalben: »Von einer Sternchenvergabe wurde deshalb abgesehen, weil sie – nach Jazzkriterien vorgenommen – begrifflicherweise niedriger ausfallen würde, als es bei der Qualität der besprochenen Alben vertretbar ist« (Schade 1971: 225).

Zu den besprochenen Alben zählt hierbei auch das dritte Album *Third* der britischen Jazzrockband Soft Machine. Es ist umso erstaunlicher, dass auf derselben Seite der Journalausgabe Soft Machines viertes Album *Fourth* von Günter Buhles mit der Höchstbewertung von fünf Sternen gepriesen wird (Buhles 1971: 2025). In seiner Uneinheitlichkeit führt uns das Editorium des Magazins vor Augen, wie hochumkämpft der Jazzrockdiskurs in den oft selben Räumlichkeiten und Publikationsorten war und verdeutlicht, dass sich zwei entgegengesetzte Meinungslager über Jazzrock in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre herausbilden.

Sorgen um eine Verwässerung des »echten« Jazz gehen dabei Hand in Hand mit Sorgen um die Aufrechterhaltung eines Jazz-interessierten Publikums. So befürchtet der Herausgeber Ed Steane der Jazz-Zeitschrift *Hip* im

Vorwort der Ausgabe vom 1.7.1970 unter anderem: »Jazz musicians might be seeking a larger audience, but it seems to me that they are merely trying to lose the audience they already have« (Steane 1970: 1). Generell gilt in den Rezeptionen von Jazz-Magazinen, dass die Abgrenzung gegenüber der Rockmusik umso größer ist, je exklusiver ihr Schwerpunkt auf dem Jazz liegt, wie hier im Magazin *Hip* oder auch im *Jazz Podium*. Steanes Kommentar verdeutlicht, wie ästhetische Werthaltungen unmittelbar mit strategischen Forderungen auf der ökonomischen Ebene in Verbindung stehen können.

Im Weiteren kreisen Rezeptionen von Jazzrock nicht nur um die klingende Musik und deren Erfolg im musikalischen Markt, sondern kommunizieren ebenso divergierende gesellschaftliche Wertesysteme im Hinblick auf Rezeptionen der Jugendkulturbewegung der 1960er Jahre. Der Publikumserfolg der Rockmusik fungiert für Schade hierbei als Angriffsfläche auf die Jugendkultur. Dabei ist seine Wahl des Vokabulariums auffällig: »Besonders in England setzte ein Massensterben der Trad-Bands ein und trieb die junge Generation zuhauf in die aus dem Boden schießenden Beatschuppen« (Schade 1969: 43). Schades Argumentation bemüht sich einer fast schon populistischen Rhetorik, welche mit dem Begriff des Massensterbens eine Bedrohung von Seiten einer Gegengruppe aufbaut, während die Formulierung »trieb die junge Generation« nahelegt, dass junge Menschen fremdbestimmt der Populärmusik ausgeliefert würden.

Gleichermaßen grenzt die Beanspruchung einer reiferen Emotionalität im Jazz die erwachsenen Jazz-Hörer*innen von jugendlichen Rock-Hörer*innen ab, welche vergleichsweise niederere Emotionen musikalisch ausleben würden – von Steane etwa ausgedrückt als »the very basest emotions« und »petulant adolescent expression of ›self‹« (Steane 1970: 1). Steanes Aussagen zu den Wirkungen von »faceless, hairy non-musicians« (ebd.) auf ein jugendliches Publikum sind auch hier als implizite Unterstellungen Instinkt-gesteuerter Verführung zu interpretieren.

Ein stilinklusive Jazzverständnis

Während Schade und Steane der Jugend ihre Selbstbestimmtheit in ihrem Musikgeschmack implizit abzusprechen scheinen, heben Autoren wie Frank Gleason und Frank Kofsky (Kofsky 1967: 36-37) eine Selbstbestimmtheit explizit als Qualitätsmerkmal der »new youth« hervor und beziehen sich dabei auf eine Ablehnung etablierter »middle-class values«. Gleason schreibt etwa: »There's no end of them and they all represent something very central to the entire ethic of the New Youth. They refuse to accept the rules of the game

as outlined by the adults. They refuse to accept the adult world as reality« (Gleason 1967: 14).

US-amerikanische Autoren wie Gleason, Kofsky, Michael Zwerin und Whitney Balliett bilden eine Gegengruppe, welche eine stilinklusive Verbindung des Jazz mit der Populärmusik als sowohl ästhetischen als auch ökonomischen Weg in die Zukunft aktiv einfordern und von Matt Brennan als »jazz-rock misfit critics« bezeichnet werden (Brennan 2017: 149). Ausgangspunkt dieser Haltungen bildet eine Rezeption populärmusikalischer Entwicklungen als Zukunfts-gerichtete Innovationsbemühungen. Die progressive Veränderlichkeit der jungen Rockmusik führen Autoren mitunter auf den neuen Zeitgeist einer sich in den 1960er Jahren herausgebildeten musikalischen Jugendkultur zurück. Der etablierte Jazz wiederum scheint in der Repetition altbewährter Formen ästhetisch zu stagnieren (vgl. Zwerin 1969: 13; Gleason zit. n. Wilson 1967: 17; Mance zit. n. Greene 1969: 16). Der Jazztrompeter Don Ellis kritisiert beispielsweise das mangelnde Interesse von Jazzmusiker*innen an neuen Technologien sowie den sich aus diesen ergebenden Soundmöglichkeiten und versteht die Rockmusik im Gegenzug als wegweisend für klangtechnologisches Experimentieren (Ellis zit. n. Henshaw 1968: 17).

Während Ed Steane seine Besorgnis ausdrückt, Jazzmusiker*innen würden ihr bestehendes Publikum vergraulen (Steane 1970: 1), und Martin Williams befürchtet, Jazz könnte nach einer Fusion von Jazz und Rock aufhören zu existieren (Williams 1968b: 15), stimmen Zwerin und Kofsky fast im gleichen Wortlaut mit ihrer Forderung überein, Jazzmusik auf Basis der von Rockbands aufgegriffenen Jazz-Einflüsse zu promoten:

»What has to happen now, if this is to become a reality, is that young people – who are already listening to jazz improvisations without knowing it in bands such as the Mothers – should be exposed to the new jazz side by side with the new pop-rock. I leave it to the promoters to find the best way(s) of accomplishing this« (Kofsky 1967: 36).

»Jazz needs public relations. Audience diversification is in order. [...] Pointing out jazz elements in rock [...] is my way of accomplishing this« (Zwerin 1968: 14).

Balliett bezeichnet bereits im Jahr 1967, als Fusionierungsversuche von Jazz und Rock noch in den Anfängen stehen, den Jazzrockflötisten Jeremy Steig als einen Messias (Balliett zit. n. Anon. 1967), der die Jazzszene aus ihrer Krise führen könne. Stil-inklusive denkende Autoren versuchen der ökonomischen Marginalisierung des Jazz damit auf pragmatische Weise entgegenzuwirken und werden in dieser Haltung von Jazzmusiker*innen bekräftigt, die oft gleichzeitig aus ästhetischer und ökonomischer Motivation heraus eine

Verbindung zwischen Jazz und Rock anstreben. Trotz einer dezidiert strategischen Komponente bezeichnen Zwerin und Kofsky ebenso wie beispielsweise Jazztrompeter Don Ellis eine Stilfusion als Fortschritt, wohingegen kritische Stimmen aus dem traditionellen Lager diese umgekehrt als Ausverkauf, Rückschritt und ästhetische Verwässerung anprangern.

Objektivistische Argumentationsformen

Musikindustrielle Promoter*innen einer neuen Stil-inklusiven Form des Jazz, welche Zwerin und Kofsky mit ihren Artikeln mobilisieren wollen, sind genau der Ankerpunkt der Kritik aus den Stellungnahmen im *Jazz Podium*. Entgegengesetzte Forderungen werden etwa im *Down Beat*-Magazin öfters in denselben Heftausgaben abgedruckt. Dass in diesen auf engem Raum ausgefochtenen Grabenkämpfen selten ein konsensueller »middle-ground« entsteht, äußert sich unter anderem darin, dass auf beiden Seiten gegensätzliche Ansprüche auf empirische Evidenz gestellt werden. »The longer I teach, the more I conclude that most people's beliefs are simply immune to empirical evidence«, behauptet etwa Kofsky als Unterstreichung seiner Position im Jahr 1967 (Kofsky 1967: 36). Auf der Gegenseite endet zwei Jahre später eine als Brief an Musikhochschulen, Musikseminare und Rundfunkanstalten ausgesendete offizielle Stellungnahme, welche von den deutschen Jazzforschern im Rahmen der im *Jazz Podium* besprochenen Expertenrunde abgedruckt wurde, folgend:

»Wir sehen in der Verschmelzungstheorie, so wie sie in den genannten Sendungen und Publikationen propagiert wird, eine Tendenz, die vorwiegend kommerzielle Gründe hat. Tatsächlich ist diese Verschmelzung musik-phänomenologisch nicht gegeben. Ihre Propagierung ist daher irreführend« (Berendt /Dauer/Fritsch/Herzog zu Mecklenburg/Röhrig/Rosenberg/Schulz-Köhn/Viera/Zimmerle 1969: 43).

Den Verweis auf eine empirische Ebene legitimieren die Autoren des Briefes unter anderem damit, dass sie in ihrer beruflichen Tätigkeit wissenschaftlich und praktisch mit Jazz zu tun haben (ebd.). Tatsächlich ist die Aussage einer musik-phänomenologisch nicht gegebenen Verschmelzung aber als eine auf den eigenen Wertesystemen beruhende Geschehensinterpretation zu verstehen. Das wird an folgender Begründungsaussage ersichtlich, welche den Beobachtungen anderer Journalisten und Musiker*innen widerspricht:

»Was die Musiker betrifft, so gibt es nach wie vor so wenige Jazzmusiker, die Pop spielen wollen, und so selten Popmusiker, die Jazz spielen können, dass

diese Tatsache, wenn sie doch ausnahmsweise gegeben ist, als etwas Außergewöhnliches Erwähnung findet« (ebd.).

Der Anspruch der *Jazz Podium*-Diskussionsteilnehmer auf empirische Evidenzen wird dabei vor allem durch die vielfachen entgegengesetzten Aussagen von Musiker*innen in Musikmagazinen ebenso wie rückblickenden Stellungnahmen von Musiker*innen in Frage gestellt. Entgegengesetzte Positionierungen verschiedener Personen lassen hierbei die unter dem Deckmantel eines objektiven Wissensanspruches versteckten Machtansprüche erkennen. Es veranschaulicht aber auch, dass es eine vertikale Hierarchie im Meinungstransport zwischen Journalisten und Musiker*innen gab. Wenn Herbie Hancock, der sowohl im Modern Jazz als auch im Jazzrock musikalisch aktiv war, sein Verständnis eines modifizierten Jazz mit den Worten äußert: »Jazz is not dead. It has continued to evolve. I think it is now better than ever« (Hancock zit. n. Johnson 1971: 34), oder Ornette Coleman 1971 freundschaftliche Beziehungen zur britischen Jazzrockgruppe Soft Machine aufbaut (King 1994; Dove 1971: 22) und im Laufe der 1970er Jahre selbst mit Jazzrockelementen experimentiert, so werden diese Perspektiven aus Ekkehard Josts folgender Feststellung exkludiert: »Die Musiker des traditionellen Lagers und mehr noch die politisch engagierten Vertreter des Neuen Jazz standen der Fusion-Welle mit erheblicher Skepsis, bisweilen mit unverhohlener Abneigung gegenüber« (Jost 1982: 278). Jost stützt diese Aussage mit einer Einzelzitation des Jazzrockkritischen Schlagzeugers Max Roach (ebd.) und ersetzt eine Perspektiven-Diversität durch einen zentralen, hegemonialen Standpunkt. Letztendlich autorisiert Jost hiermit seine ästhetische Disposition in Stellvertretung für eine breite Gruppe von Jazzmusiker*innen und blendet die zahlreichen während der 1960er- und 1970er Jahre auffindbaren Gegenpositionen zu seinem Standpunkt aus.

Interpretation

Wie können nun auf der einen Seite die Polemiken von Horst Schade und Leonard Feather, auf der anderen Seite beispielsweise eine Messianisierung des Jazzrockflötisten Jeremy Steig durch den Jazzkritiker Whitney Balliett (Balliett zit. n. Anon. 1967) verstanden werden? Aus welchen Gründen heraus wird ein solches »rhetorisches Übersteuern« erklärbar? Aus diesem diskursiven Dissens geht zunächst hervor, dass die gleichen Sachverhalte oft gegensätzlich gedeutet und bewertet werden. Deutungen divergieren auf einer dichotomen Achse des Alten und Bewährten gegenüber dem Neuen und Modifizierenden im Hinblick auf musikalisches Gestalten und musikindustrielles

Handeln. Entgegengesetzte Positionierungen werden hierbei erklärbar anhand verschiedenartiger musikästhetischer als auch soziokultureller Selbstverortungen der jeweiligen Protagonisten, die für die Zukunft etwas Spezifisches wollen. Aufrechterhaltungsbemühungen einer bestehenden Typikalität des Jazz stehen Konstruktionsversuchen einer neuen, mittels popularmusikalischer Elemente modifizierten und zukunftsgerichteten Typikalität gegenüber. So können etwa polemische Äußerungen von Schade und Feather als Bewahrungsversuch der eigenen Identität als Jazzkritiker verständlich werden. Eine ökonomische Bedrohung entspricht dabei ebenso der Bedrohung einer etablierten Jazzästhetik, da ein schwindendes Publikum auch ein Schwinden der Kernelemente des »echten« Jazz als Gefahr in sich birgt. Die ökonomische Bedrohung etablierter Ausdrucksformen des Modern und Mainstream Jazz kann Machtansprüche folglich als einen Verteidigungsmechanismus erklärbar machen: erstens in Form einer ästhetischen Selbstaufwertung des Eigenen (Jazz) anhand ästhetischer Wertrelativierungen des Anderen (Rock) und zweitens als Machtanspruch an die eigene Perspektive der Autoren, welche mit Verhaltensforderungen an die aktiven Musiker*innen einen Fortbestand der eigenen ästhetischen Identität sowie deren Relevanz in der Musikindustrie aufrechtzuerhalten versucht. Trotz eines Verweises auf den scheinbar objektiven, da empirischen Charakter der eigenen Behauptungen offenbaren die Analysen die divergierenden Deutungsmuster nicht als Bemühungen wissenschaftlich empirischen Beschreibens, sondern als kulturpolitische Agenden, die in erster Linie von der eigenen ästhetischen und kulturideologischen Positionierung geprägt sind. Eine subjektive Einschätzung, wie man etwas persönlich verstehe, weicht dabei einer pseudo-objektiven Darlegung, wie etwas auch von anderen zu verstehen sei. Ein solcher Geltungsanspruch dient der Stärkung der eigenen Position sowie der Ästhetiken, Praktiken und Akteur*innen, welche dieser gewünschten Zukunftsausrichtung des Jazz entsprechen.

Fallbeispiele: Nucleus und Soft Machine

Nucleus wurde 1969 vom britischen Jazztrompeter Ian Carr gegründet, der sich mit dieser Band bewusst vom Modern Jazz sowohl aus ästhetischen als auch ökonomischen Gründen zu entfernen versuchte. Die Band bestand hierbei zum Großteil aus Musikern, welche in der britischen Modern- und Free Jazzszene verankert waren. Soft Machine wiederum wurde 1966 von den Rockmusikern Robert Wyatt, Mike Ratledge, Kevin Ayers und David Allen gegründet. Als experimentelle Rockband, deren Jazz-Einflüsse sich vor allem in

ausgedehnten Kollektivimprovisationen bei Liveauftritten niederschlugen, erlangte die Band in Londons psychedelischer Undergroundszene schnell Bekanntheit. Ab 1969 bewegte sich Soft Machine zunehmend in Richtung einer vorwiegend instrumentalen Spielweise, die ihre Free Jazz-Einflüsse deutlicher zum Ausdruck brachte, als auf ihren ersten beiden, noch mehr Gesangsparts enthaltenden Alben *The Soft Machine* (1968) und *Volume Two* (1969) zu hören ist.

In den folgenden Jahren wechselten die Jazzmusiker John Marshall, Karl Jenkins und Roy Babbington von Nucleus zu Soft Machine. Die Gemeinsamkeiten im Musikerpersonal verdeutlichen einen Anfang der 1970er Jahre von Nucleus und Soft Machine geteilten musikszenischen Raum hinsichtlich ihrer musikalischen Ausrichtung: Beide Bands benötigten Musiker, welche über Kompetenzen sowohl innerhalb der Jazz- als auch der Rockmusik verfügten.

Allerdings werden die Bands aufgrund ihrer divergierenden szenischen Ursprünge von den Medien unterschiedlichen Genreräumen zugeordnet. So wird in der *Melody Maker*-Ausgabe vom 27. Juni 1970 Soft Machines drittes Album *Third* (1970) unter »New Pop Albums« rezensiert (Charlesworth 1970: 23), das Debut-Album *Elastic Rock* (1970) von Nucleus hingegen unter »Jazz Records« (Williams 1970a: 26). *Melody Maker* kategorisiert auch Soft Machines folgendes Album *Fourth* (1971) in der Ausgabe vom 13.3.1971 noch als »Pop Album« (Williams 1971a: 16). Ähnlich wie Horst Schade bei *Third* einen niederschwelligeren Bewertungsmaßstab in der Rezension inszeniert (Schade 1971: 225), basiert die Einordnung auf der vermeintlichen Zuordnung Soft Machines zur musikalisch weniger kompetenten Rockszenen. Diese unterschiedlichen Zuordnungen können nicht zwingend aus bloßem Erleben der klingenden Musik ohne kontextuelles Verständnis nachvollzogen werden, da Soft Machines und Nucleus Jazzrock-Spielweisen auf den Alben *Third* und *Elastic Rock* bemerkenswerte Ähnlichkeiten erkennen lassen. Wie ich im Folgenden darstellen werde, bilden divergierende musikalische Backgrounds und Selbstverortungen der Musiker die Basis für unterschiedliche Rezeptionsformen und für die mit den Forderungen von Genre-Autoritäten in Verbindung stehenden Aktionsweisen und Vermittlungsversuchen der Musiker.

Nucleus

Wenn Jazzhistoriker wie Ekkehard Jost (1982), Arrigo Polillo (2007) oder Ken Burns und Geoffrey C. Ward (2000) die Bestrebungen von Jazzrockmusiker*innen auf eine rein ökonomische Aktionsebene reduzieren, zeichnet Ian Carr ein differenzierteres Bild. Im Echo zu Perspektiven von Journalisten wie

Gleason und Zwerin sowie Musikern wie Junior Mance spricht Carr von einer künstlerischen Stagnation im Modern Jazz und beschreibt das Streben nach neuen Ausdrucksformen und nach Originalität im Sinne einer intrinsischen Motivation eines/r Künstler*in als zentralen Auslöser für seine Hinwendung zum Jazzrock (Carr 1973: 134, 144). Carr verortet Nucleus in seiner Monographie *Music Outside* (Carr 1973), mit welcher er den eigenständigen musikalischen Fortschritt der britischen Jazzszene als ihre Emanzipation vom US-amerikanischen Jazz dokumentiert, selbstbewusst in eine Linie britischer Innovationen neben anderen Musiker*innen des britischen Free Jazz und der Free Improvisation. Dabei positioniert er Jazzrock in ästhetischer Hinsicht keineswegs oppositionell zum Free Jazz. Vielmehr machen Carr ebenso wie mein Interviewpartner, der Nucleus Schlagzeuger John Marshall (Marshall 2019), für ihre Aktionen in Nucleus die gleichen Argumente des musikalischen Fortschrittes und der Abgrenzung von US-Amerika geltend wie jene von britischen Free Jazzmusiker*innen. Carrs und Marshalls Perspektiven rasonieren mit denen von Kofsky, Gleason und Zwerin in Bezug auf eine kreative Stagnation innerhalb der Jazzszene und eine notwendige Modernisierung ihrer Ausdrucksmittel und ihrer Musikindustrieverbindungen im Sinne einer Professionalisierung. Marshall drückt dies mit den Worten aus: »We decided to learn some lessons from the rock scene« (ebd.). Dass Carr sich um einen Manager für die finanziellen Angelegenheiten von Nucleus und deren Vermarktung bemühte – ein in der damals vor allem selbstorganisierten Jazzszene unüblicher Schritt – und ein an die Rockszene angepasstes technisches Equipment in Form einer eigenen PA sowie eines elektrifizierten Instrumentariums verwendete, müssen sowohl als ein pragmatisch-ökonomischer als auch ein kreativer Schritt verstanden werden. Angesichts dessen, dass Autoren wie Feather über einen Integritätsverlust von Jazzmusiker*innen schreiben, welche Elemente der Populärmusik aufgreifen, muss Carr sich diskursiv allerdings um die Aufrechterhaltung seiner Integrität innerhalb der Jazzszene bemühen. Dies ist dadurch erkennbar, dass Carr Nucleus mittels einer Anbindung an die Innovationen der britischen Free Jazz-Szene strategisch in ein kunstmusikalisches Narrativ des musikalischen Fortschrittes einbettet. Außerdem stellt Carr ökonomische und künstlerische Motivationen als zueinander kongruente Bestandteile seiner Aktionen dar:

»[A]ll they say is ›oh, there's those idiots selling out and doing their pop thing.‹ That's ridiculous; of course we've had pressures on us to get more commercial, but we're [sic] resisted them and we're still playing exactly what pleases us most. " [sic] I've got a theory that if you're doing something that excites you personally very much, then it's bound to get through to other people as well« (Carr zit. n. Williams 1971b: 21).

Carr rechtfertigt sich geschickt sowohl im Hinblick auf seine musikalische Integrität als auch auf Nucleus' Publikumserfolg, welchen er wiederum als in seiner musikalischen Integrität begründet zu verstehen gibt. Seine Bemühung um die Aufrechterhaltung einer musikalischen Respektabilität ergibt sich hierbei aus den zum Teil normativen Verständnissen und Funktionsmechanismen innerhalb der Genre-Kulturen des Jazz und den mit dieser in Beziehung stehenden gesellschaftlichen Wertesystemen.

Soft Machine

Soft Machines Musiker vertraten aufgrund ihrer Identifikation mit der jugendkulturellen Counter Culture der britischen Rockszene andere Haltungen gegenüber bürgerlichen Wertevorstellungen wie Respektabilität und standen institutionellen Aufwertungsversuchen ihrer Musik als Teil der Hochkultur skeptisch gegenüber. Dies wird exemplarisch deutlich an Soft Machines Einladung im Jahr 1970, als erste Rockband bei der kunstmusikalischen Veranstaltung der *BBC Classic Proms* aufzutreten. Robert Wyatt sagte im Nachhinein über Soft Machines in den Medien kontrovers diskutierten Auftritt: »a failed effort to make us respectable, and had it succeeded I think it could have done a lot more damage« (Wyatt zit. n. Bennett: 306). Eine von Wyatt erzählte Anekdote aus dem Booklet eines 2019 veröffentlichten Konzertmitschnittes bildet ebenso seine Skepsis gegenüber Rahmungen von Soft Machine als »anständiger Musik« (proper music) ab: »Before our bit, I went out the back for a quick fag and the doorman didn't want to let me back in. ›I've got to play in there‹, I said. ›You must be kidding son‹, he said, ›they only have proper music in there‹. Not that night they didn't« (Wyatt 1988).

John Sheinbaum hat bei Rezeptionen des Progressive Rock aufgezeigt, dass Bemühungen um musikästhetische Ernsthaftigkeit bzw. Respektabilität von der Musikkritik oft als Abkehr von normativen Werten der Rock-Genrekultur verstanden und dementsprechend angegriffen wurden (Sheinbaum 2002: 21-42). Wyatts und Carrs unterschiedliche Positionierungen zum musikalischen Kunstdiskurs entspringen insofern divergierenden Konstruktionen von Authentizität in Jazz- und Rockmusikalischen Diskursen. Während Carr Respektabilität für sein Unterfangen einfordert und es mit einem solchen Eigennarrativ ästhetisch zu legitimieren versucht, würde Soft Machine Respektabilität vonseiten der kunstmusikalischen Institutionen als potentieller Authentizitätsverlust eher schaden. Wenngleich Soft Machines Spielstil um 1970 bemerkenswerte Ähnlichkeiten mit Nucleus musikalischer Ausrichtung auf-

weist, folgen aus Soft Machines rockmusikalischem Background, ihrer medialen Genreverortung und anderen Publikumserwartungen unterschiedliche Rezeptionsweisen sowie Forderungen an die Ausrichtung der Band. Außerhalb eines dem Experimentieren aufgeschlossenen Publikums in Londons psychedelischem Underground gehen die Musiker bei Auftritten in ländlichen Gegenden laut Wyatt sechs von zehn Mal unter Tränen von der Bühne (Robert Wyatt zit. n. King 1994: 43), da Zuhörer*innen eine konventionellere Rock Band erwartet hätten. *BBC Audition*-Berichte aus dem Jahr 1968 zeigen darüber hinaus verwunderte Rezensent*innen, welche das geringe Marktpotential der Band kritisieren (Anon. 1968). Während Nucleus sich vonseiten der Jazzszene gegenüber einer Kritik des kommerziellen Ausverkaufes rechtfertigen muss, stehen umgekehrt Soft Machines avantgardistische Tendenzen in der Kritik. Soft Machines Vermischung von Einflüssen macht die Band vor allem für Hörer*innen von experimenteller Jazz- und Rockmusik attraktiv. Ihre Rezeption widerspricht damit Darstellungen von Jazzrock als allgemeinem Mittel des Ausverkaufs für Jazzmusiker*innen und offenbart divergierende ästhetische Werthaltungen zwischen Rock- und Jazzszenen sowie die Abhängigkeit der Rezeption von Bands von ihrer Genreverortung.

Konklusion

Ich schließe daraus, dass Selbstvermarktungsstrategien, ästhetische Argumentationsweisen und künstlerische Selbstverortungen von Genre-spezifischen Normen geprägt werden und eine Rechtfertigung von Musiker*innen gegenüber zwar inoffiziellen, aber von verschiedenen Personen explizit formulierten Verhaltensregeln erfordern. Solche Verhaltensregeln sind innerhalb der Jazzszene immer wieder von sich selbst autorisierenden Jazzjournalisten und Jazzhistorikern aufgesetzt worden. Sowohl deutsche als auch US-amerikanische Jazzjournalisten äußern autoritativ nicht nur, was Jazz nicht ist, sondern auch, was Jazz nicht sein sollte, und schreiben Jazzmusiker*innen hiermit bestimmte Verhaltenskodexe vor.

Es ist kritisch zu hinterfragen, worauf sich eine Autorität begründen kann, die ästhetische Richtlinien für die Zukunft von Stilen vorzugeben vermag. Machttheoretische Problematiken ergeben sich aus den Ungleichheiten zwischen verschiedenen Sprecher*innen-Positionen und aus den medialen Kommunikationswegen. Marshall McLuhan machte bereits 1964 mit der Phrase »The medium is the message« darauf aufmerksam, dass der Einfluss der Medien nicht allein auf ihren Inhalt, sondern vielmehr auf das Wesen der Medien selbst als »extensions of man« zurückzuführen ist (McLuhan 2013: 7-22). Was

durch die Medien kommuniziert wird, erlangt in dem Sinne unabhängig vom Inhalt der Aussage Aufmerksamkeit. Ermöglicht wird Autorität insofern durch das Einnehmen einer einflussreichen beruflichen Position, welche die Verbreitung musikästhetischer Geltungsansprüche ermöglicht und wiederum externe Autoritätszuschreibungen aufgrund des breiten Wirkungskreises zur Folge haben kann. Musikästhetische Autoritätsansprüche erscheinen dabei wenig demokratiefähig, da das Wort einer Person normierender wird als das einer anderen und den Musikschaaffenden in der Regel nicht die gleichen Möglichkeiten der medialen Einflussnahme zur Verfügung stehen.

Aus dieser Studie geht anhand der analysierten Quellen für den behandelten Zeitrahmen und stilgeschichtlichen Kontext hervor, dass Journalisten wie auch Historiker ihre eigenen ästhetischen Positionierungen in einer Stellvertretung für die aktiven Musiker*innen den Jazzfans nahelegen, ebenso wie sie in ihrer Kritik eine autarke Kritikerposition beanspruchen, die Fans als auch Musiker*innen mit der Vorgabe ästhetischer Richtlinien belehren soll. In dieser Stellvertreterfunktion sowie autarken Kritikerinstanz können verschiedenste Perspektiven verallgemeinernd auf die eigene reduziert werden und ästhetische Werturteile als das Abbild einer empirisch gegebenen Wirklichkeit verdreht werden. Letztendlich gilt: Wer ästhetisch wertet, stellt eine Machtforderung, verteilt Macht oder entzieht sie anderen Akteur*innen und agiert dabei auf einer oftmals verdeckten politischen Ebene, während selbige Person gleichzeitig immer nur für sich selbst sprechen kann.

Stilinklusive Perspektiven in Jazz- und Populärmusikforschung: Ein Ausblick

Jazzforschung als internationale Disziplin konsolidierte sich weitläufig über das kulturpolitische Ziel, Jazz als Kunstmusik in seinem kulturellen Kapital anzuheben und mit der europäischen Kunstmusik gleichzusetzen (vgl. Marckhl 1969: 15-19; Spall 1967: 282-283). Der Standpunkt der frühen Jazzforschung hat im historischen Rückblick durchaus seine Relevanz: Es ist anzunehmen, dass sich die Herausbildung dieses Forschungsfeldes zu diesem Zeitpunkt wahrscheinlich gar nicht vollzogen hätte, wäre Jazz als Populärmusik verstanden worden. Ab den 1990er Jahren erfährt die Jazzforschung im Gewand der New Jazz Studies vermehrt einen Einfluss durch nicht-musikwissenschaftliche und somit nicht-kunstwissenschaftlich geschulte Disziplinen wie die Cultural Studies und die Sozialwissenschaften. Diese Tendenzen gingen einher mit kritischen Reflexionen kultureller Machtachsen, etwa einseitiger Kanon-Bildung

in der Jazzhistoriographie und der Marginalisierung nicht-kanonisierter Musiker*innen-Figuren und Personengruppen wie Jazzmusiker*innen und Akteur*innen außerhalb US-amerikanischer Entwicklungslinien.

Historiographische Kanonkritik betont in ihrer zur Schau Stellung von Ausgrenzungsmechanismen verschiedene Auseinandersetzungsebenen mit Musik und Kultur und offenbart deren gemeinsame Nenner; so ist ästhetisch umstrittenen Stilformen wie dem Jazzrock und im Geschichtskanon des Jazz marginalisierten Personengruppen wie Jazzmusikerinnen* gemeinsam, dass sie anhand derselben in der Vergangenheit etablierten Machtachsen aus dem Bereich des Normativen ausgeschlossen wurden. Dies wirkte nicht nur auf die Erzählung der Jazzgeschichte, sondern auch auf die institutionellen Strukturen im Hinblick auf die dort vertretenen Musiken, theoretischen Ausrichtungen und wirkenden Lehrpersonen ein.

Die männliche Dominanz in Jazzforschung und Jazzjournalismus, welche anhand der verwendeten Quellen zutage getreten ist, wird in der heutigen internationalen Jazzforschung zunehmend aufzubrechen versucht. Bei jazzwissenschaftlichen Tagungen wie den Rhythm Changes, Documenting Jazz oder der Radio Jazz Research Conference sind Keynotes von Jazzforscherinnen mittlerweile die Regel und nicht die Ausnahme.⁴ Ebenso sind feministische Themen gleich wie in den Popular Music Studies auch in den New Jazz Studies zu einem Forschungsschwerpunkt geworden (vgl. Rustin/Tucker 2008). Jedoch überwiegt nach wie vor die männliche Anzahl der Vortragenden an internationalen Jazzforschungskonferenzen signifikant. Für die Zukunft dieses Fachgebietes ist es erstrebenswert, eine breite Vielfalt an Perspektiven zu ermöglichen: Von weiblichen Jazzforscherinnen, Forscher*innen aus den Popular Music Studies und anderen Disziplinen, Forscher*innen unterschiedlicher ethnischer Zugehörigkeit sowie Forscher*innen außerhalb europäischer und US-amerikanischer Wirkungszentren. Je mehr verschiedene Perspektiven im wissenschaftlichen Diskurs ermöglicht werden, umso mehr kann Jazz als ein nicht auf ein Verständnis standardisierbares musikalisches, kulturelles und gesellschaftliches Phänomen hermeneutisch durchdrungen werden und umso diversitätskompetenter kann der akademische Diskurs geführt werden. André Doehring vermerkt über anzustrebende Curricula der zukünftigen Jazz Studies, dass diese

4 Vergleiche die Programme folgender Tagungen bezüglich Keynotes und der Gender-Balance bei den Vortragenden: <http://documentingjazz.com/documenting-jazz-2020-2/> (Anon. 2020), <https://www.rhythmchanges.net/2019-conference/> (Anon. 2018a), <https://www.rhythmchanges.net/programme/> (Anon. 2018b).

»stets die legitimierende, steuernde und innovative Aufgabe [haben], Jazz als einen breitest möglichen Gegenstand erkennbar zu machen, der uns durch unsere Forschung etwas über uns als Menschen, Künstler, unsere Kultur, Politik, Utopien, Wünsche, Begehren oder unser Wirtschaftssystem erzählt und somit hilft, kritische Positionen zu entwickeln und zu überprüfen. [...] Kommende JazzforscherInnen sollten sich außerdem eine möglichst große Offenheit für andere Zugänge und Methoden der Auseinandersetzung mit Jazz bewahren« (Doehring 2019: 255).

Um eine Diversifizierung einnehmbarer Positionen im akademischen Jazz-Diskurs hat sich auch dieser Artikel bemüht, indem in der Vergangenheit etablierte Hierarchien sichtbar und damit analysierbar und angreifbar gemacht wurden. Dabei habe ich eine Perspektive formuliert, die dafür Stellung bezieht, kulturpolitische Hierarchien zwischen verschiedenen Musikstilen und den damit verbundenen soziokulturellen Räumen zu hinterfragen. Dieser Artikel versteht sich mit den machtkritischen Analysen folglich als in den gegenwärtigen Perspektiven der New Jazz Studies ebenso wie in den von Beginn an interdisziplinären und intersubjektiver argumentierenden Popular Music Studies verhaftet. Die wertvolle Forschungsarbeit der frühen Jazzforschung sowie die für Jazz als Genre-Kultur höchst bedeutsame Funktion der Musikkritik soll mit diesem Artikel keineswegs in Frage gestellt werden; doch möchte ich mit den Ergebnissen dieser Untersuchung einen Beitrag zur nötigen Aufarbeitung leisten, die ein kontemporärer, um Stilinklusion wie Diversität bestrebter Blick auf historische Debatten um »Kunst« und »Unterhaltung«, »Hochwertiges« und »Triviales« in den 1960er- und 1970er Jahren mit sich bringt.

Literatur

- Anon. (1968). »Audition Report on: The Soft Machine, Tape of Trail Broadcast in ›Top Gear‹, heard by Production Panel: Tuesday, 20th February 1968.« In: *BBC Written Archives Centre*, Peppard Road, Caversham Park, Reading, RG4 8TZ, UK. Document Folder: *Artists, The Soft Machine*, File II 1968-1972.
- Anon. (1967). »Jazz: A Way Out of the Muddle.« In: *Time*, 11.8.1967.
- Anon. (o. J.). »About Down Beat: A History as Rich as Jazz Itself.« In: *Downbeat*, <https://downbeat.com/site/about/P10> (Zugriff: 26.6.2021).
- Anon. (2020). »Documenting Jazz 2020 Birmingham.« [Tagungswebsite], <http://documentingjazz.com/documenting-jazz-2020-2/> (Zugriff: 26.6.2021).
- Anon. (2018a). »Rhythm Changes: 2019 Conference.« In: *Rhythm Changes*, <https://www.rhythmchanges.net/2019-conference/> (Zugriff: 26.6.2021).
- Anon. (2018b). »Rhythm Changes: Programme.« In: *Rhythm Changes*, <https://www.rhythmchanges.net/programme/> (Zugriff: 26.6.2021).
- Bennett, Graham (2005). *Soft Machine: Out-bloody-rageous*. London: Syzygy.

- Berendt, Joachim Ernst / Dauer, Alfons M. / Fritsch, Werner L. / Herzog zu Mecklenburg, Carl Gregor / Röhrig, Wolfram / Rosenberg, Alfred / Schulz-Köhn, Dietrich / Viera, Joe / Zimmerle, Dieter (1969). »Jazz & Pop: Ein offener Brief.« In: *Jazz Podium*, Februar 1969, S. 43.
- Brennan, Matt (2017). *When Genres Collide: Down Beat, Rolling Stone, and the Struggle between Jazz and Rock*. New York: Bloomsbury.
- Buhles, Günter (1971). »Soft Machine.« In: *Jazz Podium*, Juni 1971, S. 225.
- Burns, Ken / Ward, Geoffrey C. (2000). *Jazz: A History of America's Music*. New York: Pantheon.
- Carr, Ian (1973). *Music Outside. Contemporary Jazz in Britain*. London: Latimer New Dimensions.
- Charlesworth, Chris (1970). »New Pop Albums: Soft Machine. Third.« In: *Melody Maker*, 27.6.1970, S. 23.
- Dawbarn, Bob (1969). »Chicago's impeccable Mr. Pankow.« In: *Melody Maker*, 13.12.1969, S. 9.
- 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. 235-259.
- Dove, Ian (1971). »Soft Machine: Gaslight, New York NY.« In: *Billboard*, 17.7.1971, S. 22.
- Feather, Leonard (1971). »A Year of Selling Out.« In: *Down Beat 16th Annual Yearbook Music '71*, S. 10.
- Fellezs, Kevin (2011). *Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion*. Durham und London: Duke University Press.
- Ford, Bill (1970). »Enough of these jazz/rock raves!.« In: *Melody Maker*, 24.1.1970, S. 32.
- Frith, Simon (2007). »Is Jazz Popular Music?« In: *Jazz research journal* 1 (1), S. 7-23.
- Gennari, John (2006). *Blowin' Hot and Cool: Jazz and Its Critics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gertberg, Hans (1969). »Podium Jam Session.« In: *Jazz Podium*, Februar 1969, S. 43.
- Gleason, Ralph (1967). »Like a Rolling Stone.« In: *Jazz & Pop*, 14.9.1967, S. 14.
- Greene, Cyra H. (1969). »Life Begins at Forty: Junior Mance.« In: *Down Beat*, 16.10.1969, S. 16.
- Gridley, Mark C. (1978). *Jazz Styles*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Heineman, Alan (1970). »Led Zeppelin II.« In: *Down Beat*, 4.2.1970, S. 22.
- Henshaw, Laurie (1968). »Why Don Ellis Uses His 4-Valve Trumpet Team.« In: *Melody Maker*, 16.11.1968, S. 17.
- Holt, Fabian (2007). *Genre in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jäger, Siegfried (2012). *Kritische Diskursanalyse: Eine Einführung*. Münster: Unrast.
- Johnson, Brooks (1971). »Herbie Hancock: Into His Own Thing.« In: *Down Beat*, 21.1.1971, S. 14-15, 34.
- Jost, Ekkehard (1982). *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch.
- King, Michael (1994). *Wrong Movements: A Robert Wyatt History*. O.O: SAF Publishing.
- Kofsky, Frank (1967). »The Scene.« In: *Jazz & Pop*, 1.9.1967, S. 36-37.
- Marckhl, Erich (1969). »Musikwissenschaft und Jazz: Rede zur Eröffnung der ersten jazzwissenschaftlichen Tagung in Graz.« In: *Jazz Forschung / Jazz Research* 1. Hg. v. Friedrich Körner und Dieter Glawischnig, S. 15-19.

- Marsalis, Wynton (1988). »What Jazz Is – and Isn't.« In: *New York Times*, 31.7.1988, S. 21, 24.
- Marshall, John (2019). Interview mit Autor, 7.9.2019, London.
- McLuhan, Marshall (2013). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Critical Edition. Berkeley: Gingko Press.
- Morgenstern, Dan (1967). »A Message to Our Readers.« In: *Down Beat*, 29.6.1967, S. 13.
- Nicholson, Stuart (1998). *Jazz-Rock: A History*. New York: Schirmer.
- Polillo, Arrigo (2007). *Jazz: Die neue Enzyklopädie*. Mainz: Schott.
- Pond, Steven F. (2005). *Head Hunters: The Making of Jazz's First Platinum Album*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Rustin, Nicole T. / Tucker, Sherrie (Hg.) (2008). *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*. Durham: Duke University Press.
- Schade, Horst (1971). »Jazz-rock.« In: *Jazz Podium*, Juni 1971, S. 223-225.
- Schade, Horst (1969). »Podium Jam Session.« In: *Jazz Podium*, Februar 1969, S. 43-44.
- Sheinbaum, John J. (2002). »Progressive Rock and the Inversion of Musical Values.« In: *Progressive Rock Reconsidered*. Hg. v. Kevin Holm-Hudson. New York: Routledge, S. 21-42.
- Spall, Peter van (1967). »Begegnungen zwischen Jazz und Kunstmusik: Interview mit Dr. Alfons Dauer.« In: *Jazz Podium*, Oktober 1967, S. 282-283.
- Steane, Ed (1970). »The Editor's Page.« In: *Hip*, 1.7.1970, S. 1-2.
- Taylor, William »Billy« (1986). »Jazz: America's Classical Music.« In: *The Black Perspective in Music. Special Issue: Black American Music Symposium 1985* 14 (1), S. 21-25.
- Thomas, Gregory V. (2002). »The Canonization of Jazz and Afro-American Literature.« In: *Jazz Poetics: A Special Issue* 25 (1), S. 288-308.
- Williams, Martin (1993). *The Jazz Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- Williams, Martin (1968a). »Bystander: Some Thoughts on Influence.« In: *Down Beat*, 18.4.1968, S. 15.
- Williams, Martin (1968b). »Bystander.« In: *Down Beat*, 27.6.1968, S. 15.
- Williams, Richard (1971a). »Pop Albums: Soft Machine. Fourth.« In: *Melody Maker*, 13.3.1971, S. 16.
- Williams, Richard (1971b). »Carr: Love Affair with Nucleus.« In: *Melody Maker*, 2.1.1971, S. 21.
- Williams, Richard (1970a). »Jazz Records: Nucleus. Elastic Rock.« In: *Melody Maker*, 27.6.1970, S. 26.
- Williams, Richard (1970b). »A Totem for the 70s.« In: *Melody Maker*, 3.1.1970, S. 14.
- Williams, Richard (1969). »No time for the jazz/rock experiments: Chris Spedding.« In: *Melody Maker*, 30.8.1969, S. 8.
- Wilson, Russ (1967). »The Future of Jazz: On the Rocks?« In: *Down Beat*, 15.6.1967, S. 17.
- Wyatt, Robert (1988). Booklet »Soft Machine – Live At The Proms 1970.« Reckless Records CD RECK 5.
- Zwerin, Michael (1969). »State of Mind: Not Like Old Times.« In: *Down Beat*, 20.2.1969, S. 13.
- Zwerin, Michael (1968). »State of Mind: A Statement of Position.« In: *Down Beat*, 2.5.1968, S. 14.

Diskografie

Nucleus (1970). *Elastic Rock*. Vertigo 6360 008.

Soft Machine (1971) *Fourth*. CBS 64280.

Soft Machine (1970). *Third*. CBS 66246

The Soft Machine (1969). *Volume Two*. Probe CPLP 4505

The Soft Machine (1968). *The Soft Machine* Probe CPLP 4500.