



Frédéric Döhl

# JAZZ 1959

Kleine und große Geschichten  
aus einem goldenen Jahr

[transcript] Musik und Klangkultur

Frédéric Döhl  
Jazz 1959

**Frédéric Döhl** (PD Dr. phil. Dr. iur.), geb. 1978, ist Strategiereferent der Deutschen Nationalbibliothek und Privatdozent am Institut für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Kulturerbe und digitaler Wandel, Adaptation Studies, Genretheorie und -geschichte, Digital Humanities, Musikjournalismus und -vermittlung sowie Urheber- und Medienrecht. Sein Publikationsfokus liegt auf der Musikkultur ab 1990.

Frédéric Döhl

## **Jazz 1959**

Kleine und große Geschichten  
aus einem goldenen Jahr

**[transcript]**

Die Publikation wurde ermöglicht durch eine Ko-Finanzierung für Open-Access-Monografien und -Sammelbände der Freien Universität Berlin

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 Lizenz (BY-ND). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, gestattet aber keine Bearbeitung.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen oder Derivate einzuholen, wenden Sie sich bitte an [rights@transcript-publishing.com](mailto:rights@transcript-publishing.com)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

**Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld**

© Frédéric Döhl

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Frédéric Döhl, Berlin 2020

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

<https://doi.org/10.14361/9783839458167>

Print-ISBN: 978-3-8376-5816-3

PDF-ISBN: 978-3-8394-5816-7

Buchreihen-ISSN: 2703-1004

Buchreihen-eISSN: 2703-1012

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

*Für Jonna*



# Inhalt

---

## **Anstelle eines Vorworts:**

<b>159 Tracks zum Einhören in Jazz 1959</b> .....	9
---	---

## **Opening Act:**

<b>Miles Davis' <i>Kind of Blue</i></b> .....	19
---	----

## **Jam:**

<b>Jazz 1959 im Vergleich zwischen Kanon und Soundscape</b> .....	53
---	----

### 1. *Setting the Stage:*

Introducing the Versuchsanordnung .....	53
---	----

### 2. *Compared to What?*

Die Soundscape von Jazz 1959 .....	58
------------------------------------	----

### 3. *And Then They Wrote...*

Lehren aus dem Vergleich kanonzentrierter vs. soundscapezentrierter Musikgeschichtsschreibung .....	97
--	----

#### a. *The Shape of Jazz to Come:*

Der Kanon im Spiegel der Soundscape .....	97
---	----

#### b. *Now is the time!*

Euphorie und Zweifel im Selbstbild der Zeit im Spiegel der Soundscape .....	103
---	-----

#### c. *Borderlines, Shortcomings and Short Stories.*

Was die Soundscape noch erzählt. Und wovon sie nicht gut erzählen kann. ....	142
--	-----

#### d. *So What?*

Miles Davis' <i>Kind of Blue</i> im Lichte der Soundscape .....	164
---	-----

**Liner Notes:**

**Musikgeschichtsschreibung, New Jazz Studies, ChatGPT und das eigene Hören als Perspektive im Zeitalter von Digital Humanities und**

**Künstlicher Intelligenz** ..... 167

1. *The Low End Theory*:  
Musikgeschichtsschreibung in Zeiten von ChatGPT & Co. .... 167

2. *To Pimp a Butterfly*:  
New Jazz Studies und Musikgeschichte im Dienst von Komplexität und  
Ambivalenz, Diversität und Perspektivreichtum ..... 189

3. *Hand on the Torch*:  
Musikgeschichte aus der eigenen ästhetischen Erfahrung heraus ..... 234

4. *Deciphering the Message*:  
Fazit. Musikgeschichtsschreibung als aktives kulturelles Gedächtnis ..... 246

**Outtakes:**

**Literatur und sonstige Nachweise** ..... 253

**Anmerkungen** ..... 277

## Anstelle eines Vorworts: 159 Tracks zum Einhören in Jazz 1959

---

- Pepper Adams & Jimmy Knepper: »All Too Soon«, aus: *The Pepper-Knepper Quintet* (25/03/1958 – MetroJazz E1004, 1959).
- Cannonball Adderley with Milt Jackson: »Serenata«, aus: *Things Are Getting Better* (28/10/1958 – Riverside RLP 12–286, 1959).
- The Cannonball Adderley Quintet: »Limehouse Blues«, aus: *Cannonball Adderley Quintet in Chicago* (03/02/1959 – Mercury MG 20449, 1959).
- The Cannonball Adderley Quintet: »This Here«, aus: *The Cannonball Adderley Quintet in San Francisco* (18/10/1959 oder 20/10/1959 – Riverside RLP 12–311, 1959).
- Manny Albam, Teddy Charles, William Russo, Teo Macero with The Manhattan Jazz All-Stars: »Blues for Amy«, aus: *Something New, Something Blue* (15/05/1959 – Columbia CL 1388, 1959).
- Mose Allison: »Eyesight to the Blind«, aus: *Autumn Song* (13/02/1959 – Prestige PRLP 7189, 1959).
- Chet Baker: »It Never Entered My Mind«, aus: *Chet* (30/12/1958 – Riverside RLP 12–299, 1959).
- Chris Barber's Jazz Band: »Petite Fleur«, aus: *Petite Fleur* (10/10/1956 – Laurie LLP 1001, 1959).
- Tony Bennett: »The Man That Got Away«, aus: *Sings for Two* (28/10/1959 – Columbia 1446, 1961).
- Art Blakey and the Jazz Messengers: »Moanin'«, aus: *Art Blakey and the Jazz Messengers [aka Moanin']* (30/10/1958 – Blue Note BLP 4003, 1959).
- Luiz Bonfá: »Manhã de Carnaval«, aus: *Black Orpheus (Orfeu Negro) (Sound-track)* (?/?/1959 – Fontana MGF–27520, 1959).
- Bob Brookmeyer: »Blues Suite«, aus: *Portrait of the Artists* (06/04/1959 und 09/04/1959 – Atlantic 1320, 1960).

- The Dave Brubeck Quartet: »The Duke«, aus: *Newport 1958* (28/07/1958 – Columbia CL 1249, 1959).
- The Dave Brubeck Quartet: »Georgia on My Mind«, aus: *Gone with the Wind* (22/04/1959 – Columbia CL 1347, 1959).
- The Dave Brubeck Quartet: »Take Five«, aus: *Time Out* (01/07/1959 – Columbia CL 1397, 1959).
- Ray Bryant: »Blues No. 3«, aus: *Alone with the Blues* (19/12/1958 – New Jazz NJLP 8213, 1959).
- Ray Bryant: »Little Susie«, aus: *Little Susie* (10/12/1959 – Columbia CL 1449, 1960).
- Kenny Burrell: »I'm a Fool to Want You«, aus: *A Night at the Vanguard* (16/09/1959 – Argo LP 655, 1960).
- Donald Byrd: »Here I Am«, aus: *Byrd in Hand* (31/05/1959 – Blue Note BLP 4019, 1959).
- Donald Byrd: »Amen«, aus: *Fuego* (04/10/1959 – Blue Note BLP 4026, 1959).
- Paul Chambers: »I Heard That«, aus: *Go* (03/02/1959 – Vee-Jay VJLP 1014, 1959 – Bonustrack Reissue).
- Ray Charles: »Don't Let the Sun Catch You Cryin'«, aus: *The Genius of Ray Charles* (06/05/1959 – Atlantic 1312, 1959).
- Jimmy Cleveland: »Our Delight«, aus: *Rhythm Crazy* (?/02/1959 – EmArcy MGE-26003, 1964).
- Arnett Cobb: »Lonesome Road«, aus: *Party Time* (14/05/1959 – Prestige PRLP 7165, 1959).
- Ornette Coleman: »Lonely Woman«, aus: *The Shape of Jazz to Come* (22/05/1959 – Atlantic 1317, 1959).
- John Coltrane: »Giant Steps«, aus: *Giant Steps* (05/05/1959 – Atlantic 1311, 1960).
- John Coltrane: »Like Sonny«, aus: *Coltrane Jazz* (02/12/1959 – Atlantic 1354, 1961).
- Sonny Criss: »I Got It Bad«, aus: *At the Crossroads* (?/03/1959 – Peacock PLP 91, 1959).
- Bobby Darin: »Mack the Knife«, aus: *That's All* (19/12/1958 – Atco 33-104, 1959).
- Miles Davis: »On Green Dolphin Street«, aus: *Jazz Track* (27/05/1958 – Columbia CL 1268, 1959).
- Miles Davis: »Bess, You Is My Woman Now«, aus: *Porgy and Bess* (29/07/1958 – Columbia CL 1274, 1959).

- Miles Davis: »So What«, aus: *Kind of Blue* (02/03/1959 – Columbia CL 1355, 1959).
- Miles Davis: »Concierto de Aranjuez«, aus: *Sketches of Spain* (20/11/1959 – Columbia CL 1480, 1960).
- Walter Davis Jr.: »Minor Mind«, aus: *Davis Cup* (02/08/1959 – Blue Note BLP 4018, 1960).
- Blossom Dearie: »Gentleman Friend«, aus: *My Gentleman Friend* (21/05/1959 oder 22/05/1959 – Verve MG V-2125, 1959).
- Lou Donaldson: »Blues Walk«, aus: *Blues Walk* (28/07/1958 – Blue Note BLP 1593, 1959).
- Kenny Dorham: »Lotus Blossom«, aus: *Quiet Kenny* (13/11/1959 – New Jazz NJLP 8225, 1960).
- Champion Jack Dupree: »Strollin'«, aus: *Blues from the Gutter* (04/02/1958 – Atlantic 8019, 1959).
- Teddy Edwards with Les McCann Ltd.: »Frankly Speaking«, aus: *It's About Time* (?/08/1959 – Pacific Jazz PJ-6, 1960).
- Duke Ellington and Johnny Hodges Plus Others: »Squeeze Me«, aus: *Side by Side* (20/02/1959 – Verve MG V-8345, 1960).
- Duke Ellington: »Low Key Lightly«, aus: *Anatomy of a Murder* (29/05/1959 oder 01/06/1959 oder 02/06/1959 – Columbia CL 1360, 1959).
- Duke Ellington: »Mood Indigo«, aus: *Live at the Blue Note* (09/08/1959 – Roulette CDP 7243 828 637 2 4, 1994).
- Herb Ellis & Jimmy Giuffre: »Goose Grease«, aus: *Herb Ellis Meets Jimmy Giuffre* (26/03/1959 – Verve MG V-8311, 1959).
- Bill Evans: »Lucky to Be Me«, aus: *Everybody Digs Bill Evans* (15/12/1958 – Riverside RLP 12-291, 1959).
- Bill Evans Trio: »Peri's Scope«, aus: *Portrait in Jazz* (28/12/1959 – Riverside RLP 1162, 1960).
- Gil Evans: »Davenport Blues«, aus: *Great Jazz Standards* (?/01/1959 – World Pacific WP-1270, 1959).
- Victor Feldman: »South of the Border«, aus: *Latinsville!* (20/03/1959 – Contemporary M5005, 1960).
- Ella Fitzgerald: »But Not for Me«, aus: *Ella Fitzgerald Sings the George and Ira Gershwin Song Book (Vol. 1)* (05/01/1959 oder 07/01/1959 oder 08/01/1959 – Verve MG V-4024, 1959).
- Tommy Flanagan/John Coltrane/Kenny Burrell/Idrees Sulieman: »Minor Mishap«, aus: *The Cats* (18/04/1957 – New Jazz NJLP 8217, 1959).

- Bob Florence and His Orchestra: »I Wanna Hear Swing Songs«, aus: *Name Band: 1959* (?/1958 – Carlton LP12/115, 1959).
- Jimmy Forrest: »All the Gin Is Gone«, aus: *All the Gin Is Gone* (10/12/1959 – Delmark DL-404, 1965).
- The Curtis Fuller Sextette: »When Lights Are Low«, aus: *Sliding Easy* (12/03/1959 – United Artists UAL 4041, 1959).
- Freddie Gambrell with Ben Tucker: »Falling in Love with Love«, aus: *Freddie Gambrell with Ben Tucker* (?/05/1958 – World Pacific WP-1256, 1959).
- Red Garland: »See See Rider«, aus: *Red in Blues-ville* (17/04/1959 – Prestige PRLP 7157, 1959).
- Terry Gibbs Orchestra: »Jumpin' at the Woodside«, aus: *Launching a New Sound in Music* (17/02/1959 oder 18/02/1959 – Mercury MG 20440, 1959).
- João Gilberto: »Chega de Saudade«, aus: *Chega de Saudade* (10/07/1958 – Odeon MOFB 3073, 1959).
- Dizzy Gillespie/Sonny Stitt/Sonny Rollins: »The Eternal Triangle«, aus: *Sonny Side Up* (19/12/1957 – Verve MG V-8262, 1959).
- Jimmy Giuffre: »Lovely Willow«, aus: *7 Pieces* (23/02/1959 oder 25/02/1959 oder 02/03/1959 – Atlantic 1295, 1959).
- The Jimmy Giuffre 3: »The Easy Way«, aus: *The Easy Way* (06/08/1959 oder 07/08/1959 – Verve MG V-8337, 1959).
- Benny Golson: »Whisper Not«, aus: *Benny Golson's New York Scene* (14/10/1957 oder 17/10/1957 – Contemporary C3552, 1959).
- Benny Golson: »I Remember Clifford«, aus: *Benny Golson and the Philadelphians* (17/11/1958 – United Artists UAL 4020, 1959).
- Benny Golson: »Staccato Swing«, aus: *Gone with Golson* (20/06/1959 – New Jazz NJLP 8235, 1960).
- Bennie Green & Gene Ammons: »Juggin' Around«, aus: *The Swingin'est* (12/11/1958 – Vee-Jay 1005, 1959).
- Johnny Griffin: »Olive Refractions«, aus: *The Little Giant* (04/08/1959 oder 05/08/1959 – Riverside RLP 12-304, 1959).
- Tiny Grimes with Jerome Richardson: »Home Sick«, aus: *Tiny in Swingville* (13/08/1959 – Swingville SVLP 2002, 1959).
- Barry Harris Trio: »Bluesy«, aus: *Breakin' It Up* (31/07/1958 – Argo LP 644, 1959).
- Coleman Hawkins: »Soul Blues«, aus: *Soul* (07/11/1958 – Prestige PRLP 7149, 1959).

- Coleman Hawkins with the Red Garland Trio: »It's a Blue World«, aus: *Coleman Hawkins with the Red Garland Trio [aka Swingsville 2001]* (12/08/1959 – Swingsville SVLP 2001, 1959).
- Roy Haynes, Phineas Newborn & Paul Chambers: »Reflection«, aus: *We Three* (14/11/1958 – New Jazz NJLP 8210, 1959).
- Jimmy Heath: »Who Needs It?«, aus: *The Thumper* (27/11/1959 – Riverside RLP 12–314, 1960).
- The Hi-Lo's: »Some Minor Changes«, aus: *And All That Jazz* (30/06/1958 – Columbia CL 1259, 1959).
- Milt Jackson & John Coltrane: »Bags & Trane«, aus: *Bags & Trane* (15/01/1959 – Atlantic 1389, 1961).
- Illinois Jacquet: »Black Velvet«, aus: *Illinois Jacquet Flies Again* (11/08/1959 – Roulette R–52035, 1959).
- Ahmad Jamal: »Tangerine«, aus: *Jamal at the Penthouse* (27/02/1959 oder 28/02/1959 – Argo LP 646, 1959).
- The J.J. Johnson Sextet: »Speak Low«, aus: *Really Livin'* (18/03/1959 – Columbia CL 1383, 1959).
- Jonah Jones: »Jalousie«, aus: *Jonah Jumps Again* (?/09/1958 – Capitol T–1115, 1959).
- Quincy Jones: »The Birth of a Band«, aus: *The Birth of a Band!* (16/06/1959 – Mercury MG 20444, 1959).
- Thad Jones: »No Refill«, aus: *Motor City Scene* (24/10/1959 oder 31/10/1959 – United Artists UAL 4024, 1959).
- Wynton Kelly: »Willow Weep for Me«, aus: *Kelly Blue* (10/03/1959 – Riverside RLP 12–298, 1959).
- Stan Kenton: »Willow Weep for Me«, aus: *Standards in Silhouette* (21/09/1959 oder 22/09/1959 – Capitol T–1394, 1960).
- Lee Konitz & Jimmy Giuffre: »Palo Alto«, aus: *Lee Konitz Meets Jimmy Giuffre* (12/05/1959 oder 13/05/1959 – Verve MG V–8335, 1959).
- Lambert, Hendricks & Ross: »Everybody's Boppin'«, aus: *The Hottest New Group in Jazz* (04/11/1959 – Columbia CL 1403, 1959).
- Harold Land: »The Fox«, aus: *The Fox* (?/08/59 – Hifijazz J–612, 1960).
- Michel Legrand: »Nuages«, aus: *Legrand Jazz* (27/06/1958 – Columbia CL 1250, 1959).
- John Lewis: »Smoke Gets In Your Eyes«, aus: *Improvised Meditations and Excursions* (07/05/1959 oder 08/05/1959 – Atlantic 1313, 1959).
- Abbey Lincoln: »Lonely House«, aus: *Abbey Is Blue* (12/05/1959 – Riverside RLP 12–308, 1959).

- Melba Liston: »Blues Melba«, aus: *Melba Liston and Her 'Bones* (24/12/1958 – MetroJazz E1013, 1959).
- Booker Little: »Jewel's Tempo«, aus: *Booker Little 4 and Max Roach* (?/10/1958 – United Artists UAL 4034, 1959).
- Jacques Loussier: »Prélude No. 1«, aus: *Play Bach No. 1* (?/?/1959 – Disques Decca France 153.905, 1960).
- The Junior Mance Trio: »Blues for Beverlee«, aus: *Junior* (09/04/1959 – Verve MG V–8319, 1959).
- Shelly Manne & His Men: »Dreamsville«, aus: *Play Peter Gunn* (19/01/1959 oder 20/01/1959 – Contemporary M3560, 1959).
- Shelly Manne & His Men: »Just Squeeze Me«, aus: *At the Black Hawk Vol. 4* (24/09/1959 – Contemporary M3580, 1960).
- The Mastersounds: »Blues Medley«, aus: *Ballads and Blues* (07/01/1959 – World Pacific WP–1260, 1959).
- Jackie McLean: »Minor Apprehension«, aus: *New Soil* (02/07/1959 – Blue Note BLP 4013, 1959).
- Ted McNabb & Co.: »Mountain Greenery«, aus: *Big Band Swing* (23/11/1959 – Epic LN 3663, 1960).
- Marian McPartland: »Like Someone in Love«, aus: *Marian McPartland at the London House* (24/09/1958 – Argo LP 640, 1959).
- The Metronomes: »Pennies from Heaven«, aus: *And Now... The Metronomes* (?/?/1959 – Wynne WLP 106, 1959).
- Charles Mingus: »Better Get Hit In Your Soul«, aus: *Mingus Ah Um* (05/05/1959 – Columbia CL 1370, 1959).
- Blue Mitchell: »Missing You«, aus: *Out of the Blue* (05/01/1959 – Riverside RLP 12–293, 1959).
- Blue Mitchell: »Polka Dots and Moonbeams«, aus: *Blue Soul* (28/09/1959 – Riverside RLP 12–309, 1959).
- Hank Mobley & Lee Morgan: »Strechin' Out«, aus: *Peckin' Time* (09/02/1958 – Blue Note BLP 1574, 1959).
- The Modern Jazz Quartet: »A Cold Wind Is Blowing«, aus: *Music from Odds Against Tomorrow* (09/10/1959 oder 10/10/1959 – United Artists UAL 4063, 1959).
- Thelonious Monk: »Thelonious«, aus: *The Thelonious Monk Orchestra at Town Hall* (28/02/1959 – Riverside RLP 12–300, 1959).
- Thelonious Monk: »Ruby, My Dear«, aus: *Thelonious Alone in San Francisco* (21/10/1959 oder 22/10/1959 – Riverside RLP 12–312, 1959).

- The Wes Montgomery Trio: »Round Midnight«, aus: *The Wes Montgomery Trio [aka A Dynamic New Sound]* (05/10/1959 – Riverside RLP 12–310, 1959).
- James Moody: »Last Train from Overbrook«, aus: *Last Train from Overbrook* (13/09/1958 oder 14/09/1958 oder 16/09/1958 – Argo LP 637, 1959).
- The Gerry Mulligan Quartet: »What Is There to Say?«, aus: *What Is There to Say?* (15/01/1959 – Columbia CL 1307, 1959).
- Gerry Mulligan & Ben Webster: »Chelsea Bridge«, aus: *Gerry Mulligan Meets Ben Webster* (03/11/1959 oder 02/12/1959 – Verve MG V–8343, 1960).
- Mark Murphy: »The Medley«, aus: *This Could Be the Start of Something* (01/12/1958 oder 15/12/1958 – Capitol T–1177, 1959).
- Oliver Nelson: »Jams and Jellies«, aus: *Meet Oliver Nelson* (30/10/1959 – New Jazz NJLP 8224, 1959).
- Phineas Newborn Jr.: »Star Eyes«, aus: *Piano Portraits* (18/06/1959 – Roulette R–52031, 1959).
- Charles Newman: »Hard Times«, aus: *Fathead. Ray Charles Presents David Newman* (05/11/1958 – Atlantic 1304, 1959).
- The Albert Nicholas Quartet: »Digga Digga Do«, aus: *The Albert Nicholas Quartet with Art Hodes* (19/07/1959 oder 27/07/1959 – Delmark DL–207, 1960).
- Duke Pearson: »Black Coffee«, aus: *Profile* (24/10/1959 – Blue Note BLP 4022, 1960).
- Art Pepper + Eleven: »Opus de Funk«, aus: *Modern Jazz Classics* (14/03/1959 – Contemporary M3568, 1959).
- Walter Perkins: »Sleepy«, aus: *MJT + III* (17/06/1959 oder 18/06/1959 – Vee Jay VJLP–1013, 1959).
- Oscar Peterson: »It Ain't Necessarily So«, aus: *Oscar Peterson Plays Porgy & Bess* (12/10/1959 – Verve MG V–8340, 1959).
- Herb Pomeroy: »Lush Life«, aus: *Band in Boston* (?/11/1958 – United Artists UAL 4015, 1959).
- André Previn's Trio Jazz: »It Could Happen to You«, aus: *King Size!* (26/11/1958 – Contemporary M3570, 1959).
- André Previn: »Go Little Boat«, aus: *André Previn Plays Song by Jerome Kern* (10/03/1959 – Contemporary M3567, 1959).
- André Previn and His Pals: »Something's Coming«, aus: *West Side Story* (24/07/1959 oder 25/07/1959 – Contemporary M3572, 1959).
- Sun Ra and His Arkestra: »Hours After«, aus: *Jazz in Silhouette* (06/03/1959 – Impulse! ASD–9265, 1959).

- Sonny Red: »Stay as Sweet as You Are«, aus: *Out of the Blue* (05/12/1959 – Blue Note BLP 4032, 1960).
- Freddie Redd Quartet: »Who Killed Cock Robin«, aus: *The Music from »The Connection«* (15/02/1959 – Blue Note BLP 4027, 1960).
- Dizzy Reece: »Groovesville«, aus: *Star Bright* (19/11/1959 – Blue Note BLP 4023, 1960).
- Max Roach: »Quiet as It's Kept«, aus: *Quiet as It's Kept* (21/07/1959 – Mercury MG 20491, 1960).
- Shorty Rogers: »Chances Are«, aus: *Chances Are It Swings* (09/12/1958, 12/12/1958 oder 20/12/1958 – RCA Victor LSP-1975, 1959).
- Sonny Rollins: »Wonderful! Wonderful!«, aus: *Newk's Time* (22/09/1957 – Blue Note BLP 4001, 1959).
- Ronnie Ross & Allan Ganley: »Blues for the Five of Us«, aus: *The Jazz Makers* (23/09/1959 – Atlantic 1333, 1960).
- Jimmy Rushing: »You Can't Run Around«, aus: *Rushing Lullabies* (20/02/1959 oder 19/06/1959 – Columbia CL 1401, 1960).
- Bobby Scott: »Lucky to Be Me«, aus: *Bobby Scott Plays the Music of Leonard Bernstein* (09/04/1959 oder 10/04/1959 – Verve MG V-8326, 1959).
- Shirley Scott: »Soul Searchin'«, aus: *Soul Searchin'* (04/12/1959 – Prestige PRLP 7173, 1960).
- Tony Scott: »Like Someone in Love«, aus: *Golden Moments* (01/08/1959 – Muse MR 5230, 1982).
- Wayne Shorter: »Blues a la Carte«, aus: *Introducing Wayne Shorter* (09/11/1959 – Vee-Jay VJLP 3006, 1960).
- Horace Silver Quintet: »Juicy Lucy«, aus: *Finger Poppin' with the Horace Silver Quintet* (31/01/1959 – Blue Note BLP 4008, 1959).
- Horace Silver: »Sister Sadie«, aus: *Blowin' the Blues Away* (30/08/1959 – Blue Note BLP 4017, 1959).
- Nina Simone: »I Loves You Porgy«, aus: *Little Girl Blue* (?/12/1957 – Bethlehem BCP-6028, 1959).
- Nina Simone: »Fine and Mellow«, aus: *Nina Simone at Town Hall* (12/09/1959 – Colpix CP 409, 1959).
- Zoot Sims–Bob Brookmeyer Octet: »Now Will You Be Good«, aus: *Stretching Out* (27/12/1958 – United Artists UAL 4023, 1959).
- Frank Sinatra: »Dancing in the Dark«, aus: *Come Dance with Me!* (22/12/1958 – Capitol W-1069, 1959).
- Al Smith: »I've Got a Girl«, aus: *Hear My Blues* (20/09/1959 – Bluesville BVLP 1001, 1960).

- Sonny Stitt & The Oscar Peterson Trio: »Blues for Pres, Sweets, Ben and All the Other Funky Ones«, aus: *Sonny Stitt Sits In with The Oscar Peterson Trio* (18/05/1959 – Verve MG V-8344, 1960).
- Billy Strayhorn's Septet: »Cue's Blue Now«, aus: *Cue for Saxophone* (14/04/1959 – Felsted FAJ 7008, 1959).
- Ira Sullivan: »Wilbur's Tune«, aus: *Blue Stroll* (26/07/1959 – Delmark DL-402, 1961).
- Buddy Tate: »Miss Ruby Jones«, aus: *Tate's Date* (18/12/1959 – Swingville SVLP 2003, 1960).
- Toots Thielemanns: »Five O'Clock Whistle«, aus: *The Soul of Toots Thielemanns* (?/10/1959 oder ?/11/1959 – Signature SM 6006, 1959).
- The Three Sounds: »That's All«, aus: *Good Deal* (20/05/1959 – Blue Note BLP 4020, 1960).
- Cal Tjader: »Afro Blue«, aus: *Concert by the Sea* (20/04/1959 – Fantasy LP 3295, 1959).
- Joe Turner: »Time after Time«, aus: *Big Joe Rides Again* (09/09/1959 – Atlantic 1332, 1960).
- Sarah Vaughan: »Detour Ahead«, aus: *After Hours at the London House* (07/03/1958 – Mercury MG 20383, 1959).
- Sarah Vaughan: »That's All«, aus: *Vaughan and Violins* (07/07/1958, 08/07/1958 oder 12/07/1958 – Mercury MG 20370, 1959).
- Dinah Washington: »What a Difference a Day Makes!«, aus: *What a Difference a Day Makes!* (19/02/1959 – Mercury MG 20479, 1959).
- Ben Webster: »In a Mellow Tone«, aus: *Ben Webster and Associates* (09/04/1959 – MG V-8314, 1959).
- Randy Weston: »Little Niles«, aus: *Little Niles* (?/10/1958 – United Artists UAL 4011, 1959).
- Barney Wilen: »Swing 39«, aus: *Jazz Sur Seine* (Philips P 77.127 L [Frankreich], 1959).
- Joe Williams, Lambert, Hendricks & Ross plus The Basie Band: »Lil' Darlin'«, aus: *Sing Along with Basie* (26/05/1958 – Roulette R-52018, 1959).
- Jimmy Wisner Trio: »Blues for Harvey«, aus: *Blues for Harvey* (?/09/1959 – Felsted FL 7509, 1959).
- Jimmy Witherspoon, Gerry Mulligan & Ben Webster: »How Long«, aus: *At the Renaissance* (02/12/1959 – Vogue LAE 12253, 1961).
- Young Men from Memphis: »Things Ain't What They Used to Be«, aus: *Down Home Reunion* (15/04/1959 – United Artists UAL 4029, 1959).

Unter dem Namen »The ›Jazz 1959‹ Book Opening Playlist« wurde diese einführende Playlist bei Spotify zum Anhören bereitgestellt.<sup>1</sup> Die Playlist enthält durchweg Tracks, die 1959 eingespielt und/oder veröffentlicht wurden. Mehr dazu zu Beginn von Kapitel II. Das in vorgenannter Liste angegebene Datum bezeichnet den Tag der Aufnahme. Fehlt es, konnte es nicht verifiziert werden. Die Playlist ist in alphabetischer Reihenfolge geordnet, analog zum obigen Verzeichnis der aufgenommenen Stücke. Beim Anhören am besten auf Shuffle stellen und treiben lassen.

## **Opening Act: Miles Davis' *Kind of Blue***

---

»I write entirely to find out what I'm thinking, what I'm looking at, what I see and what it means.« Joan Didion<sup>2</sup>

*Kind of Blue* ist eines jener Alben, zu denen ich regelmäßig zurückkehre, seitdem ich das erste Mal damit in Berührung gekommen bin. In diesem Fall war es in der 10. Klasse. Anlässlich einer Projektwoche. An unserer Schule in der holsteinischen Provinz gab es einen Mathe- und Physiklehrer, der Jazzliebhaber und -sammler war. Als Jugendlicher hatte er in Hamburg alles an Größen des Fachs gehört, was auf Tour vorbeikam. Und seine Plattensammlung bedeckte eine enorme Regalwand. Sein Angebot in jener Projektwoche war Jazzgeschichte. Angefangen bei Ragtime. Und dann voranschreitend bis zur Gegenwart. Die lag damals in der Mitte der 1990er Jahre. Wir Teilnehmer kamen morgens mit dem Bus und einem anschließenden langen Marsch quer durch Getreidefelder raus aufs Dorf zu ihm. Verteilten uns im Raum. Und dann wurde gehört. Einfach nur gehört. Aus einem Elternhaus kommend, in dem Klassische Musik und Mainstreampop liefen, kannte ich nicht viel Jazz. Ich war aus Neugierde da. Und ging staunend wieder weg. Es war meine beste Woche Schule.

Zwei Tracks hatten besonderen Eindruck auf mich gemacht, so dass ich loszog und nach den dazugehörigen Alben suchte: John Coltranes »My Favorite Things« von der gleichnamigen Platte – und »So What« von *Kind of Blue*.

Aufgenommen Ende Oktober 1960 und im März des darauffolgenden Jahres veröffentlicht, wird ersteres in einer gekürzten Fassung des gleichnamigen Titelstücks aus dem kurz zuvor herausgekommenen Erfolgsmusical *The Sound of Music* (1959) ein für Jazzverhältnisse echter Hit.<sup>3</sup> Per 2018 soll das Album bereits mehr als eine halbe Million Einheiten verkauft haben.<sup>4</sup> Das ist viel für

Jazz. Absoluter Mainstream. Wahrlich kein Insidertipp für intellektuelle Glasperlenspielerereien über Bourdieusches soziales und kulturelles Kapital.<sup>5</sup> Kein Mittel zur Distinktion. Sondern kommerziell erfolgreiche Musik. Erst recht für einen Musiker wie Coltrane, der vielfach zuallererst als Ikone der Avantgarde besprochen wird – oder wie Ben Ratliff, langjähriger Jazzkritiker der *New York Times* und Autor von *Coltrane. The Story of a Sound*, einst anmerkte: »Coltrane's own records, which can be forbidding«. <sup>6</sup> *My Favorite Things* hingegen ist nahbar und eingängig. Es markiert Coltranes Wechsel zum Sopransaxophon. Machte aber auf mich vor allem Eindruck wegen McCoy Tyners Klavierspiel.

Aber so erfolgreich Coltranes Album auch war und ist, es ist nichts im Vergleich zur Resonanz, die *Kind of Blue* finden sollte. Nichts ist mehr Konsenskunst im Jazz als diese Platte. Davon wusste ich freilich noch nichts, als ich ihr in jener Projektwoche das erste Mal begegnete. Anderthalb Jahre vor *My Favorite Things* aufgenommen und ebenfalls ein gutes halbes Jahr später veröffentlicht, gehört es insbesondere in einer seiner Vinylausgaben immer noch alljährlich zu den meistverkauften Platten überhaupt quer durch alle Musikbereiche. Das Branchenjournal *Billboard* quantifiziert z. B. die Verkäufe nur des Zeitraums 2010 bis September 2016 auf 143.000 Stück, was Platz 5 unter den Bestsellern quer durch alle Genres bedeutet.<sup>7</sup> Insgesamt dürfte es die Verkäufe von Coltranes Erfolgsalbum um das Zehnfache übersteigen und inzwischen deutlich über der Fünf-Millionen-Marke liegen.<sup>8</sup> Und das sind nur die Umsatzzahlen. Prestige und Einfluss kommen erst noch. Und der Konsens in Sachen künstlerischer Bedeutung.

Manches scheint Davis' Album im Maß der Aufmerksamkeit und Zuneigung außerhalb des Jazzspezialistenpublikums durchaus nahezukommen, wie Keith Jarretts *Köln Concert* (1975) oder *Getz/Gilberto* (1964) von Stan Getz und João Gilberto. Und natürlich manch Crossoverprojekt von typischerweise Sängerinnen und Sängern in den Grenzregionen des Jazz, aber zumindest mit klarem Jazzflavour, von Robbie Williams' *Swing When You're Winning* (2001) über Norah Jones' *Come Away with Me* (2002) bis Jamie Cullums *Twentysomething* (2003). Und es gibt auch immer wieder instrumentale Singlehits wie »Take Five« (1959) vom Dave Brubeck Quartet, das es selbst in den Lehrplan unseres norddeutschen Provinzgymnasiums schaffte. Aber nichts erreicht den Status von *Kind of Blue*. Schon gar nicht unter den Instrumentalalben, die die Geschichte des Jazz, anders als jene der Populärmusik, so sehr bestimmen.

Umgekehrt kann man sich so aber auch durch nichts weniger als Jazzkennner ausweisen, denn durch Erwähnung von *Kind of Blue*. Alles daran ist *the end* oder *out of this world*, *gone* oder *cool*, *hip* oder *too much*, wie man in der Mitte des

20. Jahrhunderts zu sagen pflegt, wenn man nach Superlativen sucht.<sup>9</sup> Und zugleich nichts davon. Es ist, was Beethovens *Neunte Sinfonie* für die Klassik oder *West Side Story* von Leonard Bernstein, Stephen Sondheim, Arthur Laurents und Jerome Robbins für das Musical oder Michael Jacksons *Thriller* für den Pop ist: ein Inbegriff. Es ist das meistbewunderte wie das meistverkaufte Album des Jazz.<sup>10</sup> Die sicherste Antwort, die man geben kann. Und wenigstens auf den ersten Blick auch die langweiligste. Ein bisschen wie: »Schau hier, die Mona Lisa. Das größte Meisterwerk von allen. Aber mit all den Touristen...«

Dennoch – wenn ich jemandem eine Platte in die Hand drücken müsste, um damit zu erklären »Das ist Jazz. Das ist sein Zauber.«, ich würde stets *Kind of Blue* wählen. Und ich wäre damit in guter Gesellschaft: Davis' späterer künstlerischer Partner in seinem zweiten großen Quintett,<sup>11</sup> Herbie Hancock, dessen Karrierebilanz in Resonanz, Vielseitigkeit und Qualität kaum zurücksteht hinter jener von Davis, tut dasselbe.<sup>12</sup> Kein Album wird so oft von Musikern wie Kritikern empfohlen.<sup>13</sup>

Das liegt daran, dass alles da ist, was diese Kunstform ausmacht. Ein Album ohne Schwachstelle. Das sich nicht abnutzt, sondern mit jedem Hören und jeder alle paar Jahre akustisch neu bearbeiteten Edition an Facetten gewinnt. Das Stoff für vier Monographien geboten hat.<sup>14</sup> Und gefühlt ein eigenes YouTube-Genre geschaffen hat, nämlich Neueditionen von *Kind of Blue* zu vergleichen. Man kann Tage damit zubringen, sich durch diese Videos zu klicken.

Viele Wege führen ins Jazzjahr 1959. Doch wird die Reise heutzutage bei den Allermeisten mit großer Wahrscheinlichkeit an derselben Stelle beginnen: nämlich bei *Kind of Blue*. Bei mir war es jedenfalls so. Und wenn ich Revue passieren lasse, wie im vergangenen Vierteljahrhundert typischerweise über das goldene Jahr dieser Musik wie über ihr prominentestes Werk gesprochen und geschrieben worden ist, dürfte dies sicher der Regelfall sein. *Kind of Blue* und 1959 gehen Hand in Hand. Denkt man an das eine, denkt man unwillkürlich an das andere.

Denn wird *Kind of Blue* zum Thema gemacht, wollen die Leute regelmäßig wissen, wie es dazu kam. Jedenfalls berichten zahllose Bücher, Aufsätze, Liner Notes, Blockposts, Podcasts, Filmdokumentationen und Social-Media-Diskussionen genau hiervon. Von den Beteiligten. Ihrer Arbeitsweise. Den Aufnahmesessions. Und der Wirkung, die diese Musik entfaltet, als sie dann gute vier Monate später am 17. August 1959 veröffentlicht wird. Über das Jazzjahr 1959 lernt man auf diesem Weg schon eine ganze Menge, wenn man

- (1) auf die Macher von *Kind of Blue* und ihren Beitrag dazu blickt,
- (2) den Spuren nachgeht, die Vorgeschichte und Kontext in *Kind of Blue* hinterlassen haben,
- (3) den ästhetischen Ansatz hinter *Kind of Blue* herausarbeitet,
- (4) der gernestiftenden Rolle von *Kind of Blue* nachspürt,
- (5) die Kuriositäten und Zufälligkeiten zusammenträgt, die sich mit *Kind of Blue* verbinden und sich schließlich
- (6) der sich dynamisierenden Rezeption gewahr wird, die *Kind of Blue* in späteren Jahren erfahren hat, die das Album heute zum Sinnbild für Jazz 1959, ja zum Inbegriff von Jazz überhaupt machen sollte.

Beginnen wir also hier. Bei diesen Schlaglichtern. Auf unserem Bahnsteig Neundreiviertel. Bei *Kind of Blue*. Musik, über die Experten stundenlang schreiben und reden können.

\*\*\*

(1) Da ist zunächst einmal die Band. Das Album hält ein legendäres, aber nur für wenige Monate bestehendes Ensemble fest. Neben Miles Davis bestand es aus John Coltrane, Julius ›Cannonball‹ Adderley und Bill Evans plus Paul Chambers und Jimmy Cobb als Rhythmusgruppe sowie dem Bluesspezialisten Wynnton Kelly für eine Nummer anstelle von Evans.<sup>15</sup>

Letzterer hat zum Zeitpunkt dieser Aufnahmen das Ensemble nach nur neun Monaten Mitgliedschaft Ende 1958 schon wieder verlassen – zugunsten von Kelly. »I felt exhausted in every way – physically, mentally and spiritually«, wie Evans Ende 1960 dem Jazzmagazin *DownBeat* erzählt.<sup>16</sup> Der Druck, als einziger Weißer Teil einer der wichtigsten schwarzen Musikgruppen der Zeit zu sein, spielt eine Rolle; es ist ständig Thema innerhalb der Gruppe wie ihrer Rezeption.<sup>17</sup> Ein anstrengendes, eng getaktetes Tourprogramm und der ständige Zwang zum Erfinden im Kontext einiger der besten Mitmusiker, die die Geschichte des Jazz überhaupt an Improvisationskünstlern zu bieten hat, kommen hinzu.<sup>18</sup> Genauso wie das eigene Ringen, einerseits mit Drogen und andererseits damit, eine eigene künstlerische Identität etablieren zu wollen, an der Evans in jener Zeit insbesondere im Trioformat hart arbeitet, dessen Potenzial er wenig später gemeinsam mit Bassist Scott LaFaro und Schlagzeuger Paul Motian auch voll entfalten sollte.<sup>19</sup> Und schließlich kommt hinzu, dass Evans in und um 1958/59 zu einem gefragten Sessionmusiker geworden ist, der sich an einer Vielzahl von Projekten und Platteneinspielungen Dritter beteiligt. Es

gibt also Gründe hinter Evans Burnout-Stoßseufzer. Der Mann ist platt. Und das Vierteljahr Pause, die zwischen Evans Ausstieg bei Davis und den Aufnahmen für *Kind of Blue* liegen, werden der auffallend entspannten Ruhe diese Platte nicht geschadet haben.

*Kind of Blue* dokumentiert eine der berühmtesten Jazzgruppen überhaupt, die man freilich lange so nur hier auf Platte hören konnte und von der wenig geblieben wäre außer einem legendären Ruf, hätte Davis nicht entschieden, ihr Wirken nachträglich mit *Kind of Blue* festzuhalten. Ansonsten ist diese Formation damals nur mit drei Tracks auf dem Ende 1959 veröffentlichten Compilationalbum *Jazz Track* präsent, das hierneben Auszüge aus dem Soundtrackprojekt *Ascenseur pour l'échafaud* in den USA zugänglich macht. Und etwas mehr folgt, allerdings erst Jahrzehnte später, aus dem Archiv, herausgebracht als *Jazz at the Plaza* (1973 – live), *1958 Miles* (1974) und *Miles Davis at Newport 1958* (2001 – live). Dabei bleibt es jedoch. Einiges an Fotos der Gruppe ist noch greifbar. Im Studio während der zweiten Session der Aufnahmen zu *Kind of Blue* entstanden. Und während Konzerten, z. B. beim Newport Jazz Festival, im New Yorker Plaza oder im New Yorker Birdland. Veröffentlicht etwa als Teil der hochwertigen Legacy Edition zum 50. Geburtstag von *Kind of Blue* 2009 samt Filmdokumentation.<sup>20</sup> Zudem gibt es eine Fernsehaufnahme vom 2. April 1959, an der das Ensemble – mit Kelly und ohne den erkrankten Adderley – teilnimmt und »So What« spielt.<sup>21</sup> Aber alles in allem ist es nicht allzu viel, gemessen an der Prominenz dieser Formation innerhalb der Geschichte des Jazz.

Das passt zum Entstehungsprozess von *Kind of Blue*. Der Frage, wie die Gruppe arbeitet. Und wer hier eigentlich für was kreativ verantwortlich ist. Auch hier ist vergleichsweise wenig überliefert, was das Wirken des Ensembles vor und während der Sessions dokumentiert. Keine Autographe, Partituren oder Performancecharts. Nur ein Foto mit partiell sichtbaren Skizzen auf dem Notenständer von Adderley ist erhalten, die auch nur bedingt zu dem passen, was am Ende zu hören ist – was durchweg zutrifft auf die wenigen bekannt gewordenen Vorabsprachen zu *Kind of Blue*.<sup>22</sup> Nur wenig an Studiokommunikation wurde mitgeschnitten.<sup>23</sup> Auch hat kein Beteiligter eine ausführliche retrospektive Auseinandersetzung mit dem hinterlassen, was damals passiert ist. Nur die ein oder andere Anmerkung hier wie dort, die aber unter dem Strich allesamt auch nicht allzu viel offenlegen. Und letztlich nur bestätigen, was bereits Bill Evans' Liner Notes beschreiben: Dass man tatsächlich durchweg von minimalistischen Vorgaben und Absprachen über Form, Ablauf und Material ausgeht und sich ganz auf die Ensembleimprovisation konzentriert.

Was man hinsichtlich dieser Vorgaben und Absprachen inzwischen weiß, ist z. B., dass die berühmte desorientiert mäandernde Einleitung zu »So What« ein Input von Gil Evans war, mit dem Davis um *Kind of Blue* herum eng zusammenarbeitet für erst *Milestones* und *Porgy and Bess* und dann *Sketches of Spain*.<sup>24</sup>

Und es ist gesichert, dass es Bill Evans ist, der neben Davis Teile des Basis-materials mitverfasst, das den Sessions zugrunde gelegt wird.<sup>25</sup> Evans' »Peace Piece«, das sich als Improvisation aus dem Spiel über die Introduction zu seiner Interpretation von Leonard Bernsteins »Some Other Time« entwickelte und sich wie diese auf dem Album *Everybody Digs Bill Evans* aus demselben Jahr findet, wird auf Wunsch von Davis zum Ausgangspunkt für »Flamenco Sketches«.<sup>26</sup> Und »Blue in Green« hat eine kompositorische Basis von Evans.<sup>27</sup> Davis hat das lange abgestritten, aber Evans bis zum Schluss so reklamiert.<sup>28</sup> Hierum gibt es vor allem deswegen jahrelang offenen Streit, so nur Davis als Urheber im Rechtssinne auf dem Album angegeben ist.<sup>29</sup> Evans macht seinen Standpunkt aber schon Ende 1959 öffentlich, als er »Blue in Green« in die Aufnahmen für das Album *Portrait in Jazz* einschließt und als Urheber eine doppelte Autorschaft ausweist – abweichend zu *Kind of Blue*. Evans hatte mit dem charakteristischen, die Nummer eröffnenden Akkordmaterial von »Blue in Green« auch nachweislich schon vor *Kind of Blue* gespielt, in seiner Soloeröffnung des Lieds »Alone Together« auf Chet Bakers Album *Chet*, die Evans am 30. Dezember 1958 aufgenommen hatte und in den ersten Sekunden klingt wie ein alternatives Take von »Blue in Green«.<sup>30</sup>

Nun gehört es zu den Traditionen des Jazz, dass der Leader einer Session nicht nur mehr Honorar bekommt, sondern seinen Namen auf dem Albumcover und in den Urhebercredits verewigt – und damit langfristig durch Royalties, d.h. Ausschüttungen von Verwertungsgesellschaften, profitiert. So verhält es sich auch bei *Kind of Blue*. Die anderen Bandmitglieder erhalten stattdessen den gewerkschaftlich festgelegten Tariflohn, Adderley, Chambers und Coltrane auf Veranlassung durch Davis via Produzent Irving Townsend einen kleinen Bonus.<sup>31</sup> Das ist es aber auch schon.

Eigentlich ein absurder Umstand, wenn man die Erlöse des Albums bedenkt, vor allem aber den allgemeinen Konsens, dass *Kind of Blue* vor allem anderen eines ist: ein Teamevent. Input aller Beteiligten auf Augenhöhe ist nicht nur ein Markenzeichen von *Kind of Blue*, sondern macht diese Platte zu einem Musterbeispiel dafür, wie inadäquat das Denken in Kategorien wie Komponist, Bearbeiter und Interpret im Jazz insgesamt oft bleibt, um die Entstehung dessen, was am Ende zu hören ist, nachzuvollziehen.<sup>32</sup>

Das Ganze ist nicht unbedingt ein Problem der Anerkennung. Auch dafür steht *Kind of Blue*, das in starkem Maße als Kollektivleistung wahrgenommen wird. Aber es ist natürlich ein ökonomisches Verteilungsproblem mit Langzeitwirkung für alle Beteiligten. Es ist aus der Logik der damaligen Jazzszenen zu verstehen. Der Leader ist für das Einkommen seiner Ensemblemitstreiter verantwortlich. Und bei Davis verdient man gut. Als Adderley Ende 1959 die Gruppe verlässt, sucht Davis dies zu verhindern, indem er ihm ein fürstliches Jahresgehalt von 20.000 Dollar anbietet.<sup>33</sup> Dagegen wirkt Adderleys Honorar für *Kind of Blue* von 64,67 Dollar plus 100 Dollar Bonus natürlich wie Almosen und dreiste Ausbeutung.<sup>34</sup> Aber das ist ein Zerrbild. Die Sache ist zu verstehen, wenn man der Logik folgt, dass Adderley wie die anderen faktisch als angestellter Mitarbeiter von Davis handelt.

Dass Davis auch ästhetisch der Boss ist, wie ein Bundeskanzler im Bundeskabinett mit einer Richtlinienkompetenz ausgestattet, wird ebenfalls deutlich, wenn man sich mit *Kind of Blue* von der Warte der Urheberchaftsfrage aus beschäftigt. »Blue in Green« ist nämlich nicht einfach eine Komposition von Evans. Der Sachverhalt ist nicht einfach eine Frage ökonomischer Ungerechtigkeit bei der Verteilung von Royalties. Der Unterschied in den Fassungen auf *Kind of Blue* und *Portrait in Jazz* macht das schon aufs erste Hören hin deutlich.<sup>35</sup> Jamie Fyffe hat eine exzellente Analyse geschrieben für all jene, die an dieser Stelle in die Tiefe gehen wollen. Er zeigt, wo Material – etwa die Akkordfolge – von Evans stammt, aber dann etwas erfährt, was ganz typisch für Davis' Schaffen ist. Man könnte es mit einem heute viel genutzten Begriff der Remixkultur Re-Composing nennen. Oder einfach *Davisieren*. In jedem Fall haben wir es hier mit einem kreativen Transformationsprozess zu tun, an dessen Ende etwas dezidiert anderes steht, als noch an seinem Anfang. Hier wird sich von Davis etwas den eigenen ästhetischen Vorlieben und Bedürfnissen zu eigen und untertan gemacht. Eine auf die Essenz des Materials zielende Strategie, die Davis gegenüber Arthur Taylor treffend beschreibt, wenn er über die Zusammenarbeit in seinem zweiten großen Quintett mit Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter und Tony Williams Mitte der 1960er Jahre spricht:

»Taylor: Did you compose all the music? Davis: Well, Herbie, Wayne [Shorter] or Tony will write something, then I'll take it and spread it out or space it, or add some more chords, or change a couple of phrases, or write a bass line to it, or change the tempo of it, and that's the way we record. If it's in 4/4 time, I might change it to 3/4, 6/8 or 5/4.«<sup>36</sup>

*Kind of Blue* wird gerade deswegen so sehr geschätzt, weil hier einige der bedeutendsten Künstler des Jazz durchweg auf Augenhöhe zusammen agieren. Aber zugleich prägt Davis die Musik seiner Alben. *Kind of Blue* folgt hierin ganz der Norm. Das Verhältnis Leader – Band erschöpft sich also nicht in der Frage, wer das erste Solo spielen darf und wessen Name auf dem Cover prangt. Dahinter verbirgt sich eine komplexe Dynamik. Das ist im Jazz 1959 an vielen Stellen zu beobachten. Hierin ist *Kind of Blue* ganz Kind seiner Zeit und seines Umfeldes.

*Kind of Blue* hält ein Team fest, dass das Zusammenspiel revolutioniert und über dessen Zauber man daher noch in Jahrzehnten gesprochen hätte. Das aber rasch zerbrochen ist. Und wie die unvergleichlichen, aber zugleich von Tragik umwitterten Fußballnationalteams wie Ungarn 1954, Niederlande 1974/78, Brasilien 1982 oder Frankreich 1982/86 unvollendet geblieben wäre, hätte es diesen einen so federleicht daherkommenden Kraftakt an zwei Nachmittagen im März und April 1959 nicht gegeben, aus dem *Kind of Blue* hervorgeht. Ohne wäre es dieser Gruppe ergangen wie jenem späteren, gleichfalls kurzlebigen, aber kaum weniger sagenumwobenen Ensemble von Davis mit Wayne Shorter, Chick Corea, Dave Holland und Jack DeJohnette, das als »Lost Quintet« in die Jazzgeschichte eingegangen ist.<sup>37</sup>

Dieser Charakter des Dokumentarischen, der *Kind of Blue* innewohnt, rückt in der Breitenrezeption dieser Platte oft in den Hintergrund, die das Album so sehr als Werk und in diesem Kontext dann als Meisterwerk des Jazz behandelt. Das ist es auch. Aber eben nicht nur. Werk ist bei Jazzplatten eine mindestens ebenso fragile, komplizierte Kategorie wie die Sichtweise, solche Aufnahmen doch eher wie Field Recordings von Musikethnologen wahrzunehmen, die Momentaufnahmen festhalten.<sup>38</sup> Und im vorliegenden Fall wirken z.B. beide Facetten gleich stark. Denn es ist ein wichtiger Teil der Genese wie der Faszination von *Kind of Blue*, von Werk wie Wirkung, dass Davis hier eine Formation möglichst authentisch einfangen und festhalten will, die im Jahr 1959 schon der Vergangenheit angehört und gar nicht mehr gemeinsam auftritt. In diesem Sinne hat *Kind of Blue* Züge eines Reenactments. Auch dieses Interesse an eigentlich schon Vergangenen teilt das Album mit vielen Jazzprojekten aus dem Jahr seiner Entstehung.

Das gilt in diesem Fall aber nur für das Setting. Nicht für das, was am Ende zu hören ist. Davis will nämlich nicht irgendetwas der Gruppe auf Band niederlegen. Und schon gar nicht Repertoire, das man bei den gemeinsamen Konzerten 1958 gespielt hatte. Während die Besetzung von *Kind of Blue* auf die Vergangenheit blickt, erkundet die Musik vielmehr Neuland. Für die Beteiligten.

Wie den Jazz überhaupt. Denn Davis will hier die besondere Art ihrer Zusammenarbeit so pur wie möglich einfangen, so nah an der Spontaneität der Bühne wie nur denkbar. Unter idealen Aufnahmebedingungen, technisch wie akustisch exzellent produziert in einem der berühmtesten, leider schon lange abgerissenen Tonstudios des Jazz – dem Columbia 30th Street Studio in New York. Aber zugleich als Idealisierung eines Livemusizierens ohne Netz und doppelten Boden, in dem nur das Hier und Jetzt zählt.

Ein erhaltener Studiodialog zwischen Davis und Produzent Irving Townsend dokumentiert Geist und Haltung hinter *Kind of Blue* in besonderer Weise. Townsend mahnt an, dass es vom Schlagzeug ausgehend Störgeräusche gäbe, die von den Mikrofonen eingefangen würden. Woraufhin Davis nur entgegnet: »All that goes with it.«<sup>39</sup> Was passiert, passiert. Und gehört dazu.

Um das angestrebte Resultat zu provozieren, geht man nicht nur durchweg von minimalistischen Vorgaben und Absprachen aus. Statt der bestmöglichen Aufnahme nachzueifern, versucht man zudem, es stets beim ersten vollständigen Take zu belassen und damit das Entdecken der zugleich doch nur vage vorverabredeten Musik festzuhalten, wie Herbie Hancock es so treffend beschreibt.<sup>40</sup> Bei vier der fünf später veröffentlichten Stücke verhält es sich am Ende auch tatsächlich so. Nur von »Flamenco Sketches« existiert ein zweites vollständiges Take, das dann auch für die Platte verwendet worden ist.

*Kind of Blue* hat daher nicht nur ein schon nicht mehr bestehendes Ensemble dokumentiert, das auszeichnet, das es ganz unterschiedliche Stilik und Ästhetik im Spiel der Beteiligten nicht nur aushält, sondern als intellektuellen und emotionalen Motor der Zusammenarbeit geradezu inszeniert, aber stets – und das ist entscheidend – in der Stimmung der jeweiligen Nummer. *Kind of Blue* ist zugleich Sinnbild und Inbegriff dessen geworden, was man sich im Jazz zuallererst auf die Fahnen geschrieben hat: die Freiheit des Moments, des Spontanen und des Ephemereren. Für Laien ist das oft nur schwer nachvollziehbar, so kohärent und dramaturgisch schlüssig klingt das Resultat hier, als wäre es komponiert und sorgfältig einstudiert.

Verstärkt wird dieser Effekt dadurch, dass die kommunikative Begleitinszenierung von *Kind of Blue* die Sache mit der quasi reinen Improvisationskunst und der Adhoc-Interaktion in besonderem Maße ins Rampenlicht rückt: Mit einem Großteil, so heißt es, des ausschließlich selbst verfassten, maximal spartanischen Basismaterials, das erst am Morgen der Aufnahmesessions überhaupt fertig geworden sei.<sup>41</sup> Ohne Schnitte oder Overdubs veröffentlicht.<sup>42</sup> Wobei, so die Legende, stets nur ein einziger, vollständig realisierter Take entstanden sei. Den ersten musikalischen Gedanken direkt auf das Mag-

nettonband bannend. Und stehen gelassen. So nah am Akt der Kreation im Jazz sei man nur hier. Zur Vollkommenheit, quasi aus dem Nichts.

All das fördert die Aura von *Kind of Blue* seit jeher in erheblichem Maße. Was kein Zufall ist, sondern bereits mit den Liner Notes von Bill Evans beginnt.<sup>43</sup> Den vielleicht berühmtesten der Jazzgeschichte überhaupt.<sup>44</sup> Alle sollten darum wissen, wie hier gearbeitet worden ist.

Dass es zwar schon im Kern mehr oder weniger so abgelaufen ist, aber doch nicht ganz so spontan und voraussetzungslos war, wie allenthalben suggeriert wird, interessiert am Ende dann nur wenige.<sup>45</sup> Was hier zu hören ist, scheint viel mehr so ganz Evans' Credo zu folgen, der 1960 im Kontext von *Kind of Blue* sagte: »It's got to be experience, because it's feelings [...].«<sup>46</sup> Auch das ist Teil des Mythos dieser Platte. Ihres Zaubers. Dass man hier etwas Pures, Voraussetzungsloses zu erleben glaubt. Oder um ihr jenes Label zu geben, das ihr Jimmy Cobb in der Rückschau verleiht: »Made in heaven.«<sup>47</sup>

Dabei sind die fünf Aufnahmen des Albums tatsächlich keine First Takes, wie die Liner Notes behaupten. Abgesehen von jener 1997 als Bonus veröffentlichten Erstaufnahme von »Flamenco Sketches« sind sie nur die einzigen vollständigen Takes, die entstanden sind. Die schließlich veröffentlichte Version von »Freddie Freeloader« ist z. B. der vierte Anlauf, den das Ensemble am 2. März 1959 nimmt.<sup>48</sup> Zwischen dem Outtake und der veröffentlichten Version von »Flamenco Sketches« liegen vier weitere Anläufe.<sup>49</sup>

Auch braucht *Kind of Blue* die zusätzliche Überhöhung mit »Niemand außer Miles kannte vorher das Material« und »Erster Versuch und im Kasten« gar nicht. Das Verhältnis von sehr begrenzter Vorbereitung, minimaler Aufnahmezeit von nur zwei Mal gut dreieinhalb Stunden und dem epochalen Resultat bleibt auch so verblüffend genug.

Teile der abgebrochenen Versuche wurden ebenfalls später als Bonusmaterial mit der Ausgabe von *Kind of Blue* 2008 zum anstehenden 50. Jubiläum des Releases öffentlich zugänglich gemacht. Hier erfährt man auch von nachvollziehbaren Gründen für Fehlschläge. Auch Götter machen Spielfehler oder wählen ein falsches Anfangstempo. Für mich jedenfalls war es geradezu erfrischend, diese abgebrochenen Takes kennenzulernen. Mir jedenfalls lässt es *Kind of Blue* ein wenig menschengemachter erscheinen, so unwahrscheinlich, ja unglaublich wirkt doch zugleich auch auf mich, dass so ein Resultat mit derart reduzierter Vorbereitung und Vorabsprache möglich ist.

*Kind of Blue* ist Gemeinschaftsleistung, und zwar nicht nur, was die Erfindung der Töne anbelangt, sei dies nun (vor)komponiert oder *on the spot* improvisiert. Sondern insbesondere auch, was die Realisierung dieser Töne

durch die Beteiligten als Interpreten anbelangt. Was Mikrophonierung hörbar macht, ist, mit wie viel dynamischen Details alle operieren, insbesondere die drei Bläser Davis, Coltrane und Adderley.

Das hier entfaltete Maß an performativer Kunstfertigkeit erschließt sich einem dabei in besonders eindrücklicher Weise, wenn man sich auf ein Experiment einlässt. »A work of conceptual jazz art, mostly«<sup>50</sup>, wie es seine Schöpfer Peter Evans (tp), Jon Irabagon (as, ts), Ron Stabinsky (p), Moppa Elliott (b) und Kevin Shea (d) nennen. Als MOPDTK – Mostly Other People Do The Killing haben die fünf Musiker 2014 *Kind of Blue* unter dem Titel *Blue Note für Note* nachgespielt, als würden sie mit einer Partitur Klassischer Musik umgehen.<sup>51</sup> Ein Projekt, das wie vergleichbare Reenactments zahlreiche Fragen aufwirft und nach wie vor heiß diskutiert wird, weil es so viel herausfordert, für das Jazz einstehen will.<sup>52</sup> Evans, Irabagon, Stabinsky, Elliott und Shea arbeiteten zum Zeitpunkt von *Blue* bereits mehr als ein Jahrzehnt zusammen. Allesamt ausgezeichnete Instrumentalisten, etabliert in der New Yorker Szene, verfügen sie hierdurch auch über ein ausgezeichnetes Niveau und ein exzellentes Zusammenspiel als Gruppe. *Blue* ist schlicht gut gespielt. Daran gibt es nichts zu kritisieren. Aber MOPDTK sind keine Kopie der Band von 1959. Hier spielen Menschen. So bringt ihre Realisierung der gleichen Töne und Rhythmus schläge doch hörbar nicht dieselben Töne und Rhythmus schläge hervor. Vielmehr steckt *Blue* voller feiner Unterschiede im Detail. In Klangfülle, Timbre und Timing. Ich jedenfalls höre den Beteiligten von *Kind of Blue* mit noch größerer Faszination und Aufmerksamkeit zu, seit ich diesen Vergleich intensiv angestellt habe, immer wieder hin und her schaltend, mir bewusst werdend, wie viel an dem, was mich an *Kind of Blue* interessiert, gar nicht das ist, was gespielt wird, sondern wie es gespielt wird. Ich jedenfalls kenne kein anderes Reenactment einer Ensembleeinspielung im Jazz, das die sinnliche Erfahrung eines solchen Vergleichs erlaubt, den wir in der Klassischen Musik in der Interpretationsforschung allenthalben anstellen.<sup>53</sup> Ihn anzustellen, lohnt auch hier sehr.

\*\*\*

(2) Niemand erwartet 1959 eine Platte dieser Art. Sie ist insbesondere ohne Vorbild in Davis' Schaffen. Und setzt sich deutlich von diesem ab. Denkbar weit weg steht *Kind of Blue* von Davis' Anfängen bei Charlie Parker Mitte der Vierziger. Aber auch von den komplexen Klanggemälden, die Gil Evans 1957 bis 1959 als Rahmen für Davis baute auf den Alben *Miles Ahead*, *Porgy and Bess* und kurz

nach *Kind of Blue* auf *Sketches of Spain*. Oder auch vom grooveorientierten, aggressiv swingenden Hard Bop, den Davis ab Mitte der 1950er Jahre kultivierte. Oftmals über Stücke Dritter, vor allem aus dem Great American Songbook oder von Jazzkollegen wie auf *Milestones* von Jackie McLean (»Dr. Jekyll«), John Lewis und Dizzy Gillespie (»Two Bass Hit«), Ahmad Jamal (»Billy Boy«) und Thelonious Monk (»Straight, No Chaser«). Diesen Davis hört man auf Mit-Fünfziger-Alben wie *Bag's Groove* und *Walkin'* und den vielen Platten des ersten großen Quintetts mit John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers und Philly Joe Jones. Man vergleiche nur *Kind of Blue* mit *Milestones*, das dieses Quintett erweitert um Adderley erst ein Jahr zuvor im Winter 1958 aufgenommen hat, um sofort zu verstehen, wie überraschend Sound und Atmosphäre von *Kind of Blue* sind.

Von *Kind of Blue* führen Spuren in das Vorausgegangene. Aber *Kind of Blue* ist vor allem eine Gegenreaktion. Der Versuch, einen alternativen Weg zu eröffnen. Ein Extrem zu erkunden und auf sein Potenzial hin abzuklopfen.

Die Spuren sind dem ungeachtet mannigfaltig. Es sind dabei ganz verschiedenartige Stränge, die in *Kind of Blue* kulminieren. Genauso vielfältig, wie die Jazzmusik, die dieses Album beeinflussen sollte. Oder wie Amiri Baraka in »Miles Davis: ›One of the Great Mother Fuckers‹« so treffend auf den Punkt bringen sollte:

»It is fitting that *Kind of Blue* closed out those intensely creative years, because it sums up Miles major musical tendencies as well as indicates what new roads exist not only for him but for the music generally.«<sup>54</sup>

Ihnen nachzuspüren, ist etwas, das Experten besonders zu tun interessiert. Nicht anders als den Zeugnissen, die vom *Kind-of-Blue*-Ensemble und der Arbeit am Album geblieben sind. Weswegen hierüber besonders viel geforscht und geschrieben worden ist. Auf vieles ist dabei inzwischen hingewiesen worden:

Die zurückhaltendere Attitüde etwa, die Davis' Spiel auf *Kind of Blue* prägt, aber schon 1949/1950 im Nonett in noch stark – von zentralen Akteuren der 1950er Jahre wie John Lewis, Gerry Mulligan und Gil Evans – arrangierten Aufnahmen erprobt; Einspielungen, die mit erheblicher Resonanz kurz vorher 1957 vollzählig gebündelt im LP-Format als *Birth of the Cool* veröffentlicht worden waren.<sup>55</sup>

Oder die Neugierde gegenüber impressionistischen Akkordextensionen und Voicings und Skalenkonzepten aus dem Kontext Klassischer Musik, etwas, das Evans in dieser Zeit sehr beschäftigt.<sup>56</sup> Nicht ohne Grund konstatiert

schon die Originalrezension von *Kind of Blue* im *DownBeat* 1959 »a strong Ravel influence«. <sup>57</sup>

Oder die Erfahrung der weitgehend vorbereitungslosen Gruppenimprovisationen beim Soundtrackprojekt *Ascenseur pour l'échafaud* zu Louis Malles gleichnamigen Nouvelle-Vague-Meisterwerk von 1958. <sup>58</sup>

Oder das Interesse an den musiktheoretischen Überlegungen, die George Russell 1953 als *Lydian Concept of Tonal Organization* veröffentlicht und anschließend in eigenen Jazzprojekten erkundet; <sup>59</sup> ein Interesse, das Davis mit John Coltrane und vor allem Bill Evans teilt, der auch direkt mit Russell zusammenarbeitet. <sup>60</sup>

Oder Davis' Umgang mit der Strategie von Gil Evans bei den Aufnahmen zu *Porgy and Bess* 1958, für Davis in den Arrangements als Platzhalter Skalen als Improvisationsmaterial bereitzustellen. <sup>61</sup>

Oder die intensive Auseinandersetzung mit dem Blues. <sup>62</sup> So wie auch Bluesformen und -timbres auf *Kind of Blue* sehr präsent sind, <sup>63</sup> kann man auch das Denken in Tonleitern als strukturbildendes Mittel auf diesem Album eng am Blues hören. <sup>64</sup> Dem Blues, der zugleich eine der wenigen Konstanten in Davis' Schaffen darstellt, das so sehr von Wandel und Veränderung angetrieben und geprägt ist. <sup>65</sup> *Kind of Blue* hat durchweg Bluesflavor, auch wenn es am Ende kein Bluesalbum im strengen Sinne ist. Oder wie es in der Originalrezension am 31. August 1959 im Branchenmagazin *Billboard* hieß: »some wonderfully bluesy and yet imaginative jazz«. <sup>66</sup>

\*\*\*

(3) Aber dass *Kind of Blue* zuallererst als Gegenreaktion angelegt war, ist am Ende wichtiger. Gerade als Versuch, einen alternativen Weg zu eröffnen, ein Extrem zu erkunden und auf sein Potenzial hin abzuklopfen, ist die Platte folgenreich. Mit eben jener Stoßrichtung, die Davis kurz vorher gegenüber Nat Hentoff im Dezember 1958 in einem Interview für *The Jazz Review* ausgibt:

»When Gil wrote the arrangement of »I Love You, Porgy«, he only wrote a scale for me to play. No chords. And that other passage with just two chords gives you a lot more freedom and space to hear things. I've been listening to Khachaturian carefully for six months now and the thing that intrigues me are all those different scales he uses. Bill Evans knows too what can be done with scales. All chords, after all, are relative to scales and certain chords make certain scales. I wrote a tune recently that's more

a scale than a line. I was going to write a ballad for Coltrane with just two chords. When you go this way, you can go on forever. You don't have to worry about changes and you can do more with the line. It becomes a challenge to see how melodically inventive you are. When you're based on chords, you know at the end of 32 bars that the chords have run out and there's nothing to do but repeat what you've just done – with variations. I think a movement in jazz is beginning away from the conventional string of chords, and a return to emphasis on melodic rather than harmonic variation. There will be fewer chords but infinite possibilities as to what to do with them.«<sup>67</sup>

Was die Musik auf *Kind of Blue* dadurch am stärksten prägt als expressive Qualität, ist Davis' Drang in jenen Jahren, das Ausdruckspotenzial einer möglichst weitgehenden Reduktion der eingesetzten musikalischen Mittel zu erkunden.<sup>68</sup> Wie wenig geht, damit weniger immer noch mehr ist. Oder wie es bei Joachim-Ernst Berendt über jene Jahre heißt: »Miles Davis' Trompetenspiel schien immer danach zu suchen, was man weglassen kann.«<sup>69</sup> Als Ausweg aus der faszinierenden, aber auch ästhetisch begrenzten Geschäftigkeit des Bebop.<sup>70</sup> Der ersten im strengen Sinne Kunstmusik des Jazz.

Diese Eigenschaft des Albums fällt bereits dem Originalrezensenten von *Kind of Blue* im *DownBeat* 1959 auf, der gleich zu Beginn seiner Besprechung festhält:

»This is a remarkable album. Using very simple but effective devices, Miles has constructed an album of extreme beauty and sensitivity. This is not to say that this LP is a simple one – far from it. What is remarkable is that the men have done so much with the stark, skeletal material.«<sup>71</sup>

Man muss nur vergleichen, was John Coltrane parallel zu den Sessions für *Kind of Blue* aufnimmt und was dann 1960 unter dem Titel *Giant Steps* erscheint, um zu realisieren, was Davis meint. Das dortige Titelstück ist das exakte Gegenteil von dem, was Davis auf *Kind of Blue* versucht. Das, von dem er sich in diesem Interview abzusetzen versucht. Denn Coltrane schreibt eine Studie darüber, wie viele Akkordwechsel sich auf wie wenig Raum packen lassen, um anschließend etüdenähnlich hochvirtuos über die so entstehende maximale harmonische Komplexität zu improvisieren.<sup>72</sup>

Als Davis auf das stark von klassischer Musik beeinflusste harmonische Spiel von Evans trifft, ist ein Weg eröffnet, Einfachheit mit Farbenreichtum zu verbinden.<sup>73</sup> Weswegen es so wichtig ist, Evans für dieses Albumprojekt zu-

rückzuholen. Denn es ist der Nachhall von Evans' Stil, Klavier zu spielen und durch Klavierspiel Jazz zu denken, sowie der gemeinsamen zurückliegenden Monate, um den herum Davis Anfang 1959 *Kind of Blue* konzipiert, wie er noch 1989 im Rückblick erinnerte.<sup>74</sup>

\*\*\*

(4) *Kind of Blue* wird in seiner Herangehensweise ein ebenso genrestiftendes Album wie eine Wasserscheide der Jazzgeschichte, wie Laurent Cugny so treffend resümiert: »It is considered to mark the birth of modal jazz and the true beginning of the post-bop era.«<sup>75</sup> Es wird dies deswegen, da es von einem durchgehenden und in dieser Konsequenz neuen ästhetischen Ansatz geprägt ist. Einem, der in verschiedene Richtungen erheblichen Einfluss auf das entfalten sollte, was im Jazz folgt, vom akkordlosen Free Jazz über Vampbasierten Jazz bis zum meditativen ECM-Stil.<sup>76</sup> Die Inspiration, die von *Kind of Blue* ausgeht, wirkt bis heute nach und reicht dabei weit über den Jazz hinaus, wie Richard Williams an einer Vielzahl von Beispielen von klassischer Minimal Music bis zu Brian Enos Ambient-Konzepten gezeigt hat.<sup>77</sup> Zugleich entfaltet diese Musik große Resonanz bei den jungen Jazzmusikern um 1960, die rasch insbesondere »So What« und »All Blues« spielen und überhaupt dem Konzept des Albums nacheifern.<sup>78</sup>

Modal Jazz ist das Schlagwort, das für jene Eigenarten der Musik auf *Kind of Blue* steht, die dieses Album schon auf das erste Hören hin so deutlich unterscheiden von den anderen, ebenfalls kanonischen Platten, die Davis (z. B. mit *Milestones*, 1958) wie auch seine Mitstreiter Coltrane (z. B. mit *Blue Train*, 1958) oder Adderley (z. B. mit *Somethin' Else*, 1958) als Leads unmittelbar zuvor noch aufgenommen hatten. Der Begriff hat sich wie kein Zweiter mit *Kind of Blue* verbunden.<sup>79</sup> Über das eine zu sprechen, heißt, das andere anzuführen.

Genrestiften zu sagen, meint dabei nicht, dass Davis das ästhetische Vorgehen, das *Kind of Blue* prägt, im strengen Sinne erfunden hat. Aber ob nun Bebop, Cool Jazz, Bigband, Hardbop, Modal Jazz, Postbop oder Jazzrock/Fusion: Davis' Talent, über Jahre viele der Besten der Profession in seine Bands einzubinden und dabei stets zu Beginn von neuen Trends in Verbindung mit dem hochindividuellen eigenen Still jeweils viel beachtete Tourneen und vor allem Referenzaufnahmen zu schaffen von den *Birth of the Cool*-Singles 1949/50 bis *Bitches Brew* 1970, führten dazu, dass Davis' Zugang zu dem jeweiligen ästhetischen Ansatz so oft genrebildend im Sinne von vorbildhaft wurde.<sup>80</sup> In jener Ära, die eine ganze Generation überspannt, gibt es nur wenige signifikante

Trends dieser Art im Jazz wie Bossa Nova oder Free Jazz, die nicht zuallererst mit dem Namen von Miles Davis verbunden sind – auch wenn er sich selbst damit von *Quiet Nights* (1963) bis *Get Up With It* (1974) auseinandersetzt. Hierin ist seine eine Ausnahmekarriere nicht unähnlich der von Pablo Picasso – wie schon Duke Ellington befand.<sup>81</sup>

Modal Jazz ist bei genauem Hinsehen ein schillernder Begriff. Wie Genre überhaupt eine ausnehmend schillernde Leitkategorie im und zum Erzählen von Musikgeschichte ist. Eine ausgesprochen komplexe Kategorie in der künstlerischen Theorie und Praxis. Modal Jazz ist ein ebenso schlagendes wie typisches Beispiel dafür, wie schon die wenigen kursorischen Anmerkungen hier zu *Kind of Blue* illustrieren.

Aber in Genres über Jazz zu sprechen, ist nicht nur im Fall von Miles Davis Standard. Es ist auch für den Umgang mit dem Jahr 1959 zentral, um das es in diesem Buch gehen wird. Denn wie bei Davis' Karriere, wird es beim Eintauchen in diesen ganz speziellen Jahrgang, zu dessen Strahlkraft er selbst wiederum so viel beigetragen hat, in vielerlei Hinsicht vor allem um eins gehen: die Gleichzeitigkeit von ganz unterschiedlichen Herangehensweisen, Jazz zu kreieren. Nichts prägt 1959 im Jazz mehr als ästhetische Diversität. Und um dafür ein Gefühl zu entwickeln, eignet sich ein Sprechen in Genrebegriffen wie Modal Jazz in besonderem Maße.

Aber was sind Genres?<sup>82</sup> Und was ist Modal Jazz?

Genres sind unauflöslich immer eine Verbindung von einerseits Kontinuität stiftenden Momenten (z.B. musikalische und soziale Konventionen), andererseits Instabilität und hierin doch zugleich eben auch Dynamik verantwortenden Momenten (z.B. Vielfalt der Meinungen und Funktionen). Schon auf ganz basaler Ebene macht es einen großen Unterschied, ob man sich für die erstgenannten oder die letztgenannten Aspekte interessiert – oder beides auszubalancieren versucht. Es ist schon deswegen gar nicht so einfach, zu sagen, was ein Genre ist und was es ausmacht, obwohl über Genres zu sprechen Alltag ist. Für Vertreter der erstgenannten Perspektive schaffen Genres vor allem Stabilität im historischen Wandel und Orientierung in einer für den Einzelnen unüberschaubaren Masse an musikalischer Produktion und musikbezogener Kommunikation.<sup>83</sup> Für Vertreter letztgenannter Perspektive erweist sich diese Stabilität als eine leere Behauptung, die im schlimmsten Fall obendrein alles Individuelle dem Diktat von Genrenormen und der Suche nach Ähnlichkeiten und Ähnlichem opfert.<sup>84</sup> Wieder andere meinen, dass gerade Individualität anders als über vergleichsweise stabile Genrebegriffe gar nicht erst als solche wahrnehmbar und damit beurteilbar wäre.<sup>85</sup>

Welche Position man auch vertritt: Es ist unvermeidbar, dass Musik stets zu Genres gehört, und zugleich unmöglich, Genres quasi rein zu bestimmen.<sup>86</sup> Genres sind Diskursräume, in denen Schnittmengen ausgehandelt werden.<sup>87</sup> Immer wird ein Erwartungshorizont an Musik herangetragen, der nicht erst durch diese Musik entstanden ist. Immer verbleiben Dimensionen im Vergleich von Musik und Erwartungshorizont, die nicht zur Deckung gelangen. Man kann keine genrelose Musik schreiben oder spielen – auch wenn Musiker das auffallend oft behaupten, wenn sie für sich künstlerische Autonomie reklamieren.<sup>88</sup> Zugleich kann man keine Musik schreiben oder spielen, in der ein Genre aufgeht – auch wenn Kritiker gerne von ›Prototyp‹ oder ›Inbegriff‹ eines Genres sprechen und damit so tun, als ob eben dies ginge. Das ist, was Jacques Derrida in seinem grundlegenden Aufsatz *Das Gesetz der Gattung* »Teilhabe ohne Zugehörigkeit«<sup>89</sup> nennt. Schaut man genau hin, sieht man u.a. eine Vielzahl an Akteuren, die sich explizit oder durch ihr Handeln konkludent an Genrebestimmungen beteiligen (a). Man erkennt des Weiteren eine Vielfalt an Funktionen der Genrekategorie (b). Und man beobachtet ein immanentes, fortwährendes, unvermeidliches Ringen von Momenten, die für Stabilität sorgen, mit solchen, die für Instabilität, zugleich aber eben auch für Dynamik verantwortlich sind (c).

(a) Eine Vielzahl an Akteuren beteiligt sich an der Bestimmung von Genres. Dass es überhaupt solche Akteure gibt, die sich bisweilen sogar gezielt und bewusst um den Prozess der Genrebestimmung bemühen, zeigt sich z.B. immer dann besonders deutlich, wenn Genres gegen die Nutzung durch Dritte verteidigt werden, deren Handeln als genrefremd angesehen wird.<sup>90</sup> Keineswegs ist dabei gesichert oder vereinheitlicht, wessen Meinung jeweils den Ausschlag gibt.<sup>91</sup> Die Erfahrung zeigt allerdings, dass es sehr oft einen großen Unterschied macht, wen man wann in welcher Position fragt.<sup>92</sup> Es existieren zudem große Unterschiede zwischen den Genres. Und auch innerhalb eines Genres können sich Sichtweisen ändern.<sup>93</sup> Die Sache verkompliziert sich dabei nicht nur zusätzlich durch die Vielzahl der Akteure. Akteure können zudem mehrere Positionen gleichzeitig innehaben oder ihre Position wechseln. Ein Labelmitarbeiter kann z.B. gleichzeitig Musiker und Musikhörer sein. Seine Sichtweisen können sich je nach Kontext verschieben, müssen das aber natürlich nicht.<sup>94</sup> Völlig unabhängig von der Frage multipler Akteurspositionen können sich auch schlicht die Ansichten eines jeden Diskursteilnehmers ändern. Die Gruppen der Akteure sind darüber hinaus in sich heterogen. Musikberichterstattung etwa: Fachmedien werden von professionellen Journalisten betreut, aber z.B. im Bereich der Fanzines von Fans.<sup>95</sup> Sie verändern ihre Zu-

sammensetzung fortwährend durch Ausscheiden und Neueintritt alter bzw. neuer Mitglieder. Es sind also sehr unterschiedliche, dabei in sich heterogene Typen von Akteuren mit durchaus unterschiedlichen Zielen involviert. Verbände und staatliche Institutionen der direkten Kulturpolitik verstehen sich z.B. oft als Institutionen zur Förderung und zum Erhalt von Genres, wie sich muster­gültig an der Verankerung des Jazz im öffentlichen Bildungs- und Subventionssystem studieren lässt.<sup>96</sup> Die Genredefinition erfolgt dann im Einklang mit diesen Zielen. Industrielle Akteure hingegen orientieren sich z.B. bevorzugt am Ziel der Umsatzgenerierung und -optimierung.<sup>97</sup> Aber auch hier ist Vorsicht geboten. Die typischen Akteure dürfen nicht zu schablonenhaft interpretiert werden: Die Rolle der Musikwirtschaft ist z.B. eine hochkomplexe, die auf sehr unterschiedliche Weise das Feld der Genrebestimmung beeinflusst und in keinem Fall im Sinne binärer Opposition – alles kommerziell Relevante absorbierende, Genreidentitäten dabei negierender Mainstream vs. Genrekulturen – gedacht werden kann.<sup>98</sup> Zumal für alle Akteurspositionen mehrere Ziele gleichzeitig relevant sein können. Einem Musiker mag es um künstlerische Freiheit gehen und zugleich um soziale Relevanz und hinreichende Einnahmen, um von seiner Musik leben zu können. Die Akteure stehen nicht nur in einem komplexen Verhältnis auf der Ebene der Ziele zueinander. Sie können auch Genres unterschiedlich interpretieren, Fans z.B. die Arbeit eines Musikers genreseitig ganz anders zuordnen, als es dem Musiker als adäquat vorschwebt.<sup>99</sup> Dann steht es dem Musiker frei, das zurückzuweisen. Je nach Ziel (Genrezugehörigkeit, Prestige, Erlöse usw.) mag ihm das aber nichts nutzen. Dabei geht es für die Genrebildung nicht zwingend zu­vorderst um Fragen von Konsens und Herrschaft, d.h. darum, wer alles mitreden kann und wer sich am Ende wie durchsetzt. Immer wieder gibt es nämlich auch Genres, für die gerade der Mangel an Konsens und vielmehr der offene Streit über ästhetische und soziale Normen identitätsstiftend ist, gerade in avantgardistischeren Kontexten, die hieraus viel an Dynamik und Produktivität ziehen.<sup>100</sup>

(b) Genres dienen überdies ganz unterschiedlichen Funktionen. Die Verwendung von Genrebegriffen ist z.B. eine dominierende Kommunikationsstrategie in der Musikwirtschaft (seit Tonaufnahmen Noten als primäre Distributionsform von Musik abgelöst haben) und in den Kommunikationsmedien, insbesondere im Musikjournalismus.<sup>101</sup> Neben Künstlernamen und Emotionsbegriffen fungieren Genrebegriffe heutzutage mehr denn je als ein Hauptorientierungsmittel in einem für den Einzelnen unüberschaubaren Musikangebot,<sup>102</sup> das nur in Deutschland alleine im Bereich der Tonaufnahmen von Alben derzeit alljährlich um mehr als 15.000 Veröffentlichungen

wächst.<sup>103</sup> Dass Genres für Künstler auf Produktionsseite Spielräume und Spielregeln definieren, zu denen sie sich verhalten können, ist jedoch nicht nur in organisatorischer und wirtschaftlicher Hinsicht produktiv.

Nach dergleichen Rahmungen und Orientierungspunkten besteht nämlich auch unter den Kreativen selbst eine nicht geringe Sehnsucht in Zeiten, in denen es in den Künsten in vielen Bereichen eben an verbindlichen Grenzen, Dogmatiken und Lehren fehlt, wie schon Adorno konstatierte,<sup>104</sup> da die alten Maßstäbe ihre einstige Autorität verloren haben.<sup>105</sup> Das kann man mit Danto als künstlerische Freiheit feiern.<sup>106</sup> Man kann aber umgekehrt auch den damit einhergehenden Verlust betonen, wie es Lyotard tut: »Composers today have the feeling that everything is possible and that they must invent for each work not only its musical form, but the rules of the music«.<sup>107</sup> Schon Arnold Schönberg kämpfte mit der Erfahrung, dass ihn die in harmonischer Sicht maximale Freiheit der Atonalität an anderer Stelle massiv einschränkte, da es in einem Gestaltungsraum, in dem alles möglich ist, problematisch wird, zu überraschen oder lange dramatische Formen zu gestalten – und komponierte in Reaktion hierauf ein Jahrzehnt lang nicht. Ihm fehlte plötzlich ein Erwartungshorizont, mit dem er operieren konnte. Genau an einer solchen Stelle machen Genres Angebote. Deren regulatorische Kraft kann man schon daran ablesen, wie wenige erfolgreiche Crossoverkünstler vom Schlage eines Leonard Bernstein, David Bowie, Bobby McFerrin, Miles Davis, Herbie Hancock oder André Previn es gibt, die genreseitig ein wirklich weites Betätigungsfeld aufweisen. So steckt in der Anziehungs- und Regulierungskraft des Genrekonzepts für Muskschaffen wie Musikrezeption stets ein ambivalenter Balanceakt zwischen Ermöglichen und Verhindern.<sup>108</sup> Aber Genres sind vielmehr. Genres konditionieren in mannigfaltigster Weise den sozialen Umgang mit Musik.<sup>109</sup> Sie fungieren in vielen Fällen z.B. als primärer Bezugspunkt kultureller Identität.<sup>110</sup> Genrekonventionen steuern bei allen Akteuren Erwartungen und ermöglichen hierdurch überhaupt erst, zu vergleichen, einen Diskurs zu etablieren und sich nicht in einer disparaten Sammlung von Einzelfällen zu verlieren.<sup>111</sup> Genres schreiben zudem Musik Bedeutung ein,<sup>112</sup> stehen aber immer auch zugleich für Wertzuschreibungen – Genres sind nie neutrale, bloß sachlich beschreibende Begriffe.<sup>113</sup> Genrediskurse schließen dadurch eine Vielzahl sozialer Faktoren ein, einschließlich Rasse, Geschlecht, Religion und Nation.<sup>114</sup> Genrezuordnungen gehen dabei regelmäßig mit weitreichenden, ganz praktischen Konsequenzen einher, von Qualitätsurteilen und Entscheidungen über Zugehörigkeit bis zur Frage, welche Clubs, Festivals oder Playlists einer Musik offen stehen.<sup>115</sup>

(c) Wäre dem nicht schon genug, sind Genres eben stets im selben Atemzug stabil und instabil, gleichermaßen von Kontinuität zu Vorherigem und Veränderungen geprägt.<sup>116</sup> Es gibt wie gesehen keine Musik, die nicht zu einem Genre gehört, keine Musik, die nur zu einem Genre gehört, und keine Musik, in der ein Genre aufgeht. Jeder neue Beitrag verändert jedoch zugleich ein Genre und seine Konventionen.<sup>117</sup> Es gibt umgekehrt Normen, die übergeordnet in einer Vielzahl Genres auftreten, so die Grundregeln kommerziell relevanter Musik: Einfachheit, Repetitivität und Kürze.<sup>118</sup> Dies erschwert gleichfalls die Präzision von Genrebegriffen. Manche Genres werden dabei sehr alt, andere scheinen nur eine Saison, eine Modewelle lang zu existieren.<sup>119</sup> Manche Genres bleiben lange allgemein relevant, manche nur kurz, andere wiederum verlassen nie »einen Status des Marginalen und Prekären«. <sup>120</sup> Gleichzeitig kann sich ein neues Publikum ein Genre erobern und es dabei auch verändern.<sup>121</sup> Oder der originale Musikkreis wird verdrängt, etwa im Zuge einer musikindustriellen Erschließung.<sup>122</sup> Musiker fusionieren und erweitern aber auch selbst fortwährend bestehende Genres oder spalten Genrespezifika ab und gewichten sie neu, all dies oftmals sogar gezielt als künstlerische Strategie.<sup>123</sup>

Zu diesen drei hier exemplarisch herausgegriffenen Ebenen der Akteure, Funktionen und Dynamiken des Genrebegriffs kommen eine ganze Reihe weiterer grundsätzlicher Herausforderungen hinzu, die Genre zu einer derart fluiden und zugleich attraktiven, da gerade hierin lebensnahen Kategorie machen: So ist der Genrebegriff z.B. nicht trennscharf geschieden von Begriffen wie Stil, Subkultur, Szene oder Gattung. Sie werden mal synonym, mal partiell überlappend, mal kategorisch getrennt voneinander gebraucht. In unterschiedlichen Gegenstandsbereichen westlicher Musik wie klassischer Instrumentalmusik, Oper, Jazz, Filmmusik und Populärer Musik existieren dabei verschiedene Traditionen und Konventionen im Begriffsgebrauch.<sup>124</sup> Die Lesart dieser Begriffe wechselt aber immer wieder auch innerhalb desselben musikalischen Milieus zwischen verschiedenen Beiträgen. Darüber hinaus treten Unterschiede auf, je nachdem, ob der Beitrag aus der Musikwissenschaft stammt oder aber eine musikalische Praxis zum Gegenstand hat, aber z.B. aus Sicht von Nachbardisziplinen wie der philosophischen Ästhetik, Soziologie, Kulturwissenschaft oder Geschichtswissenschaft verfasst wurde. Neben fragilem Begriffsgebrauch stellt die Quellenlage ein weiteres fundamentales Problem der Genreforschung dar: Regelmäßig fehlt es an klar identifizierbaren, expliziten Gründungsdokumenten, Regelbüchern, Kriterienkatalogen usw., was einen zu einer Diskursanalyse, oft gar Diskursrekonstruktion zwingt, die regelmäßig z.B. Oral History einzubeziehen

hat.<sup>125</sup> Schon, ab wann ein Genre existiert und wer für seinen Namen verantwortlich ist,<sup>126</sup> lässt sich meist nur ausnahmsweise präzise sagen. Und man muss an dieser Stelle zudem sehr vorsichtig sein, denn allzu oft ergibt eine solche retroaktive Suche vor allem Gründungsmythen und die Behauptung einer quasi reinen Lehre, was das Genre »eigentlich« mal war und wieder sein sollte.<sup>127</sup> Auch wenn die Namensgebung eine hinreichende, aber keine notwendige Bedingung für die Existenz eines Genres ist, so ist die Vergabe von Genrenamen ein wichtiger Indikator, zeigt sich hier doch oft, dass Akteure das Erreichen eines Aggregatzustands ausmachen, dem eine neu gewonnene Spezifik innewohnt, die etwas unterscheidbar macht – worin auch immer diese Eigenart im Einzelfall liegt.<sup>128</sup> Ob das Neue dann wirklich neu ist, spielt regelmäßig nur eine untergeordnete Rolle, da es sich bei der Namensgebung zuvorderst um eine soziale, vor allem kommunikative Geste handelt. Im Wechsel und Zusammenspiel der beteiligten Akteursgruppen entstehen fortwährend neue Genrenamen – die dabei keineswegs musikalisch-deskriptiv (Noise Rock, Cool Jazz) angelegt sein müssen, sondern z.B. atmosphärische (Psychedelic, Trance), inhaltlich-thematische (Christian Pop, Christmas Carol), geographische (Charleston, Britpop), sozio-kulturelle (College Rock, Lounge), relationale (Post-Punk, Neo-Soul) oder symbolische (Hair Metal, Baggy) Gesichtspunkte betonen können.<sup>129</sup> Schon in einer eng begrenzten Fallstudie zur elektronischen Tanzmusik im Großbritannien der Jahre 1998 und 1999 förderte Kembrew McLeod mehr als 300 Subgenrenamen unter dem Genremantel der EDM zu Tage, von »abstract beat, abstract drum-n-bass, acid house, acid jazz, acid rave« über »downtempo funk, downtempo future jazz, drill-n-bass, droncore, drum-n-bass« und »hard chill ambient, intelligent drum-n-bass, intelligent jungle, intelligent techno, miami bass« bis »twilight electronica, two-step, UK acid, UK breakbeat, underground, world-dance«.<sup>130</sup> Eine zentrale Konsequenz einer solchen Begriffsinflation und -partikularisierung ist natürlich, dass die »normative Bedeutung von Genremodellen und die Halbwertszeit generischer Begriffe«<sup>131</sup> sinkt – so wie Genres selbst oftmals nur einen vergleichsweise kurzen Moment im popkulturellen Rampenlicht haben und hiernach vielfach auf deutlich kleinerer Flamme, von einem überschaubaren Kreis von Liebhabern meist dogmatisch deutlich enger ausgelegt,<sup>132</sup> weiterköcheln.<sup>133</sup> Das Operieren mit Genrebegriffen ist dabei kommunikativ gesehen in jeder Hinsicht ein permanentes Justieren zwischen zu allgemein (z.B. Pop, Jazz) und zu speziell (z.B. Happy Hardcore oder Progressive Low Frequency). Begriffe wie »Metagenre« oder »Subgenre« zeigen dieses Problem an.<sup>134</sup> Und doch ist es notwendig, beide Extreme stets

gleichzeitig im Blick zu halten – das Verallgemeinern und das Interesse an der Besonderheit des Einzelfalls –, damit die Kategorie des Genres als Verständnis- und Beschreibungsmittel produktiv sein kann.<sup>135</sup> Genres bedeuten zu einer bestimmten Zeit für bestimmte Leute etwas Bestimmtes.<sup>136</sup> Das setzt eine erhebliche historische und soziale Sensibilität voraus, gerade wenn man sich Genres in der Vergangenheit annähert. Denn die Gefahr ist groß, dass man aktuelle Genrevorstellungen auf die Vergangenheit projiziert.<sup>137</sup> Diese Gefahr ist im hiesigen Fall noch größer als bei anderen historiographischen Fragen, da Genreformierung, insbesondere die damit einhergehende Konventionsbildung, meist stark retrospektive Züge trägt.<sup>138</sup> Genres gehen nicht in musikalischen Konventionen auf, sind jedoch keineswegs beliebig in den musikalischen Möglichkeiten, die sie gestatten.<sup>139</sup> Jedes Genre scheint hierbei einen eigenen Toleranzbereich auszuhandeln, bis wohin etwas noch dem Genre als zugehörig angesehen werden kann. Manche sind sehr strikt wie Barbershop Harmony oder Northern Soul, andere nicht.<sup>140</sup> Je genauer man die musikalischen Konventionen eines Genres zu beschreiben versucht, desto exklusiver geht man natürlich vor, in dem man zwangsläufig anfängt, Musik auszusortieren, die anderen wie selbstverständlich als dem Genre zugehörig erscheint.<sup>141</sup> Unterlässt man derart analytische Bemühungen jedoch, ignoriert man die musikalische Praxis, in der regelmäßig ganz bewusst künstlerische Entscheidungen getroffen werden, die z. B. eine Genrezuordnung musikalisch absichern sollen. So problematisch diese widersprüchliche Situation auch bleibt, so klar ist jedoch, dass solche Annäherungen bei aller Vorsicht analytisch durchaus erreichbar sind: Man denke zum Beleg nur an die Möglichkeit, Genres außerhalb ihres Ursprungscontextes zu parodieren.<sup>142</sup> Ohne benenn- und adaptierbare Ähnlichkeiten, die u. a. eine Wiedererkennbarkeit gestatten, wäre dies nicht möglich.<sup>143</sup> So oder so muss man jedoch aufpassen, denn das, was in vielen Genres vorkommt, ist nicht zwangsläufig weniger wichtig für ein bestimmtes Genre als das, was ihm an Besonderem zu eigen ist und auf das man sich allzu leicht konzentriert.<sup>144</sup> Abgesehen davon, dass gerade musikalische Eigenarten besonders selten Genres exklusiv zu eigen bleiben, sondern gerade und oftmals ausgesprochen rasch ihren Weg auch in andere Genrekontexte finden. Man denke z. B. an Bluesphrasierung oder Funkrhythmisierung. Letztlich muss man Genres relational zueinander verstehen. Genres existieren im Verhältnis zu einem komplexen Netzwerk anderer Genres. Nur ein relationaler Zugriff erlaubt, die Andersartigkeit und zugleich Identität von Genres, nämlich im Verhältnis zu anderen zu verstehen.<sup>145</sup>

Wenn ich hier nun also Genre sage, meine ich nicht nur ein definiertes Arsenal musikalischer Mittel und Vorgehensweisen, sondern ein Cluster aus Orientierungen, Erwartungen und Konventionen.<sup>146</sup> Ein solcher Cluster setzt sich, falls die Genreetablierung gelingt, als ein zur Identität fähiges Netzwerk aus Produktion, Zirkulation und Bedeutung durch: in der Produktion z.B. von Werken, Tonaufnahmen und Aufführungen oder in der Zirkulation etwa von Tonträgern, Noten und Diskursen. Aber eben auch auf der Ebene der Bedeutung, die Akteure des Genres diesem zuweisen oder aus ihm ziehen: zur sozialen Identifikation; oder für ökonomischen oder pädagogischen Gewinn; oder als intellektuelle Herausforderung; oder für emotional impact. Dieser Cluster integriert dabei mitnichten nur musikalische, sondern des Weiteren eben auch u.a. auch soziale, ökonomische, historische, technologische, mediale, visuelle und ideologische Faktoren zu einer relativ stabilen »Genrewelt«, wie Simon Frith sagt.<sup>147</sup> In dieser Genrewelt wird in Pierre Bourdieus Sinne ökonomisches, kulturelles und soziales Kapital erworben und investiert.<sup>148</sup> Sofern ihr eine Verstetigung gelingt, liegt der Schwerpunkt dieses Kapitalumschlags auf der Schaffung von Identifikationspunkten, auf der Strukturierung von Diskurs und, bar aller zur Verstetigung gleichfalls notwendigen Momente von Originalität und Dynamik, auf der Schaffung von Bedeutung durch die kontinuierliche Herstellung von Vertrautem. All dies erfolgt in musikalischen Genres natürlich nicht zuletzt auch durch das Normieren und Standardisieren musikalischer Traditionszusammenhänge, Verfahren und Materialien, die sich als genrekonform etablieren – ist aber eben nicht hierauf beschränkt oder gar damit identisch.

Modal Jazz ist eine solche Genrewelt. Im Modal Jazz wird u.a. das gemeinsame Spielen über Akkordreihenfolgen ersetzt durch die Verabredung von Tonleitern, die im Fall von *Kind of Blue* mit traditionellen Songformen verbunden werden.<sup>149</sup> Soli, die Pausen kennen, Ruhe ausstrahlen und Raum lassen und das Lyrische betonen, werden bevorzugt, im scharfen Kontrast zum atemlosen Feuerwerk vieler prägender Bebop-Einspielungen. Und vor allem rückt statistische Harmonik, oftmals als Vamps, in den Mittelpunkt.<sup>150</sup> Oder wie Keith Waters im *New Grove Dictionary of American Music* resümiert:

»Its meaning is elusive since musicians, historians, and analysts use ›modal jazz‹ to refer loosely to a network of overlapping musical features that may include the following: the use of underlying modes (or scales) to organize generally the harmonic and improvisational content of a performance; slow harmonic rhythm: typically, a single harmony for four, eight, 16, or more

bars; pedal point harmonies: a focal bass pitch or shifting harmonies over a primary bass pitch; the absence or limited use of functional harmonic progressions, such as V-I or ii-V-I, in accompaniment or improvisation; harmonies characteristic of jazz after 1959, notably suspended fourth chords, slash chords such as Fmaj7/E, and harmonies named for modes such as phrygian and aeolian; the prominent use of melodic or harmonic perfect fourths and both. Davis's landmark album *Kind of Blue* (1959, Col.) provided an important point of departure for modal jazz.«<sup>151</sup>

Harmonische Reduktion und Repetition sind dabei so dominierend in der Wirkung dieser Musik, dass Barry Kernfeld unter Rekurs auf *Kind of Blue* treffend lieber von »Davis's Vamp Style« spricht.<sup>152</sup> Ein Denken in Skalen ist also weit weniger entscheidend für Musik wie *Kind of Blue*, als der Begriff – Modal kommt von Modi bzw. Englisch Modes für Tonleitern –, die Diskussion über den Modal Jazz oder auch noch der Fokus von Davis' Interview mit Henthoff suggerieren. Zentral ist vielmehr das reduzierte harmonische Tempo:

»So much for theory. In practice, the key element of modal jazz is a single and, at the time, profound idea: slow harmonic rhythm. Harmonic rhythm is the rate at which chords change. This slower rate is achieved through the use of drones or of weakly functional successions (rather than strongly functional progressions) of two or more oscillating chords. In the sense that this slowing down involves the weakening of functionality, the resulting music might be called modal rather than tonal. On the whole, however, the label and the resultant theoretical emphasis, as understood in jazz, are quite misleading, because modal jazz turns out to have much more to do with harmony than with scales. Regardless of definitions, the concept is an important one and owes its existence to Miles Davis. Until the late 1950s, the static harmonies of a piece like »Manteca« were unusual. In most jazz, chords changed once every one or two bars, and sometimes as fast as once every beat. Above this background, bop, cool jazz, and hard-bop soloists would create fast-moving and ever-changing lines, to accord with the changing harmonies. But Davis felt hemmed in by this approach. He wanted to play tuneful melodies. He was uninterested in early jazz or swing, both of which were predominantly tuneful styles, and instead sought to create a new stylistic environment. In the Albums *Milestones* (1958), *Porgy and Bess* (1958), and *Kind of Blue* (1959) he took the first steps toward this goal, by playing tunes in which the harmonic rhythm moved slowly. This is modal jazz.«<sup>153</sup>

Sinn der Übung, sich mit Modal Jazz zu beschäftigen, ist es also nicht, zu klären, wie sehr *Kind of Blue* der reinen Lehre des Genres entspricht, was immer jene am Ende auch genau sein sollte. Was es bringt, *Kind of Blue* bezogen auf jenes Genre zu hören, mit dem es so eng verbunden ist in seiner Rezeption, ist vielmehr, dass sich eine klare Vergleichsebene eröffnet. Abweichungen wie Gewichtungen werden deutlicher. Und damit, was *Kind of Blue* als Kunstwerk ausmacht. Wenn Kernfeld also darauf aufmerksam machen kann, dass ein strukturbildendes Denken in Skalen am Ende für diese Musik gar nicht so entscheidend ist, sondern das entschleunigte, bisweilen gar statisch werdende harmonische Tempo das prägende Ausdrucksmittel des Albums ist, hat man eine Betrachterposition gewonnen, von der aus man sich dem Werk mit Gewinn annähern kann, der über ein bloßes *Gefällt mir* oder nicht hinausgeht. Man kann es nun gezielt im Kontext anderer Beiträge zum Genre hören und dabei z.B. darauf achten, wie sie sich zum Genre wie hierauf bezogen zueinander verhalten. Und man kann es im Verhältnis zu Beiträgen zu anderen Genres hören. Etwa jenen des Jahres 1959.

Die gedämpfte, nachtschwarze Atmosphäre des Albums ist im Übrigen nicht dem Modal Jazz, sondern dem Versuch, bestimmten, mit einer Nachtwanderung und der Melancholie des Gospels verbundenen Kindheitserinnerung nachzuspüren, wie Davis wiederholt erzählt – verbunden mit dem Hinweis, dass das Projekt jedenfalls insoweit gescheitert sei.<sup>154</sup> Und scheitern musste. Denn Davis' Weggefährten teilten seine Erinnerungen natürlich nicht. Und wenn man nicht viel Vorbereitung investieren will, wie groß muss der Zufall sein, dass diese mit ihrem Input genau in dem Ausdruck landen, der einem vorher vorschwebt. In *Kind of Blue* konkurrieren also durchaus widerstreitende Anliegen. Und nicht alle haben sich gleichermaßen materialisiert. Aber so wie Nebengeräusche im Studio ist dies bei Projektbeginn eingepreist.

\*\*\*

(5) Dafür, dass *Kind of Blue* ein Heiligtum ist, gibt es erstaunlich viele Kuriositäten, Zufälle und Sorgfaltsmängel in seiner Genese und Wirkungsgeschichte, denen sich nachspüren lässt.

Es fängt damit an, dass Wynton Kelly gar nicht weiß, als er am 2. März 1959 zur ersten Aufnahmesessions kommt, dass er nicht der einzige Pianist vor Ort sein wird; immerhin seiner ersten im Ensemble von Miles Davis, dem er erst wenige Wochen angehört.<sup>155</sup> Nicht gerade die naheliegendste Strategie für einen Bandleader, wenn man das Beste aus seinen Mitstreitern herausholen will.

Aber nicht untypisch für Davis, der einen harten Umgang in seinen Gruppen pflegt – was z. B. Evans im Jahr zuvor erschöpft hat.<sup>156</sup> Aber doch passt es so gar nicht zur »zengleichen«<sup>157</sup> Atmosphäre dieser Musik, als die sie so viele Kommentatoren unter Rekurs auf Ostasienreferenzen in den Liner Notes beschreiben, sich vorzustellen, dass sie in einem Rahmen entstanden sein soll, in dem es Irritation, Missstimmung und schlechte Laune gab.

Mit Fred Plaut ist ein Toningenieur im Dienst, der gar nicht Spezialist für Jazz ist, sondern ein Allrounder mit viel Erfahrung in den Bereichen klassischer Solo- und Kammermusik.<sup>158</sup> Das hilft der intimen Ästhetik, die auf *Kind of Blue* verfolgt wird, enorm, da wie bei Kammermusik mikrophoniert wird.<sup>159</sup> Denn das CBS 30th Street Studio, das das Label Columbia seit 1948 in 207 East 30th Street zwischen Second Avenue und Third Avenue in Manhattan betreibt, ist phänomenal und in Musikszene renommiert, aber als ehemalige Kirche für die ganz großen Besetzungen wie Symphonieorchester oder Broadway-Cast-Alben prädestiniert.<sup>160</sup> Die Transparenz, Wärme und Dynamik des Klangbilds, das Plauts Setup mit sieben Telefunken U-49 Mikrofonen (jeder eins plus zwei fürs Schlagzeug) gemischt auf ein Drei-Spuren-Scotch-190-Magnettonband auf zwei Ampex-Maschinen mit einem leichten zusätzlichen künstlichen Echo schafft,<sup>161</sup> unterscheidet sich deutlich von anderen Aufnahmen von Davis aus dieser Zeit, selbst wenn sie wie *Milestones* im selben Studio in der 30th Street in New York aufgenommen werden.<sup>162</sup> Plaut sollte ein prägender Akteur für den Jazz dieses Jahrgangs werden, da er hiernach auch noch andere kanonische Aufnahmen für das Columbia-Label betreut, darunter *Mingus Ah Um* (Charles Mingus), *Time Out* (Dave Brubeck) und *Sketches of Spain* (Miles Davis). So wird Plaut zu einer Schlüsselfigur. Freilich kann das niemand ahnen, als er im Schichtplan für *Kind of Blue* eingeteilt wird. Plaut ist es auch, dem wir ein zweites vollständiges Take von »Flamenco Sketches« verdanken, da er mit der Klangqualität der ersten Aufnahme am 22. April 1959 unzufrieden ist.<sup>163</sup>

Insgesamt ist erstaunlich wenig Quellenmaterial erhalten geblieben. Nicht nur bezogen auf den kanonischen Status des Werks. Sondern auch gemessen an dem, was sonst üblich ist.<sup>164</sup> Es gibt nur drei originale Bänder, das Master und für jede der beiden Sessions ein Reservesicherungsband. Neben den Aufnahmen ist zudem vergleichsweise wenig an Kommunikation und Fehlschlägen dokumentiert. Die Aufnahmemaschine lief die beiden Sessions über nicht durch.<sup>165</sup> Dazu gibt es einige Photographien von der zweiten Session von Columbia-Photograph Don Hunstein und Toningenieur Fred Plaut. Ferner sind einige Dokumente aus dem Produktionsprozess wie Titellisten auf Memopa-

pier von Produzent Irving Townsend erhalten geblieben.<sup>166</sup> Aber das war es im Großen und Ganzen.

Einmal im Kasten, umgeben *Kind of Blue* faszinierende Fehler und Ungeheimheiten. Das Cover die Originalveröffentlichung schafft es z.B. nicht einmal, die Namen aller Beteiligten korrekt wiederzugeben. Adderley erscheint z.B. als »Adderly«, die Rückseite spricht von »Wyn Kelly«.<sup>167</sup> Über die Bildersuche bei Google findet man rasch diese Erstdrucke.

Noch spannender ist der mysteriöse Umgang mit den Titeln der B-Seite, »All Blues« (das zunächst als »All Blue« erscheint) und »Flamenco Sketches«, die zu Beginn in, verglichen mit heute, vertauschter Reihenfolge erscheinen.<sup>168</sup> Man findet auch hierfür sofort Belege über die Bildersuche von Google zu Second-Hand-Angeboten früher Pressungen. Gut 50.000 Alben sind damals falsch betitelt in den Handel gekommen.<sup>169</sup> Unterlagen aus dem Produktionsprozess zeigen dieselbe Unordnung.<sup>170</sup> Auch die originalen Liner Notes von Bill Evans in der handschriftlichen Manuskriptfassung machen diesen Unterschied, wo es z.B. heißt: »*All Blue* is a series of five scales, each to be played as long as the soloist wishes until he has completed the series.«<sup>171</sup> In der Originalrezension von *Kind of Blue* im *DownBeat* 1959 heißt es daher:

»*Flamenco* and *Freeloader* are both blues, but each is of a different mood and conception: *Sketches* is in 6/8, which achieves a rolling, highly charged effect, while *Freeloader* is more in the conventional blues vein.«<sup>172</sup>

In Mark C. Gridleys lange Jahre Standardlehrbuch für amerikanische Hochschulen, *Jazz Styles*, wird diese Konfusion explizit zum Thema gemacht. Dort ist eine Hörübung zu dem Stück enthalten, das heute gemeinhin »Flamenco Sketches« genannt wird. Einleitend heißt es dazu:

»Remember that the first track on the second side of the LP format of *Kind of Blue* has been labeled »Flamenco Sketches« on many copies of the album. So, if you hear a feeling of »ONE two three Four five six One two three Four five six« instead of a very slow »One two three four One two three four«, you are listening to the wrong selection.«<sup>173</sup>

Der weitreichendste Fehler betraf jedoch die A-Seite. *Kind of Blue* wurde parallel mit zwei Bandmaschinen aufgenommen, für den Fall eines technischen Fehlers. Die eine Maschine lief jedoch am Tag der ersten Session leicht zu langsam. Für die Erstpressung und viele folgende genutzt, kennt die Welt die ers-

ten drei Tracks von *Kind of Blue* bis zum Remaster 1992 nur in einer Version, die zu schnell erklingt und dabei einen guten Viertelton höher.<sup>174</sup> Der Effekt ist im Vergleich deutlich. Die alte Fassung ist z. B. über YouTube sofort aufrufbar. Ein hin und her schalten macht den Fehler unüberhörbar.

Ob es einen großen Unterschied macht, darüber lässt sich natürlich trefflich streiten. Wie immer werden die einen marginal finden, was für andere – wie mich – eine spürbare Differenz in der Stimmung macht. Ungeachtet dessen bleibt in jedem Fall verblüffend, dass so etwas passieren kann, mit Plattenproduktionen auf diesem Niveau. *Kind of Blue* ist hier freilich kein Einzelfall. Die Mono- und Stereo-Fassungen von »She's Leaving Home« auf *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* liegt z. B. sogar einen Halbton auseinander, bis es bei den neuesten Ausgaben des Albums auf die höhere Version hin angeglichen worden ist – jenseits persönlicher Vorlieben natürlich ein besonders spannendes Thema bei Künstlern, die wie die Beatles bekanntermaßen die Manipulation von Bandgeschwindigkeiten und daraus resultierende Tonhöhen- und Klangfarbenverschiebungen als ästhetisches Mittel erkunden.

\*\*\*

(6) *Kind of Blue* ist aber eben nicht nur ein Album für Experten. Von dem aus man in alle Richtungen von Davis' Schaffen wie jenen des Jazz Mitte des 20. Jahrhunderts überhaupt eintauchen kann. *Kind of Blue* bietet zugleich Musik, die man genauso gut mitlaufen lassen kann im Hintergrund, um seine Umgebung in jener Stimmung zu färben, für die Jazz für viele vor allem anderen steht. In die man nach Belieben immer wieder einsinken und sich in ihrer Tiefe treiben lassen kann. Die mit jeder Phrase konzentriertes Hören einfordert. Die aber doch zugleich perfekte Oberfläche und Begleitmusik ist. *Kind of Blue* kann man akribisch studieren. Dazu lieben, wie Herbie Hancock breit lächelnd anmerkt.<sup>175</sup> Oder Sonntagnachmittage auf der Couch dahinliegen.

Eine Musik, die sich Zeit nimmt, sich zu entfalten, und im Ensembleklang stets licht und transparent bleibt, voller Details und Feinheiten für den Connaisseur, aber leicht zu verfolgen auch für den Laien. Nie komplex geschichtet oder überladen, sondern stets schlank, durchsichtig und formal minimalistisch. Eine Musik, in der sich diese außergewöhnlichen Virtuosen vom Rang mit der im Jazz so wichtigen technischen Inszenierung des Spielvermögens durchweg zurücknehmen, zugunsten eines Wettstreits um die gelungenste melodische Phrase und die persönlichste Farbnote. Hier stellen alle Beteiligten ihre besonderen Fertigkeiten in den Dienst des reduzierten Ausdrucksziels dieser Auf-

nahme, der Suche nach einem ›Weniger ist mehr‹ – was von den beteiligten Künstlern eben u.a. eine bewusste Reduktion der spieltechnischen Virtuosität einfordert.

Der Kontrast ist in vielem offenkundig und frappierend. Nicht nur in Sachen kontrollierter Virtuosität. Man vergleiche *Kind of Blue* nur mit den vielen anderen Aufnahmen der Beteiligten in und um 1959 herum, darunter Davis' *Milestones* (1958 – mit der gleichen Formation, nur mit Red Garland anstelle von Evans), *Porgy & Bess* (1959 – mit Adderley, Chambers und Cobb), *Jazz Track* (1959 – mit dem *Kind of Blue*-Team auf Seite 2) und *Sketches of Spain* (1960 – mit Cobb), Coltranes *Blue Train* (1958 – mit Chambers), *Bags & Trane* (1961, Aufnahme 1959 – mit Chambers) und *Giant Steps* (1960 – mit Chambers und Kelly/Cobb auf »Naima«), Evans' *Everybody Digs Bill Evans* (1959 – mit Chambers) und *Portrait in Jazz* (1960), Adderleys *Somethin' Else* (1958 – mit Davis), *Things Are Getting Better* (1959), *Canonball Takes Charge* (1959 – mit Kelly, Chambers und Cobb) und die Livealben aus Chicago (1959 – mit Coltrane, Kelly, Chambers und Cobb) und San Francisco (1960), sowie Kellys *Kelly Blue* (1959 – mit Chambers und Cobb). Selbst Bassist Paul Chambers ist damals so bekannt, dass er auch als (Co-)Lead auftrat u.a. mit so exzellenten Aufnahmen wie *We Three* (1959) und *Go* (1959 – mit Adderley, Kelly und in Teilen Cobb). Alle befinden sich auf dem Höhepunkt ihres Könnens, kannten sich gut und sind in dieser konkreten personellen Konstellation eingespielt. Und doch klingt *Kind of Blue* schon beim ersten Durchhören im Vergleich weder wie eine Summe des Gesagten noch wie ein Querschnitt des andernorts Aufgenommenen. Selbst zu den später nachveröffentlichten gemeinsamen Aufnahmen der Monate zuvor – *Jazz at the Plaza* (1973 – live), 1958 *Miles* (1974 – in Teilen schon auf *Jazz Track* zusammen mit Auszügen aus *Ascenseur pour l'échafaud*) und *Miles Davis at Newport 1958* (2001 – live) – ist die Distanz enorm.

*Kind of Blue* erhält von Anfang an exzellente Rezensionen, verkauft sich für Jazzverhältnisse sehr gut und wird unmittelbar von anderen Jazzmusikern rezipiert.<sup>176</sup> Denn diese Platte bietet alles. Oder wie Michael Ullman das Paradox dieses Albums auf den Punkt bringt: »Experimental though it was, *Kind of Blue* sounds as natural as breathing.«<sup>177</sup> Oder wie Gary Giddins umgekehrt schreibt: »The turning point was the seminal *Kind of Blue*, that gorgeous, introspective collection for first takes so smoothly executed that hardly anyone recognized it for the insurrection it was.«<sup>178</sup>

*Kind of Blue* wäre so oder so ein bleibendes Stück Jazzgeschichte. Und man könnte lange bei ihm verweilen. Aber es gibt immer viele Meisterwerke. Auch im Jazz. Man kann sie in Rankings und Bestenlisten sortieren. Man versteht

ihren Status. Doch letztlich bleiben sie einem als Hörer allzu oft egal. Sie werden kulturelles Wissen. Denkmäler, an denen man im Sprechen vorbeigeht. Aber man legt sie einfach nicht auf.

Aber das ist bei *Kind of Blue* anders. Für mich. Wie für so viele andere. *Kind of Blue* lebt. Und hat es immer. Etwas, das im Übrigen für Davis, der zeit lebens sehr darauf bedacht ist, dass die Aufmerksamkeit seinem jeweils aktuellen Schaffen gilt, mit zunehmendem Alter durchaus zur Belastung wird: »I don't want you to like me because of *Kind of Blue*. Like me for what we're doing now, you know.«<sup>179</sup>

Aber alles Lamentieren auf Seiten von Davis nützt nichts. *Kind of Blue* ist da. In der Mitte von allem, was Davis hinterlassen hat. Aber auch, was Jazz war und ist. Unübersehbar. Inbegriff dessen, was die meisten Laien wie Fachleute für das Sinnbild des Jazz halten. Im Verhältnis zu dem sie die Qualität anderer Arbeiten bestimmen. Sein Status wächst seit Davis' Tod 1991 mit jedem Jahr nur noch mehr. Genauso wie seine Verkaufszahlen und später dann Streamingquoten. Platinstatus (1 Million verkaufte Einheiten) erreicht *Kind of Blue* bei der RIAA (Recording Industry Association of America) für die USA überhaupt erst am 28. April 1997, fast 40 Jahre nach seiner Erstveröffentlichung. Erhält aber das Überschreiten der Grenze von 5 Millionen Verkäufen am 18. November 2019 zertifiziert.<sup>180</sup> Die große Zeit des Albums ist heute. Für die ersten 500.000 Verkäufe hatte man noch bis 10. August 1993 gebraucht, nach einem für die Verhältnisse von Jazz im Allgemeinen wie Davis im Besonderen fulminanten Start mit 87.000 verkauften Alben bis Januar 1962.<sup>181</sup> Für die zweite halbe Million waren dann schon nur noch weniger als vier Jahre nötig.<sup>182</sup>

Man kann wie ein Pilger haltmachen, wenn man *Kind of Blue* erreicht. Und hier verharren, solange es für einen trägt. Aber *Kind of Blue* ist mehr. Es ist zugleich ein Eingangstor. Ein Knotenpunkt. Mit Abzweigungen. In zwei sehr unterschiedliche Richtungen.

Einer dieser Wege ist gut ausgeleuchtet und viel begangen. Er führt über Davis' Gesamtschaffen – und in Teilen das seiner Mitstreiter – einem repräsentativen Querschnitt gleich zu fast allen relevanten Entwicklungen des Jazz zwischen 1945 und 1991, von Bebop bis Jazz-Hiphop. Da im Jazz nur Louis Armstrong, Duke Ellington und Charlie Parker eine vergleichbare Masse an Interviews, Studien und Dokumentationen provoziert haben wie Davis, findet man unschwer rasch zahlreiche, nicht selten aufwändig illustrierte Erzählungen, die genauso vorgehen.

Niemand eignet sich für eine solche personengeleitete Musikgeschichte so gut im Jazz wie Davis. Das liegt nicht nur an der für die typischen Verhältnisse

dieser Musikkultur vergleichsweise langen und bis auf einen Hiatus 1975–1980 konstant produktiven Karriere. Sondern vor allem an Ausmaß und Fülle seiner Produktivität und der Vielseitigkeit, der er dabei zeitlebens nachgeht. Getrieben von dem Wunsch, sich nicht zu wiederholen. Nicht stillzustehen. Sich vielmehr immer wieder neu auszuprobieren. Sich dafür zu fordern. Und immer neu mit nachkommenden Meistern zu messen.

Auf den zahlreichen späten Filmaufnahmen wirkt Davis stärker gealtert, als ein sportlicher Mann um die 60. Er musste natürlich dem exzessiven Lebenswandel Tribut zollen. Aber da ist mehr. Man stelle sich einen Sportler vor, der sich vier Jahrzehnte an der Weltspitze hält, dafür sein Spiel und seine Spielstrategie fortwährend neu erfinden muss und dabei andauernd mit den jeweils Stärksten der Nachkommenden mitzuhalten versucht, um ein Gefühl davon zu bekommen, welches Maß an physischer und psychischer Leistung hinter dieser so einmaligen Laufbahn steckt. Am Ende wirkt Davis erschöpft. Aber das hat er sich hart erarbeitet.

Da Davis' ohnehin schon riesiges offizielles Œuvre inzwischen um eine Vielzahl legaler wie illegaler Livemitschnitte und umfangreicher Gesamtausgaben von Alben angereichert wurde, die zahllose Outtakes, ungenutzte Einspielungen und sonstigen Werkspuren aus dem Studio zugänglich gemacht haben, kann man über ihn dabei in alle Verästelungen der Nachkriegsjazzgeschichte einsteigen, vom Wandel der Aufnahmetechnik über die Transformation der Musikwirtschaft, einschließlich jener des visuellen Marketings und der Aufführungsorte bis hin zu den neu dazukommenden Möglichkeiten des Einsatzes von Studioteknik in der Werkgenese. Und alles Raue und Düstere, Romantische und Verstörende der Jazzgeschichte lässt sich gleich mit erzählen, von Sexismus bis Rassismus, von Reichtum bis Armut, von Drogen bis Alkohol, von Nischenszene bis Staatskunst, von regionaler Kulturreklamation als American Exceptionalism bis zu globaler Teilhabe, von Intoleranz bis Freiheit. Davis' Weg hat das alles. Von den zartesten, romantischsten Balladen dieser Musikkultur überhaupt bis zu notorischem Fremdgehen und Verprügeln von Partnerinnen. Der *DownBeat* überschrieb in seiner ersten Ausgabe nach Ende des goldenen Jahres 1959 ein Feature von Barbara J. Gardner mit dem Titel »The Enigma of Miles Davis«. <sup>183</sup> Und dieser Zug bleibt ihm auch mehr als 60 Jahre später zu eigenen, gleich welche Quelle und welche Tonaufnahme noch zutage gefördert wird. Der Reichtum dieses Gegenstands bleibt ebenso verblüffend, wie schillernd, wie ohne Vorbild oder Nachfolger. Ein Unikat. Aber eben stets in der Mitte des Geschehens. Deswegen eröffnet eine Beschäftigung mit Davis diesen Weg. Über ihn kreuz und

quer durch alles, was man wissen muss, jedenfalls wissen sollte, wenn man sich eine repräsentative Orientierung im Nachkriegsjazz erarbeiten will. Hat man sich Davis' Schaffen erschlossen, kann man in jede beliebige Richtung vertiefen. Aber man hat dafür (fast) alle signifikanten Entwicklungen dieser Musikkultur vor sich ausgebreitet. Und *Kind of Blue* strahlt in alle diese Richtungen aus, als Synthese, Inspiration oder Gegenmodell von dem, was Jazz ist, war und sein könnte.

Der Knotenpunkt *Kind of Blue* bietet aber noch eine andere Abzweigung. »The one less traveled by«, wie es in Robert Frosts berühmtem Gedicht *The Road Not Taken* (1915) so treffend heißt.<sup>184</sup> Nicht in die Breite der Jazzgeschichte. Sondern in die Tiefe der Entstehungszeit des Jahres 1959 hinein. Von der ich vorher wenig wusste. Aus dem ich an Musik vorher einiges, aber in der Rückschau doch wenig kannte, außer den üblichen Verdächtigen neben *Kind of Blue* wie *Mingus Ah Um*, *The Shape of Jazz to Come*, *Time Out* und *Giant Steps*, die sich auf jeder Liste der besten Alben der Jazzgeschichte ganz weit oben finden. Und die man einfach unweigerlich irgendwann gut kennt, sobald man sich länger mit Jazz beschäftigt, so oft werden sie aufgerufen, wenn Jazz gespielt oder von Jazz gesprochen wird.

Ich habe für den Rest dieses Buches jenen zweiten Weg gewählt.

Diese Perspektive, sich von *Kind of Blue* ausgehend auf Jazz 1959 zu konzentrieren, bietet wiederum zwei mögliche Blickwinkel. Einerseits kann ich von heute aus auf Jazz 1959 schauen. Andererseits kann ich versuchen, Jazz 1959 von innen heraus aufzuschließen. Mich daran annähern, wie es sich für einen Zeitgenossen angefühlt haben mag.

*Kind of Blue* galt immer als gute Platte. Von den ersten Rezensionen an. Aber ihr Status als alles überstrahlendes Monument des Jazz, das stellvertretend für eine ganze Musikkultur steht, entwickelt sich wie gesehen erst mit der Zeit.<sup>185</sup> Die Verkaufszahlen korrespondieren dabei mit dem Ausbau von Präsenz und Stellung dieser Platte in der Jazzliteratur wie ab der Jahrtausendwende dann online. Die Rezeptionsgeschichte von *Kind of Blue* drängt also geradezu auf, zu fragen, inwiefern wir heutzutage diese Vergangenheit mit anderen Augen sehen als die Zeitgenossen damals, die ganz anderes in den Bann zog. Oder wie im Blog *colinsreview.com* scharfsinnig beobachtet wird:

»In fact, *Kind of Blue* was so monumental that no one has ever attempted to replicate it. Even Davis himself abandoned his modal jazz experiments as quickly as he'd adopted them, opting for a more conventional post-bop sound for the majority of the next decade. And although the featured play-

ers on the album (John Coltrane, Bill Evans, Jimmy Cobb, Paul Chambers and Cannonball Adderley) would all go on to have successful careers, the immediate influence of *Kind of Blue* was muted due to Ornette Coleman's earth-shattering experimentations on *The Shape of Jazz to Come*. Free jazz was seen as the way of the future, a development which irked Miles for years to come.«<sup>186</sup>

Die Auseinandersetzung mit dem Blick zurück wird eine Rolle spielen im dritten Kapitel, wenn es um Ken Burns' monumentale zehnteilige TV-Dokumentation *Jazz* von 2001 und ihre aufgeheizte Rezeption geht. Die genau darüber streitet: den angemessenen Blick zurück.

Aber mein Fokus wird bis dahin der andere sein. »History is not what happened. History is what it felt like to be there when it happened.«<sup>187</sup>, formuliert der Historiker und Diplomat George F. Kennan. Diese Perspektive liegt dem Folgenden zugrunde. Auf *Jazz 1959* bezogen. Die Idee hinter dem daraus abgeleiteten Setting, die Versuchsanordnung des Folgenden, ist, die Entwicklung von 1959 so zu verfolgen, wie ein Musikjournalist es getan hätte, der die Ausgabe des *Esquire* kurz nach dem Jahreswechsel liest, die am 4. Januar ein goldenes Zeitalter des Jazz ausruft.<sup>188</sup> Und sich aufgrund dessen vornimmt, in den kommenden Wochen und Monaten ganz genau zu verfolgen, was den Rest des Jahres über alles an Jazz auf Platte herauskommen oder aufgenommen werden wird. Um ein Gefühl dafür zu entwickeln, inwieweit der *Esquire* mit seiner These richtig liegt. Denn was hier zu Beginn des Jahres 1959 breitenwirksam als Themenheft veröffentlicht wird, sollte sich zwar im Rückblick als fulminante Vorahnung erweisen. Einem Musikjournalisten muss das Ganze aber Anfang 1959 als steile These erscheinen. Denn das Heft ist nicht etwa als nostalgische Reminiszenz und Retrospektive gemeint. Sondern als der Zukunft zugewandte Bestandsaufnahme der Gegenwart. Das goldene Zeitalter des Jazz, das man meint, ist jetzt: 1959. Was ich daraufhin getan habe, ist, mich einmal systematisch durch den Jazz des Jahres 1959 hindurchzuhören. Und mir dafür aus hunderterten von Alben, die 1959 in den USA aufgenommen und/oder veröffentlicht werden, die Soundscape von Jazz 1959 nachzubauen.

Wenn *Kind of Blue* die berühmteste, prestigeträchtigste und meistverkaufte Jazzplatte überhaupt ist, in was für einem Kontext ist dieses Juwel denn entstanden? Kommt diese Platte aus dem Nichts? Und steht alles überragend in einem Niemandsland? Oder war es ein besonderer Ort und Zeitpunkt, der ihre Schöpfung und Wahrnehmung mitprägt, vielleicht überhaupt erst möglich macht? Ihr Entstehen? Aber vor allem ihre Wirkung auf Kollegen, Kritik und

Kundschaft? Wie würde sich das große Jahr des Jazz 1959 anfühlen, nachdem ich es umfassend erkundet und dicht beschrieben hätte? Wie würde *Kind of Blue* für mich klingen, wenn ich das Album durch die Brille seiner Umgebung sähe? Durch die Musik hindurch hörte, die um *Kind of Blue* herum im Jahr 1959 eingespielt oder öffentlich zugänglich gemacht worden ist? Wenn man Jazz 1959 wirklich kennt, wird einem dann z.B. klarer, warum dieses Album so heraussticht, wie all überall betont wird? Tut es das? Oder schreiben alle nur voneinander ab? Ergibt es dann mehr Sinn, wenn ausgewiesene Kenner des Metiers wie Ben Ratliff Superlative verkünden wie »some of the most convincing solos in the history of jazz are here«, wenn man den Rest gehört hat?<sup>189</sup> Was ist denn überhaupt der Erwartungshorizont für ein Jazzalbum im Jahr 1959? Der Standard für ein Solo? Die Richtschnur für Qualität im Zusammenspiel eines Ensembles? Was ist der Erfahrungs- und Erwartungshorizont, vor dem das *Kind of Blue*-Ensemble agiert?

Diesen zweiten Weg zu wählen, um sich Antworten auf solche Fragen anzunähern, »has made all the difference« für mich, wie Frosts *The Road Not Taken* so treffend schließt.<sup>190</sup> Ich möchte im Folgenden davon erzählen, was ich auf diesem Weg erlebt und entdeckt habe. Wie ich *Kind of Blue* danach wahrnehme. Und vor allem das Jahr, in dem dieses Album entstanden ist.

***Jam:***

## **Jazz 1959 im Vergleich zwischen Kanon und Soundscape**

---

### **1. *Setting the Stage:* Introducing the Versuchsanordnung**

Dieses Kapitel ist eine Annäherung an Jazz 1959 über das Gefühl, das sich in der Gesamtschau dessen einstellt, was sich von Jazz 1959 heute noch anhören lässt. Die Proben und Konzerte sind verklungen. Aber die Alben sind noch da. Es sind Hunderte allein für die USA, auf die ich mich hier konzentriere. Und sie sind heute fast vollständig und vergleichsweise leicht über das Internet zugänglich. Wenn man sich denn die Mühe macht. Denn Anhören lässt sich nicht abkürzen. Es kostet viel Zeit. Und Aufmerksamkeit.

Was mich dabei, das so zu tun, vor allem umtreibt, ist ein Vergleich: zwischen der klassischen Musikgeschichte von Jazz 1959 mit ihrem Fokus auf Kanon, Meister und eine Handvoll hiermit verbundener Anekdoten. Und einer Musikgeschichte von Jazz 1959 aus dem Nachbau und dem Hören der ganzen Soundscape des Jahrgangs heraus. Macht es historiographisch einen Unterschied, wenn ich alles gehört habe? Ist eine Musikgeschichte möglich im Dienst von Komplexität und Ambivalenz, Diversität und Perspektivreichtum, die auf der eigenen ästhetischen Erfahrung aufbaut und gezielt sinnliche Erkenntnis und ästhetische Urteile nutzt? Lohnt es überhaupt, dies zu versuchen? Erzählt man eine andere Musikgeschichte, wenn sie derart vom eigenen Hören ausgeht? Dem Hören der Soundscape von Jazz 1959, nachgebaut aus alledem, was damals veröffentlicht wurde? In Gegenüberstellung zu dem, was üblicherweise über jenes goldene Jahr dieser Musik berichtet wird? Oder ist es egal, wenn man nicht alles kennt, sondern nur wie sonst die üblichen Verdächtigen: die wenigen allgemein anerkannten Meister und Meisterwerke?

Ich habe dieses Buch also geschrieben, um eine Vorgehensweise zu testen. Durchgeführt habe ich diesen Versuch in der Annahme, dass es ein solches Herangehen heute mehr denn je braucht. Wie ein Experimentieren mit Musikgeschichteerzählung insgesamt. Das ist die zentrale Hypothese hinter diesem Buch.

Wie ich zu dieser Vorgehensweise komme und warum ich sie für wichtig halte, darüber werde ich im anschließenden Kapitel III (*Liner Notes*) dann mehr erzählen und erklären. Und diesen Ansatz dort als wissenschaftlich-historiographische Strategie ausführlich herleiten und vor allem verteidigen.

Kurz gesagt sind wir innerhalb der Ära der Digital Humanities, der digitalen Geisteswissenschaften, ins Zeitalter einer automatisierten Musikgeschichtsschreibung eingetreten, die sich auf riesige Daten- und Wissensmengen, Künstliche Intelligenz (KI) und Chatbots stützt. Und sehen uns mit der Frage konfrontiert, welche Formen handgemachter Musikgeschichtsschreibung es neben dem, was die Maschine schon heute kann und absehbar können wird, denn eigentlich noch braucht?

Diese Frage ist keineswegs bloß akademischer Natur. Vielmehr trifft sie mich schon jetzt ganz konkret in meinem beruflichen Alltag. Nämlich in der universitären Lehre, in der ich Musikgeschichte und Musikgeschichtsschreibung unterrichte. Denn meine Studierenden dürfen beim Verfassen aller schriftlicher Studienleistungen vom Seminarkurzessay bis zur Bachelor-, Master- und Doktorarbeit seit Juli 2023 ganz legal und in beliebigem Umfang KI-Werkzeuge wie ChatGPT & Co. einsetzen.

Das hat Folgen: Wie bewerte ich künftig was? Müssen sich die Aufgabenstellungen ändern? Die Prüfungsformen auch? Was soll überhaupt noch unter diesen Bedingungen an historiographischen Fertigkeiten und Resultaten geprüft werden? Und vor allem: Was eigentlich noch gelehrt? Für welche Art Musikgeschichtsschreibung möchte ich meine Studierenden denn unter den neuen Vorzeichen noch ausbilden, geschweige denn begeistern? Welche möchte man denn selbst noch schreiben? Und umgekehrt lesen, hören, sehen und erleben? Wo braucht es vielleicht jetzt erst recht eine handgemachte Musikgeschichtsschreibung mit individueller Stimme, die von ChatGPT & Co. nicht einfach ersetzt werden kann und wird?

Eine Annäherung an Jazz 1959 über das Hören also. Als eine mögliche Antwort auf diese technologische und epistemische Herausforderung. Welches Gefühl von Jazz 1959 stellt sich bei einem ein, wenn man sich durch die Soundscape des Jahrgangs hört? Was lässt sich auf diesem Erkenntnisweg lernen und verstehen? Und wie verhält sich der Blick auf 1959, den man auf

diese Weise gewinnt, zu dem traditionellen Bild von diesem Jahrgang, auf das man allenthalben trifft, wenn man sich mit Jazz im Allgemeinen oder *Kind of Blue* im Besonderen beschäftigt? Was unterscheidet sich? Ergänzt einander? Steht im Widerspruch? Oder erscheint in anderem Licht?

Um all das zu testen, habe ich die Soundscape von Jazz 1959 nachgebaut. Gehort. Und dann verglichen.

Referenzpunkt dieser Gegenüberstellung ist dabei das, was Scott DeVeaux in seinem in der Jazzforschung berühmt gewordenen Aufsatz »Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography« aus dem *Black American Literature Forum* von 1991 so treffend die »official history of jazz«<sup>191</sup> nennt. In meinem gleichfalls bereits horzentrierten Schwesterbuch zu hiesigem, *Musikgeschichte ohne Markennamen. Soziologie und Ästhetik des Klavierquintetts* (2019, dazu mehr in Kap. III), sprach ich im Blick auf jene Mechanismen von Macht und Aufmerksamkeitsökonomie, die sich hinter der Kategorie der »official history of jazz« verbergen, von *Leitmedien*. Und erluarterte dort im Kontext Klassischer Musik:

»Unter dem Begriff Leitmedien fasse ich für hiesigen Zweck in einem weiten Sinne all jene Orte und Akteure zusammen, an bzw. von denen Musikgeschichte mit der Autorität, eine dafür maßgebliche Institution zu sein, geformt und tradiert wird.<sup>192</sup> Dafür entlehne ich den Begriff der Publizistik und Medienwissenschaft, in welcher der Terminus für Medien gebraucht wird, die eine – Zitat des Medientheoretikers Udo Göttlich – Hauptfunktion in der Konstitution gesellschaftlicher Kommunikation und von Öffentlichkeit zukommt.<sup>193</sup> Um eben jene Hauptfunktion geht es mir hier auch. Mich interessieren unter dem Begriff Leitmedien also jene Orte und Akteure, in bzw. von denen das gebildet und verhandelt wird, für das es in der Rechtswissenschaft einen vortrefflich präzisen Begriff gibt: die »herrschende Meinung« – »The artworld system«<sup>194</sup>, wie es der Philosoph Nol Carroll in seiner Kritik an der Bestimmung des Kunstbegriffs durch Arthur C. Danto und George Dickie genannt hat. Der Mainstream des heutigen Klassikbetriebs. Die Aufmerksamkeitsökonomie dieser Leitmedien mit ihren weitreichenden wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Konsequenzen ist in der Klassischen Musik in Werken wie Interpreten, Labels wie Spielstätten, Kommentatoren wie Publikationsrahmen ganz auf Markennamen zugeschnitten, die wiederum aus der Bedeutung der jeweiligen Instanz abgeleitet sind.<sup>195</sup> Das jedenfalls führt das Genre des Klavierquintetts als Fallbeispiel vor. berraschungserfolge von – aus Sicht des Mainstreams – No-Name-Produkten gibt es auch in der Klassischen Musik. Ebenso wie One-Hit-Wonder. Wie etwa die Einspie-

lung von Henryk Góreckis Sinfonie Nr. 3 op. 36 (1977) im Jahr 1992 (Elektra Nonesuch 9 79282–2) von London Sinfonietta unter David Zinman mit der Sopranistin Dawn Upshaw, die sich siebenstellig verkaufte.<sup>196</sup> Sie machte die Sängerin zum Star. Und das Werk eines polnischen Avantgardekomponisten zu einem Stück Popkultur. Aber dergleichen ist selten. Die Ausnahme, die die Regel bestätigt. Das Genre des Klavierquintetts hat in zwei Jahrhunderten keine einzige solche Ausnahme hervorgebracht. Die systemischen Mechanismen sind stark und selbst dann auf Markennamenprodukte konzentriert, wenn etwas Neues, Ungewöhnliches versucht wird, etwa, um mittels alternativer Marketingkonzepte oder Aufführungskontexte neue Hörerkreise für Klassische Musik zu erschließen.<sup>197</sup> Auch das zeigt das Genre des Klavierquintetts in exemplarischer Weise. Dergleichen im üblichen Blick der Leitmedien Klassischer Musik auf das Genre des Klavierquintetts wiederfinden und diagnostizieren zu können, ist natürlich nicht allzu überraschend. Vielmehr bestätigt sich hier vieles, was in einer kaum überschaubaren Fülle von kultursoziologischen Beobachtungen vom Kapitel *Kulturindustrie* Max Horkheimers und Theodor W. Adornos über Pierre Bourdieus *Die feinen Unterschiede* und Gerhard Schulzes *Die Erlebnisgesellschaft* bis zu Hartmut Böhmers *Fetischismus und Kultur* an vielen Stellen aufscheint.<sup>198</sup> Das Interessante ist nicht der Befund an sich. Es ist die bedingungslose Konsequenz, mit der man diese Mechanismen im Fall des Klavierquintetts in den Leitmedien Klassischer Musik durchgeführt sieht. Das hat mit der besonderen Beschaffenheit dieses Genres zu tun. Den Beiträgen zu ihm über all die Jahrzehnte. Von wem diese stammen.«<sup>199</sup>

Leitmedien sind also, wo ausdrücklich oder implizit ausgehandelt und festgelegt wird, was wichtig ist an Musikgeschichte. Instanzen wie Künstlerkommentare, Tonträgermarkt, Konzertwesen, akademische Musikliteratur, Musikjournalismus und Fankommunikation. Sie konturieren DeVeauxs »official history of jazz« – eine Kategorie, deren Herleitung und Wirkungsgeschichte dann ebenfalls in Kapitel III noch näher beschäftigen wird.

Auf Jazz 1959 gemünzt, denke ich als konkrete Bezugspunkte in den Leitmedien des Jazz, aus denen sich dann die »official history of jazz« zu Jazz 1959 herleiten lässt, z. B. an das Bild, das man vermittelt bekommt, wenn man einen Podcast hört wie den erst am 24. Januar 2024 von WDR3 veröffentlichten »Brubeck, Coleman, Mingus: Das goldene Jazzjahr« oder die Folge »Jazz 1959« bei *Switched on Pop* (2019) oder die Episode »1959: The Most Creative Year in Jazz« im *The Dr. Jazz Podcast* (2017).<sup>200</sup> Oder den Blog *the1959project.com* durchblättert.<sup>201</sup> Oder die britische TV-Dokumentation *1959: The Year That Changed*

Jazz von 2009 schaut.<sup>202</sup> Oder eine Vortragsreihe wie 1959 in *Jazz History* hört.<sup>203</sup> Oder die 9. Episode »1955-1961: The Adventure«, die um 1959 kreist, aus Ken Burns' monumentaler, fast zwanzig Stunden Sendezeit überspannender TV-Serie *Jazz* (2001) heranzieht.<sup>204</sup> Oder in einschlägige Fachmonographien und akademische Abschlussarbeiten schaut wie Fred Kaplans 1959. *The Year Everything Changed*, James Kaplans *3 Shades of Blue: Miles Davis, John Coltrane, Bill Evans, and the Lost Empire of Cool*, Thomas Bugerts *Das Jahr der Innovationen im Jazz. Eine Analyse ausgewählter Alben des Jahres 1959* oder Gregg Gelbs *1959 Jazz: A Historical Study and Critical Analysis of Jazz and Its Artists and Recordings in 1959*.<sup>205</sup> Oder auf wissenschaftliche Aufsätze und Buchkapitel blickt wie Darius Brubecks »1959: The Beginning of Beyond« im *The Cambridge Companion to Jazz* oder John F. Szweks »1959: Multiple Revolutions« in *Jazz 101*.<sup>206</sup> Oder sich durch all die vielen Websites mit Ratings und Rankings zu Alben im Allgemeinen und Jazzalben im Besonderen arbeitet, die man unschwer z. B. via Google findet, wenn man nach »Best Jazz Albums«, »Best Albums 1959« und »Best Jazz Albums 1959« fragt.<sup>207</sup> Oder wenn man in all die als Bücher und Zeitschriftenbeiträge veröffentlichten Ratings und Rankings vom *All Music Guide to Jazz* und *The Penguin Jazz Guide* bis David Remnicks »100 Essential Jazz Albums« im *New Yorker* und Ben Ratliffs Beitrag zur *The New York Times Essential Library* namens *Jazz. A Critic's Guide to the 100 Most Important Recordings* schaut.<sup>208</sup> Oder wenn man die vielen Veröffentlichungen zum Jazzjahrgang 1959 im Web liest.<sup>209</sup> Oder all die zahlreichen allgemeinen Jazzgeschichtsbücher, -sammelbände, und -handbücher heranzieht dazu, wie sie über 1959 sprechen. Man denke stellvertretend nur an all die vielen Monographien jüngerer Datums. An die Aktualisierungen der klassischen Überblicks- und Lehrwerke wie die von Joachim-Ernst Berendt (fortgeführt durch Günther Huesmann 2005) und Mark C. Gridley (<sup>1</sup>2014). Oder an die groß angelegten jüngeren anglo-amerikanischen Versuche einer kohärenten, im Auftreten autoritativen Geschichte des Jazz von Lewis Porter/Michael Ullman/Ed Hazell (1993) und Ted Gioia (1997, <sup>2</sup>2011, <sup>3</sup>2021) über Ken Burns/Geoffrey C. Wald (2000), John Szwed (2000), Alyn Shipton (2001, <sup>2</sup>2007), Henry Martin/Keith Waters (2002, <sup>2</sup>2005, <sup>3</sup>2012) und Scott DeVeaux/Gary Giddins (2009, <sup>2</sup>2015) bis Benjamin Bierman (2016, <sup>2</sup>2019), David P. Szatmary (2021) und Richard J. Lawn (2007, <sup>2</sup>2013, <sup>3</sup>2024 – mit Justin G. Binek). Also an all jene Studien, die in Jazzangelegenheiten insbesondere mit Blick auf den schul- und hochschulpädagogischen Buchmarkt mit dem Gestus von Dietrich Schwanitz' *Bildung. Alles, was man wissen muß* auftreten.

In Gegenüberstellung zu dem vorherrschenden Meinungsbild, das sich aus Leitmedien wie diesen zu 1959 destillieren lässt, geht es in meiner Versuchsan-

ordnung hier ausschließlich um Aspekte, die sich aus dem Nachbau und Anhören der Soundscape ableiten lassen. Hierauf konzentriere ich mich. Wie immer, so halten auch im Fall von Jazz 1959 andere Quellentypen und andere methodische Strategien ihrerseits wieder andere Erzählungen bereit. Ich denke etwa an all die Jazzzeitschriften, allgemeinen Musikmagazine und Tageszeitungen des Jahres, die ich für Kontextwissen und auf der Suche nach Alben durchgesehen habe. Primärressourcen, die mitunter ganz andere Aspekte betonen und andere Querverbindungen in den Mittelpunkt stellen, als es die Arbeit mit der Soundscape vermag. Ich werde später zum Vergleich ein paar Beispiele dafür geben. Oder man denke an all die visuellen Zeugnisse von Konzertphotographien bis Coverart. Oder an all die Oral History von Aktiven der damaligen Jazzszene. Eine Diskursanalyse und -kritik der »official history of jazz« ließe sich auch mit anderem Material und Fokus durchführen. Das Buch hätte dreimal so dick werden können. Aber hier dreht sich einmal alles nur ums Hören. Darum, was das Hören beitragen kann zu einer Musikgeschichte von Jazz 1959. Wie sich das, was an Erkenntnis in der Erfahrung der Soundscape steckt, zu dem verhält, was die »official history of jazz« herausarbeitet. Alles an Informationen aus anderen Quellgruppen und an Ertrag aus anderem methodischem Vorgehen, das in die nun folgende alternative Geschichte von Jazz 1959 ergänzend einfließt, wird daher einbezogen, weil es in Bezug auf das wichtig wird, was das Hören der Soundscape in den Fokus rückt.

Das hier ist also nicht *die* Geschichte von Jazz 1959, sondern *eine* Geschichte von Jazz 1959. Eine aus dem Hören, entlang jener Musik, die damals für die Nachwelt festgehalten wurde. Dem, was uns von Jazz 1959 als Musik geblieben ist.

## **2. Compared to What? Die Soundscape von Jazz 1959**

»Compared to What« ist ein Lied des Singer-Songwriters Gene McDaniels aus dem Kontext der Bürgerrechtsbewegung der 1960er Jahre. In einer Livefassung vom Montreux Jazz Festival vom 21. Juni 1969, zeitnah veröffentlicht auf *Swiss Movement* von Les McCann und Eddie Harris (1969), wurde es einer der großen LP- und Singlehits des Jazz jener Ära, samt Grammy-Nominierung (wo die Platte gegen Bill Evans' *Alone* unterlag). McCann, der während der Arbeiten an diesem Buchabschnitt am 29. Dezember 2023 verstarb, wurde extrem viel im Hip-hop gesamplet<sup>210</sup> – Prototyp eines Jazzschaffens, das aktives kul-

turelles Gedächtnis wurde.<sup>211</sup> 1959 hat er als *It's About Time. Teddy Edwards with Les McCann Ltd.* sein erstes Album eingespielt, kurz darauf gefolgt von seiner ersten Trioplatte als *Les McCann Ltd. Plays the Truth*. Eine der Karrieren mit bleibender Wirkung, die im goldenen Jahr des Jazz ihren Anfang nahmen. Eine der kleinen Geschichten, die man entdeckt, wenn man sich systematisch durch die Jazzproduktion dieser Zeit arbeitet.

Die nachfolgende Liste verzeichnet fast 800 Jazzalben, die ich für dieses Projekt dem Jahr 1959 zugeordnet und intensiv angehört habe. Die Soundscape dieses Buches.

Einige kurze Hinweise zur Orientierung: Die Alben wurden in die Soundscape aufgenommen, weil sie 1959 eingespielt und/oder veröffentlicht wurden.

Hierneben werden natürlich auch ältere Alben in 1959 wichtig. Zum Beispiel, indem sie bedeutende Preise wie einen der ersten überhaupt verliehenen Grammy-Awards oder herausragende Besprechungen in für den Jazz wichtigen Medien wie *DownBeat*, *Billboard* und *The Jazz Review* erhalten oder führende Positionen in den Verkaufscharts erreichen. Und dadurch besondere Aufmerksamkeit erfahren und ins Blickfeld eines jeden rücken, der sich im Jahr 1959 intensiv mit Jazz beschäftigt. Alben wie Ahmad Jamals Verkaufshit *At the Pershing: But Not for Me* (1958) oder Frank Sinatras *Midnight Crooner* und Grammy-gewinner *Frank Sinatra Sings for Only the Lonely* (1958) oder Cannonball Adderleys enthusiastisch besprochenes Meisterstück *Somethin' Else* mit Miles Davis als Sideman (1958).<sup>212</sup> Sie sind definitionsbedingt aber nicht Teil des Soundscape-Verzeichnisses. Auf sie wird stattdessen im Verlauf dieses Kapitels an entsprechender Stelle ergänzend mit separaten Listen hingewiesen.

Soweit es möglich war, zu identifizieren, sind die Aufnahmen in der Soundscape nach (erstem) Sessiondatum chronologisch geordnet. Die Angaben auf den Cover- und Etikettmaterialien enthalten freilich nur ausnahmsweise selbst klärende Datumsangaben zu Aufnahme- und Veröffentlichungsdaten. In gut einem Viertel der Fälle konnte nur das Aufnahme- bzw. Veröffentlichungsjahr 1959, aber nicht das konkrete Aufnahmedatum näher bestimmt werden. Diese Tonträger wurden am Jahresende in dann alphabetischer Reihenfolge der als Lead verantwortlichen Künstlerinnen und Künstler angehängt. In den sehr seltenen Fällen sich widersprechender Produktionsdaten wurde das Album im Zweifel pragmatisch 1959 zugeschlagen.

Dieses Buch ist ein Projekt über Jazz in den USA 1959. Fast alle Veröffentlichungen sind zwar auch international erfolgt. Angegeben ist aber stets die amerikanische Erstveröffentlichung. Gelegentlich bestätigt allerdings die ein oder andere Ausnahme die Regel. Europäische Sonderfälle sind nicht katego-

risch ausgeschlossen worden. Wenn bei der Recherche eine spannende Erstveröffentlichung z.B. aus England, Frankreich oder Italien in den Fokus rückt, ist sie aufgenommen worden. Platten wie Tubby Hayes Quartets *Tubby's Groove* (Tempo Records [UK] TAP 29, 1960), Jacques Loussiers *Play Bach No. 1* (Disques Decca France 153.905, 1960) oder Armando Trovajolis *Trovajoli Piano Jazz* (RCA Italiana LPM 10049, 1959). Jeder Sonderfall ist über die Angabe des Veröffentlichungslands als solcher erkennbar.

Zeitgenössische wie retrospektive Sampler und Compilations wurden aus grundsätzlichen Erwägungen nicht berücksichtigt, sondern nur Alben, die als auktoriale Aussage wie ein Werk einem einzelnen Künstler oder Künstlerkollektiv zugerechnet werden können. Einzige Ausnahme bildet das ein oder andere Livealbum mit Auftritten 1959 aufgrund seines dokumentarischen Werts, sich Jazz 1959 anzunähern. Es wurden nur LPs aufgenommen und seltene andere Formate wie EPs außen vor gelassen, um insoweit eine Vergleichbarkeit sicherzustellen.

Für die meisten Alben existieren mehrere Katalognummern. Allein schon für die Mono- und Stereofassungen. Internationale Ausgaben und spätere Reissues etc. kommen hinzu. Formale Elemente wie die Verwendung von Bindestrichen und anderen Feinheiten sind nicht standardisiert und werden oft uneinheitlich angewendet, selbst zwischen Cover und Plattenetikett desselben Albums (z.B. Argo LP 639 außen, Argo LP-639 innen.) Es wurde jeweils nur eine Version vermerkt. Sie genügt zum Auffinden der Platte. Anliegen der Angaben ist, das Nachhören der Soundscape zu ermöglichen. Also nicht wundern, wenn man auf andere Katalognummern stößt.

In der Regel war das jeweilige Album 2023/24 über die gängigen Streamingplattformen von Spotify bis YouTube zugänglich. Nicht alles ist immer überall verfügbar. Aber man findet auf diesem Weg die Musik. Und hierfür genügen dann ohnehin meist Künstlername und Albumtitel zum Aufstöbern. Die Katalognummern helfen aber bei raren Veröffentlichungen und Zweifelsfällen, den richtigen Tonträger zu finden.

Für deren Inhalt gilt es dabei zu beachten, das spätere Neuveröffentlichungen oft zusätzliche oder alternative Tracks enthalten, verglichen mit der Ersterscheinung. Oft ist nicht ohne weiteres zu erkennen, wenn man ein Album online in Streams findet, ob man sich dem originalen Release oder einer Neu-edition gegenüber sieht, die Bonustracks enthält oder mehrere Platten zu einer verbindet. Das betraf im Verlauf meines Projekts auch einige der Tracks, die zunächst für die einleitende, anstelle eines Vorworts angebotene Liste zum Einhören in Jazz 1959 vorgesehen waren. Nummern wie Jimmy Rushings gran-

dioses »I'm Coming Virginia« von der Platte *Little Jimmy Rushing and the Big Brass* (Columbia CL 1152, 1958), die wiederum in der CD- und Stream-Reisue kommentarlos dem Album *Rushing Lullabies* (Columbia CL 1401, 1960) zugeschlagen erscheint.

Mir geht es hier darum, die Soundscape nachvollziehbar und nachhörbar zu machen. Wer punktuell darüberhinausgehende Informationen benötigt, findet diese dann unkompliziert open access im Web. In Jazzsachen ist die englischsprachige Wikipedia enzyklopädisch außerordentlich gut aufgestellt (manch Ungenauigkeiten bei Daten eingeschlossen) und stellt den mit Abstand einfachsten wie informationsreichsten Open-Access-Zugang zu weiterführenden Grundinformationen im Internet dar. Die allermeisten Platten haben hier nämlich einen eigenen Eintrag mit Coverabbildung und Details, etwa zu den beteiligten Musikerinnen und Musikern und den Titeln der eingespielten Stücke. Deswegen wurde darauf verzichtet, im Folgenden zusätzlich Angaben wie Repertoire und Ausführende aufzulisten. Stattdessen weist ein in eckige Klammern gesetztes »W« am Ende von Tonträgerangaben im Soundscape-Verzeichnis darauf hin, dass eine solche dazugehörige Wikipediaseite zum Tonträger existiert. Sie lässt sich dann über die dortige Suchfunktion mittels Künstlernamen und Albumtitel aufrufen. Nutzt man das E-Book, ist der jeweilige Link sogar direkt unterlegt. Wenn eine der jeweiligen Platte gewidmete Seite bei Wikipedia fehlt, verzeichnet jazzdisco.org ebenfalls beteiligte Musiker und Repertoire sowie die Editions-geschichte, bsnpubs.com (in Teilen) Coverabbildung und Repertoire, und discogs.com schließlich zusätzlich Photographien der Vinyl-etiketten sowie beider Coverseiten, worüber sich z.B. Zugriff auf viele Liner Notes ergibt.

Das nachfolgende Verzeichnis ist also weder Diskographie noch Chronik, auch wenn es Züge dessen trägt. Vielmehr legt es eine Vorarbeit offen. Die eigentliche Forschungsarbeit ist aber eben nicht das Zusammen-tragen dieser Informationen. Es ist, das Zusammengetragene anzuhören und historiographisch Konsequenzen daraus zu ziehen. Die nachfolgenden Informationen dienen also nur als Hilfsmittel. In der Hoffnung, dass die daran anschließende Auseinandersetzung mit Jazz 1959 derart überzeugend passiert, dass Leserinnen und Leser neugierig werden und mir auf dieser Reise ins Jazzjahr 1959 nachfolgen. Und das heißt, all diese Musik nachhören. Zumindest punktuell in exemplarischer Vollständigkeit. Um ein Gefühl für diesen so besonderen Jahrgang zu bekommen. Was Zeit kostet. Aber lohnt. Was ich, wie ich hoffe, in der anschließenden Auseinandersetzung mit der Soundscape nachföhlbar

machen kann. Hier jedenfalls sind meine Reisesstationen, die Soundscape von Jazz 1959:

- Jelly Roll Morton: *The Incomparable Jelly Roll Morton. His Rarest Recordings* ([Compilation historischer Tonaufnahmen] 01/04/1924, ?/05/1925, 23/02/1926 – Riverside RLP 12–128, 1959).
- John Hammond: *John Hammond's Spirituals to Swing: The Legendary Carnegie Hall Concerts of 1938/9* (23–24/12/1938 – Vanguard VRS 8523/4, 1959) [W].
- Ahmad Jamal: *The Piano Scene of Ahmad Jamal* (25/10/1951, 05/05/1952, ?/10/1955 – Epic LN 3631, 1959) [W].
- George Lewis and His New Orleans Stompers: *Concert!* (28/05/1954 – Blue Note BLP 1208, 1959).
- Miles Davis: *Miles Davis and the Modern Jazz Giants* (24/12/1954, 26/10/1956 – Prestige PRLP 7150, 1959) [W].
- Bud Powell: *The Lonely One...* (13/01/1955, 25/04/1955, 27/04/1955 – Verve MG V–8301, 1959) [W].
- Count Basie: *Hall of Fame* (05/01/1956, 13/01/1956, 26–27/06/1956 – Verve MG V–8291, 1959) [W].
- The Lester Young-Teddy Wilson Quartet: *Pres and Teddy* (13/01/1956 – Verve MG V–8205, 1959) [W].
- Billie Holiday: *All or Nothing at All* (14/08/1956, 18/08/1956 – Verve MG V–8329, 1959) [W].
- Buddy Shank & Bob Cooper: *Blowin' Country* (29/11/1956, 18/02/1958 – Columbia CL 1291, 1959) [W].
- Jackie McLean: *McLean's Scene* (14/12/1956, 15/02/1957 – New Jazz NJLP 8212, 1959) [W].
- Jimmy Smith: *The Sounds of Jimmy Smith* (11–13/02/1957 – Blue Note BLP 1556, 1959) [W].
- George Wallington Quintet: *The New York Scene* (01/03/1957 – New Jazz NJLP 8207, 1959) [W].
- Tommy Flanagan/John Coltrane/Kenny Burrell/Idrees Sulieman: *The Cats* (18/04/1957 – New Jazz NJLP 8217, 1959) [W].
- J.J. Johnson: *Blue Trombone* (26/04/1957 – Columbia CL 1303, 1959) [W].
- Sonny Stitt: *Personal Appearance* (12/05/1957 – Verve MG V–8324, 1959) [W].
- John Coltrane & Paul Quinichette: *Cattin' with Coltrane and Quinichette* (17/05/1957 – Prestige PRLP 7158, 1959) [W].
- Milt Jackson with Frank Wess & Bobby Jaspar: *Bags & Flutes* (21/05/1957 – Atlantic 1294, 1959) [W].

- Johnny Hodges and the Ellington Men: *The Big Sound* (26/06/1957, 03/09/1957 – Verve MG V–8271, 1959) [W].
- Stan Getz: *The Soft Swing* (12/07/1957 – Verve MG V–8321, 1959) [W].
- Ella Fitzgerald: *Hello Love* (24/07/1957, 25/03/1959 – Verve MG V–4034, 1959) [W].
- Louis Armstrong & Oscar Peterson: *Louis Armstrong Meets Oscar Peterson* (31/07/1957, 14/10/1957 – Verve MG V–8322, 1959) [W].
- Stan Getz: *Award Winner* (02/08/1957 – Verve MG V–8296, 1959) [W].
- Sarah Vaughan: *No Count Sarah* (06–08/08/1957 – Mercury MG 20441, 1959) [W].
- Ella Fitzgerald & Louis Armstrong: *Porgy & Bess* (18–19/08/1957, 14/10/1957 – Verve MG V–4011-2, 1959) [W].
- Jimmy Smith: *The Sermon!* (25/08/1957, 25/02/1958 – Blue Note BLP 4011, 1959) [W].
- The Phil Woods Quartet: *Phil Talks with Quill* (11/09/1957, 26–27/09/1957, 04/10/1957, 08/10/1957 – Epic LN 3521, 1959).
- Joe Williams & Count Basie: *Everyday I Have the Blues* (19/09/1957, 24/09/1959 – Roulette R–52033, 1959) [W].
- Sonny Rollins: *Newk's Time* (22/09/1957 – Blue Note BLP 4001, 1959) [W].
- Yusef Lateef: *Other Sounds* (11/10/1957 – New Jazz NJLP 8218, 1959) [W].
- Benny Golson: *Benny Golson's New York Scene* (14/10/1957, 17/10/1957 – Contemporary C3552, 1959) [W].
- Coleman Hawkins & Ben Webster: *Coleman Hawkins Encounters Ben Webster* (16/10/1957 – Verve MG V–8327, 1959) [W].
- Kid Ory: *The Kid from New Orleans* (27/10/1957 – Verve MG V–1016, 1959).
- Julius Watkins & Charlie Rouse: *The Jazz Modes* (28/10/1957, 20/11/1958 – Atlantic 1306, 1959) [W].
- Charles Mingus: *Modern Jazz Symposium of Music and Poetry* (?/10/1957 – Bethlehem BCP–6026, 1959) [W].
- Tony Scott: *The Modern Art of Jazz* (16/11/1957 – Seeco CELP 4250, 1959).
- Tony Scott & Jimmy Knepper: *Free Blown Jazz* (16/11/1957 – Carlton LP–12/113, 1959).
- Miles Davis: *Jazz Track* (04/12/1957, 27/05/1958 – Columbia CL 1268, 1959) [W].
- Annie Ross with Gerry Mulligan: *Annie Ross Sings a Song with Mulligan!* (11–12/12/1957, 25/09/1958 – World Pacific WP–1253, 1959) [W].
- Dizzy Gillespie: *The Greatest Trumpet of Them All* (17/12/1957 – Verve MG V–8352, 1959) [W].

- Dizzy Gillespie/Sonny Stitt/Sonny Rollins: *Sonny Side Up* (19/12/1957 – Verve MG V-8262, 1959) [W].
- Max Roach: *The Max Roach 4 Plays Charlie Parker* (23/12/1957, 11/04/1958 – Mercury MG 36127, 1959) [W].
- Jackie McLean: *Fat Jazz* (27/12/1957 – Jubilee JLP 1093, 1959) [W].
- Nina Simone: *Little Girl Blue* (?/12/1957 [»late«] – Bethlehem BCP-6028, 1959) [W].
- Randy Weston: *Piano A-la-mode* (?/?/1957 [»spring«] – Jubilee JGM 1060, 1959) [W].
- Jonah Jones: *Jonah Jumps Again* (26/01/1958, 22/04/1958, 26/04/1958, ?/09/1958 – Capitol T-1115, 1959) [W].
- Champion Jack Dupree: *Blues from the Gutter* (04/02/1958 – Atlantic 8019, 1959) [W].
- Duke Ellington: *Blues in Orbit* (04/02/1958, 12/02/1958, 02-03/12/1959 – Columbia CL 1445, 1960) [W].
- King Curtis: *Have Tenor Sax, Will Blow* (05/02/1958, 03/12/1959, 24/04/1959, 08/07/1959 – Atco LP 33-113, 1959).
- Hank Mobley & Lee Morgan: *Peckin' Time* (09/02/1958 – Blue Note BLP 1574, 1959) [W].
- Budd Johnson: *Blues à la mode* (11/02/1958, 14/02/1958 – Felsted FAJ 7007, 1959) [W].
- Barney Wilen: *Jazz Sur Seine* (13-14/02/1958 – Philips P 77.127 L [Frankreich], 1959 – als Milt Jacksons *Paris Session* bereits 1958 in UK veröffentlicht).
- Cannonball Adderley: *Cannonball's Sharpshooters* (04/03/1958, 06/03/1958 – EmArcy MG-36135, 1959) [W].
- Count Basie: *Chairman of the Board* (04/03/1958, 28-29/04/1958, 10-11/12/1958 – Roulette R-52032, 1959) [W].
- Sarah Vaughan: *After Hours at the London House* (07/03/1958 – Mercury MG 20383, 1959) [W].
- Duke Ellington: *Duke Ellington at the Bal Masque* (20/03/1958, 24/03/1958, 26/03/1958, 31/03/1958, 01/04/1958 – Columbia CL 1282, 1959) [W].
- The Jones Brothers: *Keepin' Up with the Joneses* (24/03/1958 – MetroJazz E1003, 1959) [W].
- Pepper Adams & Jimmy Knepper: *The Pepper-Knepper Quintet* (25/03/1958 – MetroJazz E1004, 1959) [W].
- Bud Shank: *Holiday in Brazil* (?/03/1958 – World Pacific WP-1259, 1959) [W].
- Bud Shank: *Latin Contrasts* (?/03/1958 – World Pacific WP-1281, 1959) [W].

- Yusef Lateef: *Yusef Lateef at Cranbrook* (08/04/1958 – Argo LP 634, 1958) [W].
- Shelly Manne & His Friends: *Modern Jazz Performances of Songs from Bells Are Ringing* (15/04/1958, 26/07/1958 – Contemporary M3559, 1959) [W].
- Monk Montgomery, Wes Montgomery, Buddy Montgomery: *Montgomeryland* (18/04/1958, 01/10/1959 – Pacific Jazz PJ-5, 1960).
- Anita O'Day: *At Mister Kelly's* (27/04/1958 – Verve MG V-2113, 1959) [W].
- Hank Mobley/Billy Root/Curtis Fuller/Lee Morgan: *Another Monday Night at Birdland* (28/04/1958 – Roulette R-52015, 1959) [W].
- Jimmy Witherspoon: *Singin' the Blues* (08/05/1958, 16/05/1958 – World Pacific WP-1267, 1959) [W].
- Fred Katz: *4-5-6 Trio* (26/05/1958 – Decca DL 9213, 1959) [W].
- Joe Williams, Lambert, Hendricks & Ross plus The Basie Band: *Sing Along with Basie* (26-27/05/1958, 02-03/09/1958, 15/10/1958 – Roulette R-52018, 1959) [W].
- Freddie Gambrell with Ben Tucker: *Freddie Gambrell with Ben Tucker* (?/05/1958 – World Pacific WP-1256, 1959).
- The Cecil Taylor Quartet: *Looking Ahead!* (09/06/1958 – Contemporary M3562, 1959) [W].
- Nat King Cole: *To Whom It May Concern* (20/06/1958, 11/08/1958, 18/08/1958, 11-12/11/1958 – Capitol W-1190, 1959) [W].
- Jimmy Giuffrè: *The Four Brothers Sound* (23/06/1958, 25/06/1958, 01/09/1958 – Verve MG V-8307, 1959) [W].
- Michel Legrand: *Legrاند Jazz* (25/06/1958, 27/06/1958, 30/06/1958 – Columbia CL 1250, 1959) [W].
- The Hi-Lo's: *And All That Jazz* (30/06/1958 – Columbia CL 1259, 1959).
- Nat King Cole: *Welcome to the Club* (30/06/1958, 01-02/07/1958 – Capitol W-1120, 1959) [W].
- The Dave Brubeck Quartet: *Newport 1958* (03/07/1958, 28/07/1958 – Columbia CL 1249, 1959) [W].
- Bobby Scott: *Serenata* (07/07/1958 – Verve MG V-8297, 1959).
- Sarah Vaughan: *Vaughan and Violins* (07-08/07/1958, 12/07/1958 – Mercury MG 20370, 1959) [W].
- João Gilberto: *Chega de Saudade* (10/07/1958, 10/11/1958, 23/01/1959, 30/01/1959, 04/02/1959 – Odeon MOFB 3073, 1959) [W].
- Eddie South: *The Distinguished Violin of Eddie South* (14-15/07/1958 – Mercury MG 20401, 1959).
- Jimmy Smith: *Home Cookin'* (15/07/1958, 24/05/1959, 16/07/1959 – Blue Note BLP 4050, 1961) [W].

- Joe Saye: *A Double Shot of Joe Saye* (21/07/1958, 25/07/1958 – Mercury MG 36147, 1959).
- Miles Davis: *Porgy and Bess* (22/07/1958, 29/07/1958, 04/08/1958, 18/08/1958 – Columbia CL 1274, 1959) [W].
- Lou Donaldson: *Blues Walk* (28/07/1958 – Blue Note BLP 1593, 1959) [W].
- Barry Harris Trio: *Breakin' It Up* (31/07/1958 – Argo LP 644, 1959) [W].
- John Benson Brooks featuring Cannonball Adderley & Art Farmer: *Alabama Concerto* (?/07/1958, ?/08/1958 – Riverside RLP 12–276, 1959).
- Rex Stewart & Fletcher Henderson: *Henderson Homecoming* (01/08/1958 – United Artists UAL 4009, 1959) [W].
- The Modern Jazz Quartet: *The Modern Jazz Quartet at Music Inn Vol. 2. Guest Artist: Sonny Rollins* (03/08/1958, 31/08/1958 – Atlantic 1299, 1959) [W].
- Ruby Braff: *Easy Now* (11/08/1958, 19/08/1958 – RCA Victor LSP–1966, 1959).
- Duke Ellington and Johnny Hodges Plus Others: *Side by Side* (14/08/1958, 20/02/1959 – Verve MG V–8345, 1960) [W].
- Mose Allison: *Creek Bank* (15/08/1958 – Prestige PRLP 7152, 1959) [W].
- Barney Kessel: *The Poll Winners Ride Again* (19/08/1958, 21/08/1958 – Contemporary M3556, 1959) [W].
- Cannonball Adderley: *Jump for Joy* (20–21/08/1958 – EmArcy MG–36146, 1959) [W].
- Stan Getz: *Imported from Europe* (26/08/1958, 15–16/09/1958 – Verve MG V–8331, 1959) [W].
- Henry Mancini: *The Music from Peter Gunn* (26/08/1958, 31/08/1958, 04/09/1958, 29/08/1958 – RCA Victor LPM–1956, 1959) [W].
- The Cy Touff Assignment: *Touff Assignment* (28–29/08/1958 – Argo LP 641, 1959).
- Eddie »Lockjaw« Davis with Shirley Scott: *Jaws* (12/09/1958 – Prestige PRLP 7154, 1959) [W].
- Milt Jackson & Coleman Hawkins: *Bean Bags* (12/09/1958 – Atlantic 1316, 1959) [W].
- George Russell: *New York, N.Y.* (12/09/1958, 24/11/1958, 25/03/1959 – Decca DL 9216, 1959) [W].
- James Moody: *Last Train from Overbrook* (13–14/09/1958, 16/09/1958 – Argo LP 637, 1959) [W].
- Sandy Mosse: *Relaxin' with Sandy Mosse* (15/09/1958, 13/10/1958 – Argo LP 639, 1959).
- The Three Sounds: *Introducing the 3 Sounds* (16/09/1958, 18/09/1958 – Blue Note BLP 1600, 1959) [W].

- The Three Sounds: *Bottoms Up!* (16/09/1958, 28/09/1958, 11/02/1959 – Blue Note BLP 4014, 1959) [W].
- Ralph Burns and His Orchestra: *Porgy & Bess in Modern Jazz* (23/09/1958, 28/09/1958, 05/10/1958 – Decca DL 9215, 1959).
- Wilbur Harden: *The King and I* (23/09/1958, 30/09/1958 – Savoy MG-12134, 1959).
- Marian McPartland: *Marian McPartland at the London House* (24/09/1958 – Argo LP 640, 1959).
- The Mitchells: *Get Those Elephants Outa Here* (06/10/1958 – MetroJazz E1012, 1959) [W].
- Lem Winchester & The Ramsey Lewis Trio: *Lem Winchester & The Ramsey Lewis Trio Perform a Tribute to Clifford Brown* (08/10/1958 – Argo LP 642, 1959) [W].
- The Cecil Taylor Quintet: *Stereo Drive | Hard Driving Jazz* [Mono] (13/10/1958 – United Artists UAL 4014, 1959) [W].
- Joe Williams & Count Basie: *Memories Ad-Lib* (16–18/10/1958 – Roulette R-52021, 1959) [W].
- Steve Lacy: *Reflections. Steve Lacy Plays Thelonious Monk* (17/10/1958 – New Jazz NJLP 8206, 1959) [W].
- Jerome Richardson: *Midnight Oil* (17/10/1958 – New Jazz NJLP 8205, 1959) [W].
- Sonny Rollins: *Sonny Rollins and the Contemporary Leaders* (20–22/10/1958 – Contemporary M3564, 1959) [W].
- Bob Brookmeyer's KC Seven: *Kansas City Revisited* (23/10/1958 – United Artists UAL 4008, 1959).
- Shirley Scott: *Scottie* (23/10/1958 – Prestige PRLP 7155, 1959) [W].
- Pete Rugolo: *Rugolo Plays Kenton* (25–26/10/1958, 24/11/1958 – EmArcy MG-36143, 1959) [W].
- The Chico Hamilton Quintet: *With Strings Attached* (26–27/10/1958 – Warner Bros. B 1245, 1959) [W].
- Cannonball Adderley with Milt Jackson: *Things Are Getting Better* (28/10/1958 – Riverside RLP 12-286, 1959) [W].
- Vic Dickenson & Joe Thomas & Their All-Star Jazz Groups: *Mainstream* (28/10/1958 – Atlantic 1303, 1959).
- Art Blakey and the Jazz Messengers: *Art Blakey and the Jazz Messengers [aka Moanin']* (30/10/1958 – Blue Note BLP 4003, 1959) [W].
- Ahmed Abdul-Malik: *Jazz Sahara* (?/10/1958 – Riverside RLP 12-287, 1959) [W].

- Booker Little: *Booker Little 4 and Max Roach* (?/10/1958 – United Artists UAL 4034, 1959) [W].
- Randy Weston: *Little Niles* (?/10/1958 – United Artists UAL 4011, 1959) [W].
- The Young Tuxedo Brass Band: *Jazz Begins: Sounds of New Orleans: Funeral and Parade Music* (01–02/11/1958 – Atlantic 1297, 1959).
- Benny Carter: *Swinging' the '20s* (02/11/1958 – Contemporary M3561, 1959) [W].
- Bob Thompson, His Chorus and Orchestra: *Just for Kicks* (03/11/1958, 10/11/1958, 17/11/1958, 28/11/1958 – RCA Victor LPM–2027, 1959).
- Tony Bennett: *Hometown, My Town* (03–04/11/1958, 06/11/1958 – Columbia CL 1301, 1959) [W].
- Charles Newman: *Fathead. Ray Charles Presents David Newman* (05/11/1958 – Atlantic 1304, 1959) [W].
- Ramsey Lewis: *Down to Earth* (06/11/1958, 04/12/1958 – EmArcy MG–36150, 1959) [W].
- Coleman Hawkins: *Soul* (07/11/1958 – Prestige PRLP 7149, 1959) [W].
- Art Blakey: *Holiday for Skins (Vol. 1–2)* (09/11/1958 – Blue Note BLP 4004 [Vol. 1]/4005 [Vol. 2], 1959) [W].
- The Kai Winding Trombones: *Dance to the City Beat* (11/11/1958, 05/01/1959, 16/01/1959 – Columbia CL 1329, 1959) [W].
- Bennie Green & Gene Ammons: *The Swingin'est* (12/11/1958 – Vee-Jay 1005, 1959) [W].
- Benny Golson: *The Other Side of Golson* (12/11/1958 – Riverside RLP 12–290, 1959) [W].
- Harry »Sweets« Edison: *Sweetenings* (12–14/11/1958 – Roulette R–52023, 1959) [W].
- Roy Haynes, Phineas Newborn & Paul Chambers: *We Three* (14/11/1958 – New Jazz NJLP 8210, 1959) [W].
- Benny Golson: *Benny Golson and the Philadelphians* (17/11/1958 – United Artists UAL 4020, 1959) [W].
- Johnny Hodges and His Strings: *Play the Prettiest Gershwin* (17/11/1958 – Verve MG V–8314, 1959) [W].
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays My Fair Lady* (20–21/11/1958 – Verve MG V–2119, 1959) [W].
- Art Blakey & the Jazz Messengers: *1958–Paris Olympia* (22/11/1958, 17/12/1958 – Fontana 680 202, 1959) [W].
- Ella Fitzgerald: *Ella Swings Lightly* (22/11/1958 – Verve MG V–4021, 1959) [W].

- Buck Clayton: *Songs for Swingers* (25/11/1958 – Columbia CL 1320, 1959) [W].
- André Previn's Trio Jazz: *King Size!* (26/11/1958 – Contemporary M3570, 1959) [W].
- Red Garland: *All Kinds of Weather* (27/11/1958 – Prestige PRLP 7148, 1959) [W].
- Ray Draper: *A Tuba Jazz* (?/11/1958 – Jubilee JLP 1090, 1959).
- Herb Pomeroy: *Band in Boston* (?/11/1958 – United Artists UAL 4015, 1959).
- Lena Horne: *Songs by Burke and Van Heusen* (01/12/1958, 09/12/1958, 05/01/1959 – RCA Victor LSP-1895, 1959) [W].
- Carmen McRae: *Book of Ballads* (01-02/12/1958 – Kapp KL 1117, 1959) [W].
- Mark Murphy: *This Could Be the Start of Something* (01/12/1958, 15/12/1958 – Capitol T-1177, 1959) [W].
- The Trombones Inc.: *The Met at the Continental Divide* (03/12/1958, 05/12/1958, 26/12/1958, 29/12/1958, 31/12/1958 – Warner Bros. W 1272, 1959).
- The Mastersounds: *Flower Drum Song* (04/12/1958 – World Pacific WP-1252, 1959) [W].
- Eddie »Lockjaw« Davis: *The Eddie »Lockjaw« Davis Cookbook, Vol. 2* 05/12/1958 – Prestige PRLP 7161, 1959) [W].
- Shorty Rogers: *Chances Are It Swings* (09/12/1958, 12/12/1958, 20/12/1958 – RCA Victor LSP-1975, 1959) [W].
- Frank Sinatra: *Come Dance with Me!* (09/12/1958, 22-23/12/1958 – Capitol W-1069, 1959) [W].
- The First Jazz Piano Quartet: *The First Jazz Piano Quartet* (12/12/1958, 16-17/12/1958 – Warner Bros. W 1274, 1959).
- The Morris Nanton Trio: *Roberta. The Original Jazz Performance* (12/12/1958, 19/12/1958 – Warner Bros. W 1279, 1959).
- The Jimmy Rowles Septet: *Weather in a Jazz Vane* (13/12/1958 – Andex A 3007, 1959).
- Lou Donaldson: *Light-Foot* (14/12/1958 – Blue Note BLP 4053, 1959) [W].
- Bill Evans: *Everybody Digs Bill Evans* (15/12/1958 – Riverside RLP 12-291, 1959) [W].
- Jimmy Cleveland: *A Map of Jimmy Cleveland* (16-18/12/1958 – Mercury MG 20442, 1959) [W].
- The Gerry Mulligan Quartet: *What Is There to Say?* (17/12/1958, 23/12/1958, 15/01/1959 – Columbia CL 1307, 1959) [W].
- Jimmy Timmens and His Jazz All-Stars: *Gilbert and Sullivan Revisted* (18/12/1958, 22/12/1958, 29/12/1958 – Warners Bros. W 1278, 1959).

- Art Blakey and the Jazz Messengers: *Des Femmes Disparaissent* (18–19/12/1958 – Fontana 660 224, 1959) [W].
- Count Basie: *Basie One More Time* (19/12/1958, 23–24/01/1959 – Roulette R–52024, 1959) [W].
- Ray Bryant: *Alone with the Blues* (19/12/1958 – New Jazz NJLP 8213, 1959) [W].
- Bobby Darin: *That's All* (19/12/1958, 22/12/1958, 24/12/1958 – Atco 33–104, 1959) [W].
- Barney Kessel: *Carmen* (19/12/1958, 22/12/1958 – Contemporary M3563, 1959) [W].
- Art Blakey & the Jazz Messengers: *Art Blakey et les Jazz-Messengers au Club St. Germain (Vol. 1–3)* (21/12/1958 – RCA [Vol. 1]/430.044 [Vol. 2], 430.045 [Vol. 3] 1959) [W].
- Donald Byrd: *Off to the Races* (21/12/1958 – Blue Note BLP 4007, 1959) [W].
- Tony Bennett & Count Basie and His Orchestra: *In Person!* (22/12/1958, 30/12/1958 – Columbia CL 1294, 1959) [W].
- Melba Liston: *Melba Liston and Her 'Bones* (22/12/1958, 24/12/1958 – MetroJazz E1013, 1959) [W].
- Stan Kenton: *The Kenton Touch* (22–23/12/1958 – Capitol T–1276, 1959) [W].
- Chet Baker & Johnny Pace: *Chet Baker Introduces Johnny Pace* (23/12/1958, 29–30/12/1958 – Riverside RLP 12–292, 1959) [W].
- Zoot Sims–Bob Brookmeyer Octet: *Stretching Out* (27/12/1958 – United Artists UAL 4023, 1959) [W].
- Milt Jackson: *Bags' Opus* (28–29/12/1958 – UAL 4022, 1959) [W].
- Bud Powell: *The Scene Changes [aka The Amazing Bud Powell Vol. 5]* (29/12/1958 – Blue Note BLP 4009, 1959) [W].
- Chet Baker: *Chet* (30/12/1958, 19/01/1959 – Riverside RLP 12–299, 1959) [W].
- The Australian Jazz Quintet: *Modern Jazz Performances of Kurt Weill's »Three Penny Opera«* (?/?/1958 – Bethlehem BCP–6030, 1959).
- Charlie Byrd: *Jazz at the Showboat* (?/?/1958 – Offbeat OJ–3001, 1959).
- Benny Carter: *Aspects* (?/?/1958 – United Artists UAL 4017, 1959) [W].
- Teddy Charles and His Quartet: *Salute to Hamp* (?/?/1958 [»late«] – Bethlehem BCP–6032, 1959).
- Tommy Dorsey & His Orchestra: *Sentimental and Swingin'g* (?/?/1958 – Columbia CL 1240, 1959).
- Jerry Fuller Sextet: *Clarinet Portrait: Blues and Swing* (?/?/1958 – Andex A 3008, 1959).
- John Handy III: *In the Vernacular* (?/?/1958 – Roulette R–52042, 1959) [W].

- Hank Jones: *Porgy and Bess. Swinging Impressions by Hank Jones* (?/1958 [»late«] – Capitol T-1175, 1959) [W].
- Taft Jordan: *The Moods of Taft Jordan* (?/1958, ?/1959 – Mercury MG 20429, 1959).
- Sun Ra and His Myth Science Arkestra: *The Nubians of Plutonia [aka The Lady with the Golden Stockings]* (?/1958, ?/1959 – El Saturn LP 406, 1966) [W].
- Dempsey Wright: *Bill Hollman Arranges The Wright Approach* (?/1958 – An-dex A 3006, 1959).
- Tony Bennett & Count Basie and His Orchestra: *Strike Up The Band* (03/01/1959, 05/01/1959 – Roulette R-25072, 1959) [W].
- Ella Fitzgerald: *Ella Fitzgerald Sings the George and Ira Gershwin Song Book* (Vol. 1-5) (05/01/1959, 07-08/01/1959, 26/03/1959, 15-18/07/1959 – Verve MG V-4024 bis MG V-4028, 1959) [W].
- Helen Humes: *Helen Humes* (05/01/1959, 27/01/1959, 10/02/1959 – Contem-porary M3571, 1960).
- Blue Mitchell: *Out of the Blue* (05/01/1959 – Riverside RLP 12-293, 1959) [W].
- The Mastersounds: *Ballads and Blues* (07/01/1959 – World Pacific WP-1260, 1959) [W].
- Arnett Cobb & Eddie »Lockjaw« Davis: *Blow Arnett, Blow* (08/01/1959 – Pres-tige PRLP 7151, 1959) [W].
- Chico Hamilton: *Ellington Suite* (09/01/1959, 12/01/1959 – World Pacific WP-1258, 1959) [W].
- Dick Katz: *Piano & Pen* (13/01/1959 – Atlantic 1314, 1959).
- Lucky Thompson: *Lucky in Paris* (14-15/01/1959 – Symphonium 1 230, 1959).
- Bill Potts: *The Jazz Soul of Porgy and Bess* (13-15/01/1959 – United Artists UAL 4032, 1959).
- Milt Jackson & John Coltrane: *Bags & Trane* (15/01/1959 – Atlantic 1389, 1961) [W].
- June Christy: *Recalls Those Kenton Days* (15/01/1959, 21/01/1959, 05/02/1959 – Capitol T-1202, 1959) [W].
- Ornette Coleman: *Tomorrow Is the Question!* (16/01/1959, 23/02/1959, 09-10/03/1959 – Contemporary M3569, 1959) [W].
- Lightnin' Hopkins: *Lightnin' Hopkins* (16/01/1959 – Folkways FS3822, 1959) [W].
- Charles Mingus: *Jazz Portraits [aka Wonderland]* (16/01/1959 – United Artists UAL 4036, 1959) [W].
- Jackie McLean: *Jackie's Bag* (18/01/1959 – Blue Note BLP 4051, 1961) [W].

- Wes Montgomery feat. The Eddie Higgins Trio: *One Night in Indy* (18/01/1959 – Resonance HLP-9018, 2016) [W].
- Bill Evans with Paul Chambers/Philly Joe Jones: *On Green Dolphin Street* (19/01/1959 – Victor VIJ-6457, 1977) [W].
- Shelly Manne & His Men: *Play Peter Gunn* (19-20/01/1959 – Contemporary M3560, 1959) [W].
- Shelly Manne & His Men: *Son of Gunn!!* (19-20/01/1959 – Contemporary M3566, 1959) [W].
- Kenny Dorham: *Blue Spring* (20/01/1959, 18/02/1959 – Riverside RLP 12-297, 1959) [W].
- Harry Lookofsky: *Stringsville* (20/01/1959, 22/06/1959 – Atlantic 1319, 1959).
- Max Roach: *The Many Sides of Max* (20-22/01/1959 – Mercury MG 20911, 1964) [W].
- Rex Stewart & Dicky Wells: *Chatter Jazz* (21-22/01/1959 – RCA Victor LPM 2024, 1959) [W].
- Evans Bradshaw Trio: *Pieces of Eighty-Eight* (25/01/1959 – Riverside RLP 12-296, 1959) [W].
- Bennie Green: *Walkin' & Talkin'* (25/01/1959 – Blue Note BLP 4010, 1959) [W].
- Ruth Brown: *Late Date with Ruth Brown* (27/01/1959, 02/02/1959, 05/02/1959 – Atlantic 1308, 1959) [W].
- Eddie Costa: *The House of Blue Lights* (29/01/1959, 02/03/1959 – Dot DLP 3206, 1959).
- Horace Silver Quintet: *Finger Poppin' with the Horace Silver Quintet* (31/01/1959 – Blue Note BLP 4008, 1959) [W].
- Les Elgart and His Orchestra: *New Sounds at the Roosevelt* (?/01/1959, ?/04/1959 – RCA Victor LPM-2045, 1959).
- Gil Evans: *Great Jazz Standards* (?/01/1959, 05/02/1959 – World Pacific WP-1270, 1959) [W].
- Coleman Hawkins & Roy Eldridge: *Complete Live at the Bayou Club* (?/01/1959 – Lone Hill Jazz LHJ10350, 2008).
- Gene Krupa: *Big Noise from Winnetka. Gene Krupa at the London House* (?/01/1959 – Verve MG V-8310, 1959).
- Stan Kenton: *Kenton Live from the Las Vegas Tropicana* (02/02/1959 – Capitol T-1460, 1961) [W].
- Paul Chambers: *Go* (02-03/02/1959 – Vee-Jay VJLP 1014, 1959) [W].
- The Cannonball Adderley Quintet: *Cannonball Adderley Quintet in Chicago* (03/02/1959 – Mercury MG 20449, 1959) [W].

- Shorty Rogers: *The Wizard of Oz and Other Harold Arlen Songs* (03/02/1959, 05/02/1959, 10/02/1959 – RCA Victor LSP-1997, 1959) [W].
- Chico Hamilton: *The Three Faces of Chico* (04/02/1959 – Warner Bors. W 1344, 1959).
- Charles Mingus: *Blues & Roots* (04/02/1959 – Atlantic 1305, 1960) [W].
- The Prestige Blues-Swingers featuring Coleman Hawkins: *Stasch* (05/02/1959 – Swingville SVLP 2013, 1960).
- Zoot Sims/Al Cohn/Phil Woods: *Jazz Alive! A Night at the Half Note* (06-07/02/1959 – United Artists UAL 4040, 1959) [W].
- Elmo Hope: *Elmo Hope with Frank Butler and Jimmy Bond* (08/02/1959 – Hifi-jazz J-616, 1959<sup>213</sup>) [W].
- Quincy Jones: *The Birth of a Band!* (09/02/1959, 09-10/03/1959, 26-28/05/1959, 16/06/1959 – Mercury MG 20444, 1959) [W].
- Sonny Stitt: *The Hard Swing* (09/02/1959 – Verve MG V-8306, 1959) [W].
- Sonny Stitt: *Sonny Stitt Swings the Most* (09/02/1959, 21/12/1959, 23/12/1959 – Verve MG V-8380, 1960) [W].
- Mose Allison: *Autumn Song* (13/02/1959 – Prestige PRLP 7189, 1959) [W].
- Freddie Redd Quartet: *The Music from »The Connection«* (15/02/1959 – Blue Note BLP 4027, 1960) [W].
- Lightnin' Hopkins: *Country Blues* (16/02/1959, 26/02/1959 – Tradition TLP 1035, 1959) [W].
- Lightnin' Hopkins: *Autobiography in Blues* (16/02/1959, 26/02/1959 – Tradition TLP 1040, 1959) [W].
- Bill Smith with Shelly Manne, Jim Hall & Monty Budwig: *Folk Jazz* (16/02/1959, 24/11/1959 – Contemporary M3591, 1961).
- Sonny Stitt: *Sonny Stitt Plays Jimmy Giuffrè Arrangements* (16/02/1959 – Verve MG V-8309, 1959) [W].
- Red Rodney: *Red Rodney Returns. Featuring Billy Root* (16-17/02/1959 – Argo LP 643, 1959) [W].
- Warne Marsh: *The Art of Improvising* (17/02/1959, 24/02/1959 – Revelation REV 22, 1959) [W].
- Terry Gibbs Orchestra: *Launching a New Sound in Music* (17-18/02/1959 – Mercury MG 20440, 1959).
- Dizzy Gillespie: *Have Trumpet, Will Excite!* (17-18/02/1959, 20/02/1959 – Verve MG V-8313, 1959) [W].
- Dizzy Gillespie: *The Ebullient Mr. Gillespie* (17-18/02/1959, 20/02/1959 – Verve MG V-8328, 1959) [W].

- Lou Donaldson with The Three Sounds: *LD+3* (18/02/1959 – Blue Note BLP 4012, 1959) [W].
- Duke Ellington: *Jazz Party* (19/02/1959, 25/02/1959 – Columbia CL 1323, 1959) [W].
- Wynton Kelly: *Kelly Blue* (19/02/1959, 10/03/1959 – Riverside RLP 12–298, 1959) [W].
- Dinah Washington: *What a Difference a Day Makes!* (19/02/1959, 07/04/1959, ?/?(»Mid«)/1959, ?/08/1959 – Mercury MG 20479, 1959) [W].
- Duke Ellington and Johnny Hodges: *Back to Back. Duke Ellington and Johnny Hodges Play the Blues* (20/02/1959 – Verve MG V–8317, 1959) [W].
- Jimmy Rushing: *Rushing Lullabies* (20/02/1959, 19/06/1959 – Columbia CL 1401, 1960).
- Hal Singer with Charlie Shavers: *Blue Stompin'* (20/02/1959 – Prestige PRLP 7153, 1959) [W].
- Ahmad Jamal: *Jamal at the Penthouse* (27–28/02/1959 – Argo LP 646, 1959) [W].
- Les Brown & Vic Schoen: *Stereophonic Suite for Two Bands* (23–24/02/1959 – Kapp KDL–7003, 1959).
- Maynard Ferguson: *Maynard Ferguson Plays Jazz for Dancing* (23/02/1959, 25–26/02/1959, 31/03/1959 – Roulette R–52038, 1959) [W].
- Jimmy Giuffrè: *7 Pieces* (23/02/1959, 25/02/1959, 02/03/1959 – Atlantic 1295, 1959) [W].
- Gulf Coast Jazz: *Wade in the Water* (23/02/1959 – An dex F–510, 1962).
- Lee Konitz: *Live at the Half Note* (24/02/1959 – Verve 314 512 659–2, 1984) [W].
- Clark Terry Quintet with Don Butterfield: *Top and Bottom Brass* (24/02/1959, 26/02/1959 – Riverside RLP 12–295, 1959) [W].
- Mal Waldron: *Left Alone* (24/02/1959 – Bethlehem BCP–6045, 1960) [W].
- Duke Ellington: *The Ellington Suites* (25/02/1959, 01/04/1959, 14/04/1959 plus 27/04/1971, 05/10/1972 – Pablo 2310–762, 1976) [W].
- André Previn: *André Previn Plays Song by Jerome Kern* (26/02/1959, 10/03/1959 – Contemporary M3567, 1959) [W].
- Arnett Cobb: *Smooth Sailing* (27/02/1959 – Prestige PRLP 7184, 1959) [W].
- Thelonious Monk: *The Thelonious Monk Orchestra at Town Hall* (28/02/1959 – Riverside RLP 12–300, 1959) [W].
- Lena Horne/Harry Belafonte: *Porgy and Bess* (?/02/1959, ?/03/1959 – RCA Victor LSP–2019, 1959) [W].
- Sil Austin: *Plays Pretty for the People* (?/02/1959 – Mercury MG 20424, 1959).

- Jimmy Cleveland: *Rhythm Crazy* (?/02/1959 – EmArcy MGE–26003, 1964) [W].
- Miles Davis: *Kind of Blue* (02/03/1959, 22/04/1959 – Columbia CL 1355, 1959) [W].
- Sonny Rollins Trio: *St. Thomas. Sonny Rollins in Stockholm 1959* (02/03/1959, 04/03/1959 – Dragon DRLP 73, 1984).
- Sonny Rollins Trio: *Live in Europe 1959* (02/03/1959, 04–05/03/1959, 07/03/1959, 09/03/1959, 11/03/1959 – Solar 4569910, 2011).
- Victor Feldman: *Latinsville!* (02–03/03/1959, 20/03/1959, 04/05/1959 – Contemporary M5005, 1960) [W].
- Billie Holiday: *Last Recording* (03–04/03/1959, 11/03/1959 – MGM E3764, 1959) [W].
- Lester Young: *Lester Young in Paris* (04/03/1959 – Verve MG V–8378, 1960).
- Sun Ra and His Arkestra: *Jazz in Silhouette* (06/03/1959 – Impulse! ASD–9265, 1959) [W].
- Sun Ra and His Astro Infinity Arkestra: *Sound Sun Pleasure!!* (06/03/1959 – El Saturn 512, 1970) [W].
- Art Blakey & the Jazz Messengers: *Just Coolin'* (08/03/1959 – Blue Note ST–64201, 2020) [W].
- Bob Brookmeyer: *Portrait of the Artists* (09/03/1959, 06/04/1959, 09/04/1959 – Atlantic 1320, 1960) [W].
- Tommy Flanagan: *Lonely Town* (10/03/1959 – Blue Note GP–3198, 1979) [W].
- The Curtis Fuller Sextette: *Sliding Easy* (12/03/1959 – United Artists UAL 4041, 1959) [W].
- Bob Brookmeyer & Bill Evans: *The Ivory Hunters* (12/03/1959 – United Artists UAL 3044, 1959) [W].
- Art Pepper + Eleven: *Modern Jazz Classics* (14/03/1959, 28/03/1959, 12/05/1959 – Contemporary M3568, 1959) [W].
- Ahmed Abdul-Malik: *East Meets West* (16/03/1959, 31/03/1959 – RCA Victor LPM–2015, 1960) [W].
- Terry Gibbs Orchestra: *Dream Band* (17–19/03/1959 – Contemporary 7647, 1981).
- Terry Gibbs Orchestra: *Dream Band Vol. 3: Flying Home* (17–19/03/1959, ?/11/1959 – Contemporary 7654, 1981).
- Terry Gibbs Orchestra: *Dream Band Vol. 6: One More Time* (17–19/03/1959, ?/11/1959 – Contemporary 7658, 1983).
- The J.J. Johnson Sextet: *Really Livin'* (18–19/03/1959, 24/03/1959 – Columbia CL 1383, 1959) [W].

- Dave Pell: *The Big Small Bands* (19/03/1959, 26/03/1959, 04/05/1959, 07/05/1959 – Capitol T-1309, 1960).
- Paul Quinichette and His Basie-ites: *Like Basie!* (20/03/1959 – United Artists UAL 4024, 1959) [W].
- Mal Waldron: *Impressions* (20/03/1959 – New Jazz NJLP 8242, 1960) [W].
- Lambert, Hendricks & Ross: *The Swingers* (21/03/1959, 24/03/1959 – World Pacific WP-1264, 1959).
- Nat Adderley: *Much Brass* (23/03/1959, 27/03/1959 – Riverside RLP 12-301, 1959) [W].
- Frank Sinatra: *No One Cares* (24-26/03/1959, 14/05/1959 – Capitol W-1221, 1959) [W].
- Abbey Lincoln: *Abbey Is Blue* (25-26/03/1959, 12/05/1959, ?/11/1959 – Riverside RLP 12-308, 1959) [W].
- John Coltrane: *Coltrane Jazz* (26/03/1959, 24/11/1959, 02/12/1959, 21/10/1960 – Atlantic 1354, 1961) [W]
- Herb Ellis & Jimmy Giuffre: *Herb Ellis Meets Jimmy Giuffre* (26/03/1959 – Verve MG V-8311, 1959) [W].
- Sonny Clark: *My Conception* (29/03/1959 – Blue Note GXF-3056, 1979) [W].
- Barney Kessel: *Some Like It Hot* (30-31/03/1959 – Contemporary M3565, 1959) [W].
- Kid Ory Band: *Kid Ory Plays W.C. Handy* (31/03/1959, 01/04/1959 – Verve MG V-1017, 1959).
- Charlie Byrd: *Byrd in the Wind: Jazz at the Showboat Vol. II* (?/03/1959 – Offbeat OJ-3005, 1959).
- Sonny Criss: *At the Crossroads* (?/03/1959 – Peacock PLP 91, 1959).
- Gene Mayl's Dixieland Rhythm Kings: *Jazz in Retrospect* (?/03/1959 – Riverside RLP 12-289, 1959).
- Anita O'Day: *Anita O'Day Swings Cole Porter with Billy May* (02/04/1959, 09/04/1959 – Verve MG V-8312, 1959) [W].
- The Buddy DeFranco Men: *Generalissimo* (02/04/1959 – Verve MG V-8363, 1959).
- The Buddy DeFranco Men: *Live Date!* (02/04/1959 – Verve MG V-8383, 1959).
- The Buddy DeFranco Men: *Bravura* (05/04/1959 – Verve MG V-8363, 1959).
- Anita O'Day: *Cool Heat. Anita O'Day Sings Jimmy Giuffre Arrangements* (06-08/04/1959 – Verve MG V-8312, 1959) [W].
- Buddy Rich & Max Roach: *Rich Versus Roach* (07-08/04/1959 – Mercury MG 20448, 1959) [W].

- Blossom Dearie: *Sings Comden and Green* (08–09/04/1959 – Verve MG V–2109, 1959) [W].
- The Junior Mance Trio: *Junior* (09/04/1959 – Verve MG V–8319, 1959) [W].
- Ben Webster: *Ben Webster and Associates* (09/04/1959 – MG V–8314, 1959) [W].
- Billy Doggett: *On Tour* (09–11/04/1959 – King 667, 1959).
- Buddy Rich: *Richcraft* (09–10/04/1959 – Mercury MG 20451, 1959) [W].
- Bobby Scott: *Bobby Scott Plays the Music of Leonard Bernstein* (09–10/04/1959 – Verve MG V–8326, 1959).
- Sonny Stitt: *A Little Bit of Stitt* (10/04/1959 – Roost RLP 2235, 1959) [W].
- The Mastersounds: *In Concert* (11/04/1959 – World Pacific WP–1269, 1959).
- The Famous Castle Jazz Band: *The Five Pennies* (12–13/04/1959 – Good Time Jazz M12037, 1959).
- Nat King Cole: *A Mis Amigos* (13–16/04/1959 – Capitol W 1220, 1959) [W].
- Billy Strayhorn's Septet: *Cue for Saxophone* (14/04/1959 – Felsted FAJ 7008, 1959) [W].
- Art Blakey & the Jazz Messengers: *At the Jazz Corner of the World (Vol. 1–2)* (15/04/1959 – Blue Note BLP 4015 [Vol. 1]/4016 [Vol. 2], 1959) [W].
- Cecil Taylor: *Love for Sale* (15/04/1959 – United Artists UAL 4046, 1959) [W].
- Young Men from Memphis: *Down Home Reunion* (15/04/1959 – United Artists UAL 4029, 1959).
- Roland Hanna: *Roland Hanna Plays Harold Rome's Destry Rides Again* (16–17/04/1959 – Atco LP SD 33–108, 1959) [W].
- Red Garland: *Red in Blues-ville* (17/04/1959 – Prestige PRLP 7157, 1959) [W].
- Bud Shank: *Slippery When Wet* (18/04/1959 – World Pacific WP–1265, 1959) [W].
- Cal Tjader: *Concert by the Sea* (20/04/1959 – Fantasy LP 3295, 1959).
- Ramsey Lewis: *An Hour with the Ramsey Lewis Trio* (22/04/1959 – Argo LP 645, 1959) [W].
- Dicky Wells: *Trombone Four-in-Hand* (21–22/04/1959 – Felsted FAJ 7009, 1959) [W].
- The Dave Brubeck Quartet: *Gone with the Wind* (22–23/04/1959 – Columbia CL 1347, 1959) [W].
- Cannonball Adderley: *Cannonball Takes Charge* (23/04/1959, 27/04/1959, 12/05/1959 – Riverside RLP 12–303, 1959) [W].
- Mel Tormé with The Meltones: *Back in Town* (23/04/1959, 28–29/04/1959 – Verve MG V–2120, 1959) [W].
- Barney Wilen: *Barney* (23–24/04/1959 – RCA 430.053, 1960).

- Count Basie: *Fresno, California, April 24, 1959* (24/04/1959 – Jazz Unlimited JUCD 2039, 1993).
- Shirley Scott: *Scottie Plays the Duke* (24/04/1959 – Prestige PRLP 7163, 1959) [W].
- Eddie »Lockjaw« Davis/Buddy Tate/Coleman Hawkins/Arnett Cobb: *Very Saxy* (29/04/1959 – Prestige PR 7167, 1959) [W].
- Peggïe Lee & George Shearing Quintet: *Beauty and the Beat!* (29/04/1959 – Capitol ST 1219, 1959) [W].
- Nina Simone: *The Amazing Nina Simone* (?/04/1959 – Colpix CP 407, 1959) [W].
- John Coltrane: *Giant Steps* (04–05/05/1959, 02/12/1959 – Atlantic 1311, 1960) [W].
- Charles Mingus: *Mingus Ah Um* (05/05/1959, 12/05/1959 – Columbia CL 1370, 1959) [W].
- Pete Brown: *From the Heart* (05–06/05/1959 – Verve MG V–8365, 1959).
- Philly Joe Jones Big Band Sounds: *Drums Around the World* (04/05/1959, 11/05/1959, 28/05/1959 – Riverside RLP 12–302, 1959) [W].
- Ray Charles: *The Genius of Ray Charles* (06/05/1959, 23/06/1959 – Atlantic 1312, 1959) [W].
- John Lewis: *Improvïsed Meditations and Excursions* (07–08/05/1959 – Atlantic 1313, 1959) [W].
- Lee Konitz & Jimmy Giuffrë: *Lee Konitz Meets Jimmy Giuffrë* (12–13/05/1959 – Verve MG V–8335, 1959) [W].
- Arnett Cobb: *Party Time* (14/05/1959 – Prestige PRLP 7165, 1959) [W].
- Art Farmer: *Brass Shout* (14/05/1959 – United Artists UAL 4047, 1959) [W].
- Manny Albam, Teddy Charles, William Russo, Teo Macero with The Manhattan Jazz All-Stars: *Something New, Something Blue* (15/05/1959 – Columbia CL 1388, 1959).
- Oscar Peterson: *A Jazz Portrait of Frank Sinatra* (18/05/1959 – Verve MG V–8334, 1959) [W].
- Sonny Stitt & The Oscar Peterson Trio: *Sonny Stitt Sits In with The Oscar Peterson Trio* (18/05/1959 – Verve MG V–8344, 1960) [W].
- The Three Sounds: *Good Deal* (20/05/1959 – Blue Note BLP 4020, 1960) [W].
- Curtis Fuller's Quintet: *Blues-ette* (21/05/1959 – Savoy MG–12141, 1960) [W].
- Blossom Dearie: *My Gentleman Friend* (21–22/05/1959 – Verve MG V–2125, 1959) [W].
- Count Basie & Billy Eckstine: *Basie/Eckstine Incorporated* (22/05/1959, 28/07/1959 – Roulette R–52029, 1959) [W].

- Ornette Coleman: *The Shape of Jazz to Come* (22/05/1959 – Atlantic 1317, 1959) [W].
- Willis Jackson: *Please Mr. Jackson* (25/05/1959 – Prestige PRLP 7162, 1959) [W].
- Willis Jackson: *Cool »Gator«* (25/05/1959, 09/11/1959, 26/02/1960 – Prestige PRLP 7172, 1960) [W].
- Willis Jackson: *Blue Gator* (25/05/1959, 09/11/1959, 26/02/1960, 16/08/1960 – Prestige PRLP 7183, 1960) [W].
- Willis Jackson: *Together Again!* (25/05/1959, 09/11/1959, 26/02/1960, 13/12/1961 – Prestige PRLP 7364, 1965) [W].
- Willis Jackson: *Together Again, Again* (25/05/1959, 09/11/1959, 26/02/1960, 16/08/1960 – Prestige PRLP 7428, 1966) [W].
- Finn Mickelborg: *A Bit à la Miles* (25/05/1959 – Debut DEP 46, 1959).
- The John Mehegan Quartet: *Casual Affair* (28/05/–02/06/1959 – T.J. Records TJLP-A1, 1959).
- Duke Ellington: *Anatomy of a Murder* (29/05/1959, 01–02/06/1959 – Columbia CL 1360, 1959) [W].
- Count Basie: *Breakfast Dance and Barbecue* (31/05/1959 – Roulette R–52028, 1959) [W].
- Donald Byrd: *Byrd in Hand* (31/05/1959 – Blue Note BLP 4019, 1959) [W].
- Big Miller: *Did You Ever Hear the Blues?* (?/05/1959 – United Artists UAL 3047, 1959).
- Randy Weston: *Destry Rides Again* (?/05/1959 – United Artists UAL 4045, 1959) [W].
- Thelonious Monk: *5 By Monk By 5* (01–02/06/1959 – Riverside RLP 12–305, 1959) [W].
- Art Taylor: *Taylor's Tenors* (03/06/1959 – New Jazz NJLP 8219, 1959) [W].
- Buster Smith: *The Legendary Buster Smith* (07/06/1959 – Atlantic 1323, 1959) [W].
- Anita O'Day: *Anita O'Day and Billy May Swing Rodgers and Hart* (06–08/06/1959 – Verve MG V–2141, 1960) [W].
- Herb Geller: *Herb Geller and His All Stars Play Selections from Jule Styne and Stephen Sondheim's Music for Gypsy* (09–10/06/1959 – Atco LP 33–109, 1959).
- Yusef Lateef: *The Dreamer* (11/06/1959 – Savoy MG 12139, 1959) [W].
- Yusef Lateef: *The Fabric of Jazz* (11/06/1959 – Savoy MG 12140, 1959) [W].
- Maynard Ferguson: *A Message from Birdland* (17/06/1959 – Roulette R–52027, 1959).
- Walter Perkins: *MJT + III* (17–18/06/1959 – Vee Jay VJLP–1013, 1959).

- Phineas Newborn Jr.: *Piano Portraits* (17–18/06/1959 – Roulette R-52031, 1959) [W].
- Benny Golson: *Gone with Golson* (20/06/1959 – New Jazz NJLP 8235, 1960) [W].
- Billy Taylor: *With Four Flutes* (20/06/1959, 24/06/1959 – Riverside RLP 12–306, 1959) [W].
- Billy Taylor: *Taylor Made Jazz* (20/06/1959, 24/06/1959 – Argo LP 650, 1959) [W].
- Jules Farmer: *Jules Farmer* (23–25/06/1959 – Imperial LP 12028, 1959).
- Billy Taylor: *One for Fun* (24/06/1959 – Atlantic 1329, 1959) [W].
- The Dave Brubeck Quartet: *Time Out* (25/06/1959, 01/07/1959, 18/08/1959 – Columbia CL 1397, 1959) [W].
- Les Elgart and His Orchestra: *Music from the Broadway Hit Production Saratoga* (?/06/1959 – RCA Victor LPM–2166, 1959).
- Ike Quebec: *From Hackensack to Englewood Cliffs* (01/07/1959, 20/07/1959 – Blue Note 66083, 2000) [vgl. auch *The Complete Blue Note 45 Sessions* – Blue Note 11441, 2005] [W].
- Jackie McLean: *New Soil* (02/07/1959 – Blue Note BLP 4013, 1959) [W].
- Barney Wilen Quartet: *Newport '59* (04/07/1959 – Fresh Sound Records FSR CD–165, 1991).
- Oscar Peterson: *The Jazz Soul of Oscar Peterson* (14/07–09/08/1959 – Verve MG V–8351, 1959) [W].
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the George Gershwin Song Book* (14/07–09/08/1959 – Verve MG V–2054, 1959) [W].
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the Cole Porter Song Book* (14/07–09/08/1959 – Verve MG V–2052, 1959) [W].
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the Irving Berlin Song Book* (14/07–09/08/1959 – Verve MG V–2053, 1959) [W].
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the Duke Ellington Song Book* (14/07–09/08/1959 – Verve MG V–2055, 1959) [W].
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the Jerome Kern Song Book* (14/07–09/08/1959 – Verve MG V–2056, 1959) [W].
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the Richard Rodgers Song Book* (14/07–09/08/1959 – Verve MG V–2057, 1959) [W].
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the Harry Warren and Vincent Youmans Song Book* (14/07–09/08/1959 – Verve MG V–2059, 1959).
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the Harold Arlen Song Book* (14/07–09/08/1959 – Verve MG V–2060, 1959) [W].

- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the Jimmy McHugh Song Book* (14/07-09/08/1959 – Verve MG V-2061, 1959).
- John Lewis: *Odds Against Tomorrow* (16-17/07/1959, 20/07/1959 – United Artists UAL 4061, 1959) [W].
- Joe Castro: *Groove Funk Soul* (18-19/07/1959 – Atlantic 1324, 1960) [W].
- Henry »Red« Allen & Edward »Kid« Ory: *Red Allen Meets Kid Ory* (19/07/1959 – Verve MG V-1018, 1959).
- The Albert Nicholas Quartet: *The Albert Nicholas Quartet with Art Hodes* (19/07/1959, 27/07/1959 – Delmark DL-207, 1960).
- Memphis Slim: *The Real Boogie Woogie* (19/07/1959 – Folkways FG 3524, 1959).
- Count Basie: *String Along with Basie* (20/07/1959, 10-11/05/1960 – Roulette R-52051, 1960) [W].
- Max Roach: *Quiet as It's Kept* (21/07/1959 – Mercury MG 20491, 1960) [W].
- Chet Baker: *Chet Baker Plays the Best of Lerner & Loewe* (21-22/07/1959 – Riverside RLP 12-307, 1959) [W].
- The Richard Evans Trio: *Richard's Almanac* (21-23/07/1959 – Argo LP 658, 1959).
- The Barbara Carroll Trio: *Why Not?* (24/07/1959 – Sesac N-3201/02, 1959 [Jazz Vault JV-114, 1979]).
- André Previn and His Pals: *West Side Story* (24-25/07/1959 – Contemporary M3572, 1959) [W].
- Ira Sullivan: *Blue Stroll* (26/07/1959 – Delmark DL-402, 1961) [W].
- Thelonious Monk: *Les Liaisons Dangereuses* (27/07/1959 – Sam SRS-1-CD/Saga SRS-1-CD, 2017) [W].
- Art Blakey and the Jazz Messengers: *Les Liaisons Dangereuses* (28-29/07/1959 – Fontana 680 203, 1960) [W].
- Art Farmer: *The Aztec Suite* (29-30/07/1959 – United Artists UAL 4082, 1959) [W].
- Albert Nicholas with Art Hodes' All-Star Stompers: *Albert Nicholas with Art Hodes' All-Star Stompers* (30-31/07/1959 – Delmark DL 209, 1959).
- Saxes Inc.: *Saxes Inc.* (?/07/1959, ?/08/1959 – Warner Bros. W 1336, 1959).
- Tony Scott: *Golden Moments* (01/08/1959, 09/08/1959 – Muse MR 5230, 1982).
- Tony Scott: *I'll Remember* (01/08/1959, 09/08/1959 – Muse MR 5266, 1984).
- Walter Davis Jr.: *Davis Cup* (02/08/1959 – Blue Note BLP 4018, 1960) [W].
- Jimmy Giuffrè: *Ad Lib* (03/08/1959 – Verve MG V-8361, 1960) [W].
- Lambert, Hendricks & Ross: *The Hottest New Group in Jazz* (06/08/1959, 04/11/1959 – Columbia CL 1403, 1959) [W].

- Johnny Griffin: *The Little Giant* (04–05/08/1959 – Riverside RLP 12–304, 1959) [W].
- The Jimmy Giuffrè 3: *The Easy Way* (06–07/08/1959 – Verve MG V–8337, 1959) [W].
- Stuff Smith: *Cat on a Hot Fiddle* (07/08/1959, 22/10/1959 – Verve MG V–8339, 1959) [W].
- Duke Ellington: *Live at the Blue Note* (09/08/1959 – Roulette SRCP 3001, 1969 [als Billy Strayhorn: *!!!Live!!!* – vollständige Reissue unter heutigem Namen als Roulette CDP 7243 828 637 2 4, 1994]) [W].
- Jimmie Dodd: *Lonely Guitar* (10–11/08/1959, 13/08/1959 – Imperial LP–9089, 1959).
- Illinois Jacquet: *Illinois Jacquet Flies Again* (11/08/1959 – Roulette R–52035, 1959).
- Red Garland: *Satin Doll* (12/08/1959, 02/10/1959 – Prestige PRLP 7859, 1971) [W].
- Coleman Hawkins with the Red Garland Trio: *Coleman Hawkins with the Red Garland Trio [aka Swingsville 2001]* (12/08/1959 – Swingsville SVLP 2001, 1959) [W].
- Coleman Hawkins: *Hawk Eyes* (12/08/1959 – Prestige PR7156, 1959) [W].
- Wynton Kelly: *Kelly Great* (12/08/1959 – Vee-Jay VJLP 1016, 1960) [W].
- The Dave Brubeck Quartet & Bill Smith: *The Riddle. Compositions by Bill Smith* (12–13/08/1959 – Columbia CL 1454, 1959).
- Tiny Grimes with Jerome Richardson: *Tiny in Swingville* (13/08/1959 – Swingville SVLP 2002, 1959) [W].
- Bill Jennings: *Enough Said!* (21/08/1959 – Prestige PR7164, 1959) [W].
- The Modern Jazz Quartet: *Pyramid* (22/08/1959, 25/08/1959, 21/12/1959, 15/01/1960 – Atlantic 1325, 1960) [W].
- Blue Mitchell: *Blue Soul* (24/08/1959, 28/09/1959, 30/09/1959 – Riverside RLP 12–309, 1959) [W].
- Mark Murphy: *Mark Murphy's Hip Parade* (24/08/1959, 26/08/1959, 28/08/1959 – Capitol T–1299, 1960) [W].
- Dizzy Reece: *Blues in Trinity* (24/08/1959 – Blue Note BLP 4006, 1959) [W].
- Kenny Burrell with Art Blakey: *On View at the Five Spot Cafe* (25/08/1959 – Blue Note BLP 4021, 1960) [W].
- The Curtis Fuller Jazztet with Benny Golson: *The Curtis Fuller Jazztet* (25/08/1959 – Savoy MG–12143, 1959) [W].
- *Lenox School of Jazz Concert* (29/08/1959 – Royal Jazz (D) [S]OJ 1/2, 1959 [Royal Jazz RJD 513, 1990]).

- The Modern Jazz Disciples: *The Modern Jazz Disciples* (29–30/08/1959, 13/09/1959 – New Jazz NJLP 8222, 1959).
- Horace Silver: *Blowin' the Blues Away* (29–30/08/1959, 13/09/1959 – Blue Note BLP 4017, 1959) [W].
- Teddy Edwards with Les McCann Ltd.: *It's About Time*<sup>214</sup> (?/08/1959 – Pacific Jazz PJ–6, 1960) [W].
- Harold Land: *The Fox* (?/08/59 – Hifijazz J–612, 1960) [W].
- James Moody: *James Moody* (?/08/59 – Argo LP 648, 1959) [W].
- André Previn: *The Subterraneans* (02/09/1959, 11–12/01/1960, 03/02/1960 – MGM SE 3812 ST, 1960) [W].
- Georgie Auld: *Homage* (05/09/1959 – Xanadu 190, 1982).
- Ahmad Jamal: *Portfolio of Ahmad Jamal* (05–06/09/1959 – Argo LP 638, 1959) [W].
- Paul Desmond: *First Place Again!* (05–07/09/1959 – Warner Bros. W 1356, 1959) [W].
- Duke Ellington: *Festival Season* (08/09/1959 – Columbia CL 1400, 1960) [W].
- The Herb Pilhofer Trio: *Jazz* (08–09/09/1959 – Argo LP 657, 1960).
- Joe Turner: *Big Joe Rides Again* (09/09/1959 – Atlantic 1332, 1960).
- Milt Jackson & Quincy Jones: *The Ballad Artistry of Milt Jackson* (09–10/09/1959 – Atlantic 1342, 1959) [W].
- The Dave Brubeck Quartet: *Southern Scene* (10–11/09/1959, 29/10/1959 – Columbia CL 1439, 1959).
- Johnny »Hammond« Smith: *All Soul* (11/09/1959 – New Jazz NJLP 8221, 1959) [W].
- Nina Simone: *Nina Simone at Town Hall* (12/09/1959, ?/10/1959 – Colpix CP 409, 1959) [W].
- Ted Auletta and The Dixieland Dandies: *In New Orleans with the Dixieland Dandies* (14–15/09/1959 – Argo LP 654, 1960).
- The Lou McGarity Big Eight: *Blue Lou* (14–15/09/1959 – Argo LP 654, 1960).
- Kenny Burrell: *A Night at the Vanguard* (16/09/1959 – Argo LP 655, 1960) [W].
- Buck Clayton All Stars: *Copenhagen Concert* (17/09/1959 – SteepleChase [DK] SCC–6006/7, 1979) [W].
- Dizzy Gillespie Quintet: *Copenhagen Concert* (17/09/1959 – SteepleChase [DK] SCCD 36024, 1992).
- Gloria Lynne: *Lonely and Sentimental* (17/09/1959 – Everest LPBR 5063, 1959).
- Al Smith: *Hear My Blues* (20/09/1959 – Bluesville BVLP 1001, 1960) [W].
- Sonny Stitt: *The Sonny Side of Stitt* (21/09/1959 – Roost RLP 22140, 1960) [W].

- Stan Kenton: *Standards in Silhouette* (21–22/09/1959 – Capitol T–1394, 1960) [W].
- Kid Ory & Red Allen: *A Jazz Concert in Berlin* (22/09/1959 – Jazz Crusade JCCD–3125, 2007).
- Stan Kenton: *Viva Kenton!* (22–23/09/1959 – Capitol ST 1305, 1960) [W].
- Shelly Manne & His Men: *At the Black Hawk* (Vol. 1–5) [(12–24/09/1959 – Contemporary M3577–M3580, OJCCD–660–2, 1960 [Vol. 1–4]/1991 [Vol. 5]) [W].
- The Modern Jazz Quartet & Guests: *Third Stream Music* (23/09/1959, 15/01/1960 – Atlantic 1345, 1960).
- Ronnie Ross & Allan Ganley: *The Jazz Makers* (23/09/1959 – Atlantic 1333, 1960).
- Chet Baker: *Chet Baker in Milan* (25–26/09/1959, 06/10/1959 – Jazzland JLP 18, 1959) [W].
- Chet Baker: *Chet Baker with Fifty Italian Strings* (28–29/09/1959, 05/10/1959 – Jazzland JLP 21, 1959) [W].
- Al Grey & The Basie Wing: *The Last of the Big Plungers* (25/09/1959, 28/09/1959 – Argo LP 653, 1960) [W].
- Roland Hanna: *The Piano of Roland Hanna: Easy to Love* (25/09/1959 – Atco LP SD 33–121, 1959) [W].
- Lem Winchester & Benny Golson: *Winchester Special* (25/09/1959 – New Jazz NJLP 8223, 1959) [W].
- Jimmy Wisner Trio: *Blues for Harvey* (?/09/1959 – Felsted FL 7509, 1959).
- Red Garland: *Red Garland Live!* (02/10/1959 – New Jazz NJLP 8326, 1965) [W].
- Red Garland: *Lil' Darlin'* (02/10/1959 – Status ST 8314, 1959) [W].
- Red Garland: *Red Garland at the Prelude* (02/10/1959 – Prestige PRLP 7170, 1971) [W].
- Jimmy Witherspoon: *At the Monterey Jazz Festival* (02/10/1959 – Hifi Jazz J421, 1959).
- Donald Byrd: *Fuego* (04/10/1959 – Blue Note BLP 4026, 1959) [W].
- Duke Ellington: *Berlin 1959* (04/10/1959 – Storyville 1038315, 2021).
- The Wes Montgomery Trio: *The Wes Montgomery Trio [aka A Dynamic New Sound]* (05–06/10/1959 – Riverside RLP 12–310, 1959) [W].
- George Lewis and His Orchestra: *Blues from the Bayou* (07/10/1959 – Verve MG V–1019, 1960).
- George Lewis and His Orchestra: *Dr. Jazz* (08/10/1959 – Verve MG V–1021, 1960).

- Ornette Coleman: *Change of the Century* (08–09/10/1959 – Atlantic 1327, 1959) [W].
- The Modern Jazz Quartet: *Music from Odds Against Tomorrow* (09–10/10/1959 – United Artists UAL 4063, 1959) [W].
- Max Roach: *Moon Faced and Starry Eyed* (09–10/10/1959 – Mercury MG 20539, 1960) [W].
- Stan Kenton, June Christy & The Four Freshmen: *Road Show* (10/10/1959 – Capitol STBO 1327, 1960) [W].
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays Porgy & Bess* (12/10/1959 – Verve MG V–8340, 1959) [W].
- Yusef Lateef: *Cry! – Tender* (16/10/1959 – New Jazz NJLP 8324, 1960) [W].
- The Cannonball Adderley Quintet: *The Cannonball Adderley Quintet in San Francisco* (18/10/1959, 20/10/1959 – Riverside RLP 12–311, 1959) [W].
- Jackie McLean: *Swing, Swang, Swingin'* (20/10/1959 – Blue Note BLP 4024, 1960) [W].
- Jerome Richardson: *Roamin' with Richardson* (21/10/1959 – New Jazz NJLP 8226, 1960) [W].
- Thelonious Monk: *Thelonious Alone in San Francisco* (21–22/10/1959 – Riverside RLP 12–312, 1959) [W].
- Tony Bennett: *To My Wonderful One* (23/10/1959, 10–12/11/1959 – Columbia CL 1429, 1960) [W].
- Thad Jones: *Motor City Scene* (24/10/1959, 31/10/1959 – United Artists UAL 4024, 1959).
- Duke Pearson: *Profile* (24/10/1959 – Blue Note BLP 4022, 1960) [W].
- Pete Fountain: *Pete Fountain Day* (26/10/1959 – Coral CRL 57313, 1959).
- Randy Weston: *Live at the Five Spot* (26/10/1959 – United Artists UAL 4066, 1959) [W].
- Bill Henderson: *Bill Henderson Sings* (27/10/1959 – Vee-Jay VJLP 1014, 1959).
- Bev Kelly: *Love Locked Out* (27–28/10/1959, 30/10/1959 – Riverside RLP 328, 1959).
- Tony Bennett: *Sings for Two* (28/10/1959 – Columbia CL 1446, 1961) [W].
- Tony Scott: *Sung Heroes* (28–29/10/1959 – Sunnyside SSC 1015, 1986).
- Ray Bryant: *Ray Bryant Plays* (29/10/1959, 05–06/11/1959 – Signature SM 6008, 1960) [W].
- Lee Konitz: *You and Me* (29–30/10/1959 – Verve MG V–8362, 1959) [W].
- Oliver Nelson: *Meet Oliver Nelson* (30/10/1959 – New Jazz NJLP 8224, 1959) [W].

- Lou Donaldson: *The Time Is Right* (31/10/1959, 29/11/1959 – Blue Note BLP 4025, 1960) [W].
- Buddy Colette and His Swinging Sheperds: *At the Cinema!* (?/10/1959 – Mercury MG 20447, 1959).
- Toots Thielemanns: *The Soul of Toots Thielemanns* (?/10/1959, ?/11/1959 – Signature SM 6006, 1959).
- Charles Mingus: *Mingus Dynasty* (01/11/1959, 13/11/1959 – Columbia CL 1440, 1960) [W].
- Gerry Mulligan & Ben Webster: *Gerry Mulligan Meets Ben Webster* (03/11/1959, 02/12/1959 – Verve MG V-8343, 1960) [W].
- Quincy Jones: *The Great Wide World of Quincy Jones* (04-05/11/1959, 11/11/1959 – Mercury MG 20561, 1959) [W].
- Johnny »Hammond« Smith: *That Good Feelin'* (04/11/1959 – New Jazz NJLP 8229, 1959) [W].
- Oscar Peterson: *Swinging Brass with the Oscar Peterson* (05/11/1959 – Verve MG V-8364, 1960) [W].
- Ben Webster & Oscar Peterson: *Ben Webster Meets Oscar Peterson* (06/11/1959 – Verve MG V-8349, 1960) [W].
- Wayne Shorter: *Introducing Wayne Shorter* (09-10/11/1959 – Vee-Jay VJLP 3006, 1960) [W].
- Willis Jackson: *Cookin' Cherry* (09/11/1959, 26/02/1960, 16/08/1960 – Prestige PRLP 7211, 1961) [W].
- Art Blakey & the Jazz Messengers: *Africaine* (10/11/1959 – Blue Note LT 1088, 1981) [W].
- Carmen McRae: *Something to Swing About* (10-12/11/1959 – Kapp KL 1169, 1960) [W].
- Kenny Dorham: *Quiet Kenny* (13/11/1959 – New Jazz NJLP 8225, 1960) [W].
- Art Blakey & the Jazz Messengers: *Art Blakey et les Jazz Messengers au Théâtre des Champs-Élysées* (15/11/1959 – RCA 430.054, 1960) [W].
- Gerry Mulligan & Johnny Hodges: *Gerry Mulligan Meets Johnny Hodges* (17/11/1959 – Verve MG V-8367, 1960) [W].
- Philly Joe Jones: *Showcase* (17-18/11/1959 – Riverside RLP 12-313, 1959) [W].
- Dizzy Reece: *Star Bright* (19/11/1959 – Blue Note BLP 4023, 1960) [W].
- Miles Davis: *Sketches of Spain* (20/11/1959, 10-11/03/1960 – Columbia CL 1480, 1960) [W].
- The Teddy Charles Group: *On Campus: Ivy League Concert* (21/11/1959 – Bethlehem BCP-6044, 1960).

- Ted McNabb & Co.: *Big Band Swing* (19/11/1959, 23/11/1959, 25/11/1959 – Epic LN 3663, 1960).
- J.R. Monterose: *The Message* (24/11/1959 – Jaro International JAM-5004, 1960).
- Jimmy Heath: *The Thumper* (27/11/1959, 30/11/1959, 07/12/1959 – Riverside RLP 12-314, 1960) [W].
- Terry Gibbs Orchestra: *Dream Band Vol. 2: The Sundown Sessions* (?/11/1959 – Contemporary 7652, 1981).
- The Australian All Stars: *Jazz for Beach-Niks* (01-02/12/1959, 15-16/12/1959 – Bethlehem BCP-6070, 1963).
- Milt Buckner: *Mighty High* (02/12/1959 – Argo LP 660, 1960).
- Jimmy Witherspoon, Gerry Mulligan & Ben Webster: *At the Renaissance* (02/12/1959 – Vogue LAE 12253, 1961).
- Buck Clarke Quintet: *Cool Hands* (02-03/12/1959 – Offbeat OJ-3003, 1960).
- Eddie »Lockjaw« Davis with Shirley Scott: *Misty* (04/12/1959, 12/04/1960 – Moodsville MV 30, 1963) [W].
- Shirley Scott: *Soul Searchin'* (04/12/1959 – Prestige PRLP 7173, 1960) [W].
- Sonny Red: *Out of the Blue* (05/12/1959, 23/01/1960 – Blue Note BLP 4032, 1960) [W].
- Nancy Wilson: *Like in Love* (05/12/1959, 07-08/12/1959 – Capitol T-1319, 1960) [W].
- Shelly Manne & His Men: *The Proper Time* (07-14/12/1959, 28/01/1960 – Contemporary M3587, 1961) [W].
- The Paul Smith Trio: *The Big Men* (08-09/12/1959 – Verve MG V-2130, 1960).
- Frank Wess: *Opus de Blues [aka I Hear Ya Talkin']* (08/12/1959 – Savoy SST-13009 [SJL 1136], 1984) [W].
- Frank Strozier: *Fantastic Frank Strozier* (09/12/1959, 03/02/1960 – Vee-Jay VJLP 3005, 1960) [W].
- Ray Bryant: *Little Susie* (10/12/1959, 19/01/1960 – Columbia CL 1449, 1960) [W].
- Jimmy Forrest: *All the Gin Is Gone* (10/12/1959, 12/12/1959 – Delmark DL-404, 1965) [W].
- Jimmy Forrest: *Black Forrest* (10/12/1959, 12/12/1959 – Delmark DL-427, 1972) [W].
- The Red Garland Trio + Eddie »Lockjaw« Davis: *The Red Garland Trio + Eddie »Lockjaw« Davis [aka Moodsville Volume 1]* (11/12/1959 – Moodsville MVLP 1, 1960) [W].

- Bud Powell: *Bud in Paris* (12/12/1959, 14/02/1960, 12/03/1960, 15/06/1960, 14/10/1960 – Xanadu 102, 1975) [W].
- Tal Farlow: *The Guitar Artistry of Tal Farlow* (15–16/12/1959 – Verve MG V–8370, 1960).
- Tal Farlow: *Plays the Music of Harold Arlen* (15–16/12/1959 – Verve MG V–8371, 1960).
- Count Basie: *Dance Along with Basie* (16/12/1959, 18/12/1959, 28/12/1959, 30–31/12/1959 – Roulette R–52036, 1960) [W].
- Duke Pearson: *Tender Feelin's* (16/12/1959, 19/12/1959 – Blue Note BLP 4035, 1960) [W].
- The Curtis Fuller Sextette: *Imagination* (17/12/1959 – Savoy MG–12144, 1959) [W].
- Erroll Garner: *Dreamstreet* (18/12/1959 – ABC Paramount ABC 365, 1961).
- Buddy Tate: *Tate's Date* (18/12/1959 – Swingville SVLP 2003, 1960) [W].
- Art Blakey & the Jazz Messengers: *Paris Jam Session* (18/12/1959 – Fontana 680 207, 1961) [W].
- Eddie »Lockjaw« Davis & Shirley Scott: *Bacalao* (20/12/1959 – Prestige PRLP 7178, 1960) [W].
- Mose Allison: *Transfiguration of Hiram Brown* (21/12/1959, 23/12/1959, 11/01/1960 – Columbia CL 1444, 1960) [W].
- Sonny Stitt: *Saxophone Supremacy* (21/12/1959, 23/12/1959 – Verve MG V–8377, 1961) [W].
- Sonny Stitt: *Sonny Stitt Blows the Blues* (21–22/12/1959 – Verve MG V–8324, 1960) [W].
- Benny Golson: *Getting' with It* (23/12/1959 – New Jazz NJLP 8248, 1960) [W].
- Bill Evans Trio: *Portrait in Jazz* (28/12/1959 – Riverside RLP 1162, 1960) [W].
- James Moody: *Hey! It's James Moody* (29/12/1959 – Argo LP 666, 1960) [W].
- Debby Moore: *My Kind of Blues* (?/12/1959 – Top Rank International RM 301, 1960).

\*\*\*

Weitere im Jahr 1959 aufgenommene und/oder veröffentlichte Alben ohne verifizierbare Angaben zum genauen Recording Date in alphabetischer Reihenfolge:

- Larry Adler: *An Evening with Larry Adler* (Decca DL 8908, 1959).

- Manny Albam and His Orchestra: *Drum Feast* (United Artists UAL 3079, 1959).
- Tony Aless and His Quartet: *Good Housekeeping's Plan for Reducing the Sporting Way* (Harmony HL 7199, 1959).
- Steve Allen: *Steve Allen Plays* (Dot DLP 3161, 1959).
- Ernestine Anderson: *The Toast of the Nation's Critics* (Mercury MG 20400, 1959).
- Chet Atkins: *My Brother Sings* (RCA Victor LPM 1932, 1959).
- Georgie Auld and The Mello-Larks: *The Melody Lingers On* (Top Rank International RM 306, 1959).
- Georgie Auld: *Hawaii on the Rocks* (Jaro International JAM-5003, 1959).
- Georgie Auld: *Manhattan with Strings* (United Artists UAL 3068, 1959).
- Georgie Auld: *Plays for Melancholy Babies* (ABC-Paramount ABC 287, 1959).
- Don Bagley: *Jazz Horizons: The Soft Sell* (Dot DLP 9007, 1959).
- Pearl Bailey: *Pearl Bailey Sings Porgy & Bess and Other Gershwin Melodies* (Roulette R-25063, 1959).
- Harold »Shorty« Baker: *The Broadway Beat* (King 608, 1959).
- Chris Barber's Jazz Band: *Petite Fleur* (Laurie LLP 1001, 1959).
- Chris Barber: *Here Is Chris Barber* (Atlantic 1292, 1959).
- Warren Barker: *77 Sunset Strip* (Warner Bros. W 1289, 1959).
- George Barnes and His Quartet: *Country Jazz* (Colortone C33-4915, 1959).
- Barons of Dixieland: *The Sensational Barons of Dixieland Visit the Bowery* (Silver Deal UT 113, 1959).
- Ray Bauduc & Nappy LaMare: *Two-Beat Generation* (Capitol T-1198, 1959).
- Les Baxter: *Les Baxter's Jungle Jazz* (Capitol T-1184, 1959) [W].
- Louis Bellson: *Louis Bellson Swings Jule Styne* (Verve MG V-2131, 1960).
- Betty Bennett with the André Previn Trio: *I Love to Sing* (United Artists UAL 3070, 1959).
- Luiz Bonfá: *O Violao de Luiz Bonfá* (Cook 1134, 1959).
- Earl Bostic: *Dance Music from the Bostic Workshop* (King 613, 1959).
- Earl Bostic: *Earl Bostic Plays Sweet Tunes from the Roaring 20s* (King 620, 1959).
- Earl Bostic: *Earl Bostic Plays Sweet Tunes from the Swinging 30s* (King 632, 1959).
- Earl Bostic: *Earl Bostic Plays Sweet Tunes from the Sentimental 40s* (King 640, 1959) [W].
- Earl Bostic: *Musical Pearls by Earl Bostic* (King 662, 1959).
- Ruby Braff: *Blowing Around the World* (United Artists UAL 3045, 1959).
- Ruby Braff: *Ruby Braff Goes Girl Crazy* (Warner Bros. W 1273, 1959).

- Ruby Braff: *You're Getting to Be a Habit with Me* (Stere-O-Craft RCS-507 M, 1959).
- Buddy Bregman and His Dance Band: *Swingin' Standards* (World Pacific WP-1263, 1959).
- The Brothers Candoli: *Bell, Book & Candoli* (Dot DLP 3168, 1959).
- The Brothers Candoli: *Two for the Money* (Mercury MG 20515, 1959).
- Les Brown and His Band of Renown: *Swing Song Book* (Coral CRL 757300, 1959).
- Les Brown and His Band of Renown: *Jazz Song Book* (Coral CRL 757311, 1960).
- Patti Brown: *Patti Brown Plays Big Piano* (Columbia CL 1379, 1959).
- Ralph Burns and His Orchestra: *Porgy & Bess in Modern Jazz* (Decca DL 9215, 1959).
- Don Byas & Drew Moore: *Danish Brew* (Craig Jazz Mark 101, 1959).
- Bobby Byrne: *The Jazzbone's Connected to the Trombone* (Grand Award G.A. 33-416, 1959).
- Red Callender: *The Lowest* (MetroJazz E1007, 1959).
- Frankie Carle: *Piano Bouquet* (Harmony HL 7166, 1959).
- Frankie Carle: *The Piano Style of Frankie Carle* (RCA Camden CAL 478, 1959).
- Barbara Carroll: *Songs from the Rodgers and Hammerstein Musical Flower Drum Song* (Kapp KL 1113, 1959).
- Barbara Carroll: *Satin Doll* (Kapp KL 1193, 1959).
- Diahann Carroll/André Previn: *Porgy and Bess* (United Artists UAL 4021, 1959).
- Teddy Charles, Indrees Sulieman, John Jenkins & Mal Waldron: *Coolin'* (New Jazz NJLP 8216, 1959).
- François Charpin Trio: *Champagne Cocktail* (Kapp KL 1111, 1959).
- The Clark Sisters: *Swing Again* (Dot DLP 3137, 1959).
- The Michael Cordin Septet: *Silhouettes in Jazz* (Everest LPBR 5038, 1959).
- Cozy Cole: *Hits!* (Love LP 500 M, 1959).
- Cozy Cole: *The Drummer with the Big Beat* (King 673, 1959).
- Chris Connor: *Sings Ballads of the Sad Café* (Atlantic 1307, 1959).
- Hans Conried: *Peter Meets Wolf in Dixieland* (Strand SL 1001, 1959).
- Johnny Costa: *In My Own Quite Way* (Dot DLP 3167, 1959).
- The Jomar Dagon Quartet: *The Jomar Dragon Quartet Featuring Phil Urso* (Legacy Records MK 1050, 1959).
- Bobby Darin: *This Is Darin* (Atco 33-115, 1960) [W].
- Eddie »Lockjaw« Davis: *This and That* (King 637, 1959).
- Sammy Davis Jr./Carmen McRae: *Porgy and Bess* (Decca DL 8854, 1959).

- The Diamonds: *The Diamonds Meet Pete Rugolo* (Mercury MG 20368, 1959).
- Wilbur De Paris and His New New Orleans Jazz: *That's a Plenty* (Atlantic 1318, 1959).
- The Dixie Rebels: *The Dixie Rebels* (Command RS 33–801, 1959).
- Marge Dodson: *In the Still of the Night* (Columbia CL 1309, 1959).
- Eric Dolphy: *Hot & Cool Latin* (Blue Moon BM 3057, 1996).
- Dorothy Donegan: *Live* (Capitol T–1155, 1959).
- The Dorothy Donegan Trio: *September Song* (Jubilee LP 1013, 1959).
- Frank D'Rone: *Frank D'Rone Sings* (Mercury MG 20418, 1959).
- Al »Spider« Dungan: *Please Don't Put Your Empties on the Piano* (Warner Bros. W 1329, 1959).
- Les Elgart: *On Tour* (Columbia CL 1291, 1959).
- Mercer Ellington and His Orchestra: *Colors in Rhythm* (Coral CRL 57293, 1959).
- Doc Evans and His Dixieland Band: *Muskrat Ramble* (Audiophile AP–56, 1959).
- Doc Evans and his Dixieland Band: *Spirituals and Blues* (Audiophile AP–63, 1959).
- Percy Faith: *Plays George Gershwin's Porgy and Bess* (Columbia CL 1298, 1959).
- Bob Florence and His Orchestra: *Name Band: 1959* (Carlton LP12/115, 1959).
- Pete Fountain: *The Blues* (Coral CRL 57284, 1959).
- Pete Fountain: *Pete Fountain at the Bateau Lounge* (Coral CRL 57314, 1960).
- Jerry Fuller Sextet: *Clarinet Portrait* (Andex A 3008, 1959).
- Freddie Gambrell Featuring Paul Horn: *Mikado* (World Pacific WP–1262, 1959).
- Tyree Glenn: *At the Roundtable* (Roulette R–25050, 1959).
- Babs Gonzales: *Tales of Manhattan: The Cool Philosophy of Babs Gonzales* (Jaro International JAM–5000, 1959).
- Benny Goodman: *Happy Session* (Columbia CL 1324, 1959).
- Benny Goodman & His Orchestra: *Play Rodgers & Hammerstein II Sound of Music* (MGM E 3810, 1959).
- Benny Goodman: *In Stockholm 1959* (Phontastic PHONT NCD 8801, 1988).
- Eydie Gormé: *Love Is a Season* (ABC-Paramount ABC–273, 1959).
- Eydie Gormé: *On Stage* (ABC-Paramount ABC–307, 1959).
- Bob Grant and His Orchestra: *Songs of Our Times. Song Hits of 1934!* (Vocalion VL 3646, 1959).
- Earl Grant: *Nothin' But the Blues* (Decca DL 8916, 1959).

- The Great New Gus Bivona Band: *Ballads, Bounce & Bivona* (Warner Bros. W 1264, 1959).
- The Bobby Hackett Quartet: *The Bobby Hackett Quartet* (Capitol T-1235, 1959).
- Edmond Hall: *Petite Fleur* (United Artists UAL 4028, 1959).
- Lionel Hampton: *Golden Vibes* (Columbia CL 1304, 1959).
- Lionel Hampton: *Hamp's Big Band* (Audio Fidelity AFLP 1913, 1959).
- Slide Hampton: *Slide Hampton and His Horn of Plenty* (Strand SL 1006, 1959) [W].
- Coleman Hawkins: *The High and the Mighty Hawk* (Felsted FAJ 7005, 1959).
- Cathy Hayes: *It's All Right with Me* (Hifi R 416, 1959).
- Tubby Hayes Quartet: *Tubby's Groove* (Tempo Records [UK] TAP 29, 1960).
- Jon Hendricks: *A Good Git-Together* (World Pacific WP-1283, 1959) [W].
- Woody Herman Sextet: *At the Roundtable* (Roulette R-25067, 1959).
- The Hi-Lo's: *In Stereo* (Omega Disk OSL-11, 1959).
- Bill Holman-Mel Lewis-Quintet: *Jive for Five* (Andex A-3005, 1959).
- Paul Horn Four: *Impressions!* (World Pacific WP-1266, 1959).
- Pee Wee Hunt: *Blues a la Dixie* (Capitol T-1144, 1959).
- Jackie and Roy: *In the Spotlight* (ABC-Paramount ABC-267, 1959).
- Calvin Jackson: *Cal-Essence* (Raynote 3001-M, 1959).
- The Jazz Afro-Cuban Beat & Shelly Manne: *Hot Skins* (Interlude MO 513, 1959).
- Antonio Carlos Jobim & Luiz Bonfá: *Black Orpheus (Orfeu Negro)* (Fontana MGF-27520, 1959) [W].
- Plas Johnson: *This Must Be the Plas!* (Capitol T-1281, 1959).
- Jonah Jones: *I Dig Chicks* (Capitol T-1193, 1959).
- Jonah Jones: *Swingin' 'Round the World* (Capitol T-1237, 1959).
- Jonah Jones: *Jonah Jones at The Embers* (RCA Victor LPM-2004, 1959).
- Bob Kames: *Songs I'm Sure You Remember* (King 612, 1959).
- Monty Kelly and The Orchestra: *Porgy and Bess* (Carlton LP 12/111, 1959).
- Beverly Kenney: *Like Yesterday* (Decca DL 8948, 1959).
- Beverly Kenney: *Born to Be Blue* (Decca DL 8850, 1959).
- Sonny King: *For Losers Only* (Colpix CP 402, 1959).
- Gene Krupa: *Hey...Here's Gene Krupa* (Verve MG V-8300, 1959).
- Gene Krupa: *The Gene Krupa Story* (Verve MG V-15010, 1959).
- Frankie Laine & Michel Legrand: *Reunion in Rhythm* (Columbia CL 1277, 1959) [W].
- The John LaPorta Quartet: *The Most Minor* (Everest LPBR 5037, 1959).
- The John La Salle Quartet: *Jumpin' at the Left Bank* (Capitol T-1176, 1959).

- Dee Lawson: *Round Midnight* (Roulette R-52017, 1959).
- Bernie Leighton: *Dizzy Fingers* (Cameo 1005, 1959).
- George Lewis: *On Stage* (Verve MG V-8304, 1959).
- Enoch Light & The Light Brigade: *The Private Life of a Private Eye* (Command RS 33-805, 1959).
- Big Tiny Little: *Honky Tonk Piano* (Brunswick BL 54049, 1959).
- Big Tiny Little: »Big« *Tiny Little's 20's* (Brunswick BL 54057, 1959).
- Alice Lon: *It's Alice* (Coral CRL 57302, 1959).
- Julie London: *London By Night* (Liberty LRP 3105, 1959) [W].
- Julie London: *Your Number Please* (Liberty LRP 3130, 1959) [W].
- Jacques Loussier: *Play Bach No. 1* (Disques Decca France 153.905, 1960).
- Lee Lovett: *Lee+3* (Wynne WLP 110, 1959).
- Machito and His Afro-Cuban Jazz Ensemble: *With Flute to Boot* (Roulette R-52026, 1959).
- Manhattan Jazz All Stars: *Swinging Guys and Dolls* (Columbia CL 1426, 1959).
- Herbie Mann: *Herbie Mann's African Suite* (United Artists UAL 4042, 1959) [W].
- Jack Marshall's Music: *Soundsville!* (Capitol T-1194, 1959).
- Johnny Martel: *I Cover the Waterfront* (Gone Records 5005, 1959).
- Gradie Martin and The Slew Foot Five: *Hot Time Tonight* (Decca DL 8883, 1959).
- The Mastersounds: *Happy Holidays from Many Lands* (World Pacific WP-1280, 1959).
- The Mastersounds: *Play Horace Silver* (World Pacific WP-1284, 1959).
- Billy Maxted's Manhattan Jazz Band: *Bourbon St. Billy and the Blues* (Seeco CELP 438, 1959).
- Mary Ann McCall: *Melancholy Baby* (Coral CRL 57276, 1959).
- Lou McGarity Quintet: *Some Like It Hot* (Jubilee JLP 1108, 1959).
- Sarah McLawler & Richard Otto: *We Bring You Swing* (Vee Jay VJLP 1006, 1959).
- Carmen McRae: *When You're Away* (Kapp KL 1135, 1959) [W].
- Members of the Count Basie Orchestra: *Compositions of Count Basie and Others* (Crown CLP 5111, 1959).
- Members of the Stan Kenton Orchestra: *Salute to Stan Kenton* (Crown CLP 5093, 1959).
- The Metronomes: *And Now... The Metronomes* (Wynne WLP 106, 1959).
- The Metropolitan Jazz Octet: *The Legend of Bix* (Argo LP 659, 1959).

- The New Glenn Miller Orchestra: *On Tour with The New Glenn Miller Orchestra* (RCA Victor LPM–1948, 1959).
- Charles Mingus: *Shadows* (?/?/1957 [»late«], ?/?/1958 [»early«], 01/11/1958 – DOL DOST697H, 2016) [W].
- Frank Minion: *The Soft Land of Make Believe* (Bethlehem BCP–6052, 1961).
- The Paul Moer Trio: *The Contemporary Jazz Classics of The Paul Moer Trio* (Del-Fi DFLP 1212, 1959).
- Tony Mottola: *Mr. Big* (Command RS 33–807, 1959).
- Lyle Murphy: *New Orbits in Sound* (GNP GNP 33, 1959).
- Turk Murphy and His Jazz Band: *At the Roundtable* (Roulette R–25076, 1959).
- The Morris Nanton Trio: *Rodgers' and Hammerstein's Flower Drum Song. The Original Jazz Performance* (Warner Bros. B 1256, 1959).
- The Newport Youth Band: *Newport Jazz Festival* (Coral CRL 57306, 1959).
- Sy Oliver: *Back Stage* (Dot DLP 3184, 1959).
- The Frankie Ortega Trio: *At the Embers* (Jubilee JLP 1112, 1959).
- Frankie Ortega & Sy Oliver: *77 Sunset Strip and Other Selections* (Jubilee JLP 1106, 1959).
- Mary Osborne: *A Girl and Her Guitar* (Warwick W2004, 1960).
- Marty Paich: *I Get a Boot Out of You* (Warner Bros. W 1349, 1959).
- Charlie Palmieri Quartet: *Easy Does It* (Gone G–5007, 1959).
- Johnny Pate: *A Date with Pate* (King 611, 1959).
- Jad Paul: *Tiger Rag* (Liberty LRP 3120, 1959).
- Eddie Peabody: *Eddie Peabody Plays* (Dot DLP 3211, 1959).
- Bernard Peiffer: *Modern Jazz for People Who Like Original Music* (Laurie LLP 1006, 1960).
- Brock Peters: *At the Village Gate* (United Artists UAL 3062, 1959).
- Anne Phillips: *Born to Be Blue* (Roulette R–25090, 1959).
- Jesse Powell: *Blow Man Blow* (Jubilee JLP 1113, 1959)
- Googie René: *Romesville!* (Class MO–CS–5003, 1959).
- Johnny Richards: *Walk Softly, Run Wild* (Coral CRL 57304, 1959).
- Lyle Ritz: *50th State Jazz* (Verve MG V–8333, 1959).
- The River Boat Five: *Take the Train* (Mercury MG 20422, 1959).
- George Roberts: *Meet Mr. Roberts* (Columbia CL 1384, 1959).
- Howard Roberts: *Good Pickin's* (Verve MG V–8305, 1959).
- Muriel Roberts: *Flower Drum Song* (Dot DLP 3173, 1959).
- Shorty Rogers: *Shorty Rogers Meets Tarzan* (MGM E 3798, 1960).
- Annie Ross with Buddy Bregman & His Orchestra: *Gypsy* (World Pacific WP–1276, 1959).

- Annie Ross & Zoot Sims: *A Gasser!* (World Pacific WP-1285, 1959).
- Pete Rugolo: *Rhythm Meets Rugolo* (Mercury MG 36082, 1959).
- Pete Rugolo and His All Stars: *Music from Out of Space* (Mercury MG 20551, 1959).
- The San Francisco Marching, Trotting & Walking Band: *Concert in the Park* (Fantasy 3276, 1959).
- Mongo Santamaria: *Mongo* (Fantasy 3291, 1959).
- Saroff & the Cool Ones: *Like Beat Man* (Kapp KL 1173, 1959).
- J.P. Sasson and the Muskrats: *Dixie Downbeat* (Mercury Wing MGW 12144, 1959).
- Bob Scobey's Frisco Band: *Rompin' and Stompin'* (RCA Victor LPM-2086, 1959).
- Bob Scobey's Frisco Band: *Something's Always Happening on the River* (RCA Victor LPM-1889, 1959).
- The George Shearing Quintet and Orchestra: *Blue Chiffon* (Capitol T-1124, 1959).
- The George Shearing Quintet: *Shearing on Stage!* (Capitol T-1187, 1959).
- The George Shearing Quintet: *Latin Affair* (Capitol T-1275, 1959).
- The George Shearing Quintet: *George Shearing Goes Hollywood* (MGM L70117, 1959).
- Don Shirley: *Don Shirley* (Audio Fidelity AFLP 1897, 1959).
- Bobby Short: *The Mad Twenties* (Atlantic 1302, 1959).
- The Signatures: *The Signatures Sign In* (Warner Bros. W 1250, 1959).
- Shel Silverstein and The Red Onions: *Hairy Jazz* (Elektra EKL-176, 1959).
- Johnny Smith Trio: *Easy Listening* (Roost LP 2233, 1959).
- Johnny Smith Trio: *Johnny Smith Favorites* (Roost LP 2237, 1959).
- Johnny Smith Trio: *Designed for You* (Roost LP 2238, 1959).
- Paul Smith Trio: *Saratoga* (Imperial LP 12039, 1959).
- Tab Smith: *Keeping Tab* (Checker LP 2971, 1959).
- *Some Like It Hot* [Soundtrack] (United Artists UAL 4030, 1959).
- Sammy Spear and His Rogues of Ragtime: *Oh You Kid!* (Jubilee JLP 1110, 1959).
- Dakota Staton: *Crazy He Calls Me* (Capitol T-1170, 1959).
- Dakota Staton: *Time to Swing* (Capitol T-1241, 1959).
- Dakota Staton: *More Than the Most* (Capitol T-1325, 1959).
- Jack Sterling and His Quintet: *Cocktail Swing* (Harmony HL 7202, 1959).
- Rex Stewart & Cootie Williams: *Porgy & Bess Revisited* (Warner Bros. W 1260, 1959) [W].

- The Rex Stewart Quintet: *Redhead* (Design DLP 99, 1959).
- The Ralph Sutton Quartet: *Jazz at the Olympics* (Omega OML-1051, 1959).
- Sam »The Man« Taylor: *Jazz for Commuters and Salute to the Saxes* (MetroJazz E1008, 1959).
- Jack Teagarden: *Shades of Night* (Capitol T-1143, 1959).
- Jack Teagarden: *At the Roundtable* (Roulette R-25091, 1959).
- Claude Thornhill and His Orchestra: *Dance to the Sound of Claude Thornhill and His Orchestra* (Decca DL 8878, 1959).
- The Three Suns: *At the Candlelight Café* (RCA Camden CAL 513, 1959).
- Jim Timmens and Orchestra: *Show Boat Revisited* (Warner Bros. W 1324, 1959).
- Cal Tjader: *Cal Tjader Goes Latin* (Fantasy LP 3289, 1959).
- Cal Tjader: *A Night at the Blackhawk* (Fantasy LP 3283, 1959).
- Bobby Troup and His Stars of Jazz: *Bobby Troup and His Stars of Jazz* (RCA Victor LPM-1959, 1959).
- Armando Trovajoli: *Trovajoli Piano Jazz* (RCA Italiana LPM 10049, 1959).
- Sarah Vaughan: *The Magic of Sarah Vaughan* (Mercury MG 20438, 1959).
- Joe Venuto: *Sounds Different!* (Everest LPBR 5053, 1960).
- Ruth Wallis: *Love Is for the Birds* (Wallis Original WLP-17, 1959).
- Moe Wechsler: *Honky Tonk Piano* (Roulette R-25069, 1959).
- Joe Wilder Quartet: *Jazz from Peter Gunn* (Columbia CL 1319, 1959).
- Joe Wilder Quartet: *The Pretty Sound* (Columbia CL 1372, 1959).
- Barney Wilen: *Un Témoin Dans La Ville* (Fontana 660.226 MR, 1959).
- Cootie Williams & Wini Brown: *Around Midnight* (Jaro International JAM-5001, 1959).
- Joe Williams: *Sings About You!* (Roulette R-52030, 1959).
- Stanley Wilson: *The Music from »M Squad«* (RCA Victor LPM-2062, 1959).
- Teddy Wilson: *Mr. Wilson and Mr. Gershwin* (Columbia CL 1318, 1959).
- The Teddy Wilson Trio: *These Tunes Remind Me of You* (Verve MG V-8299, 1959).
- Teddy Wilson and His Trio: *Play Gypsy in Jazz* (Columbia CL 1352, 1959) [W].
- Teddy Wilson: *And Then They Wrote...* (Columbia CL 1442, 1960).
- Del Wood: *Rags to Riches* (RCA Victor LPM 1633, 1959).
- Harry Zimmerman: *Big Dixie* (HiFi Records SR 608, 1959).

Mit dieser Soundscape kann man nun viel anstellen. Ich möchte dies anhand einer großen Geschichte veranschaulichen, die ich im Folgenden erzählen werde. Die sich aus der Soundscape ableitet. Eine große Geschichte in drei mitein-

ander zusammenhängenden Teilen. Zum Kanon des Jahrgangs. Zum euphorischen Selbstbild der Zeit. Und zugleich den Selbstzweifeln, die hierin mitschwingen. Gefolgt abschließend von einer Reihe kleinerer Erzählungen, von *Borderlines*, *Shortcomings* and *Short Stories*, die sich ebenfalls aus der Arbeit mit der Soundscape ergeben. Um einerseits eine Idee davon zu vermitteln, was auf diesem Erkenntnisweg noch so alles möglich ist. Verbunden andererseits mit einigen einordnenden Worte dazu, was die Soundscape im Vergleich zu anderen methodischen Strategien aber auch nicht zu leisten vermag im Bemühen um eine Annäherung an das, was Jazz 1959 war und ausmacht.

Im abschließenden dritten Kapitel wartet dann am Ende noch ein letztes Paar historiographischer Beobachtungen zu diesem Gegenstand. Die sich dort freilich aus dem Vergleich der hiesigen Forschungsarbeit mit jener meines in der Versuchsanordnung komplementären Schwesterbuchs *Musikgeschichte ohne Markennamen. Soziologie und Ästhetik des Klavierquintetts* ergeben. Und damit auf einer anderen Ebene liegen. Nicht Soundscape vs. kanonzentrierte Leitmedien. Sondern Soundscape A vs. Soundscape B. Aber dazu dann später mehr.

### 3. *And Then They Wrote...*

#### **Lehren aus dem Vergleich kanonzentrierter vs. soundscapezentrierter Musikgeschichtsschreibung**

##### a. *The Shape of Jazz to Come:* Der Kanon im Spiegel der Soundscape

Es ist nicht zu übersehen, wie groß und stabil die Einigkeit auf Ebene der »official history of jazz« ausfällt, dass 1959 in Sachen Jazz etwas Besonderes passiert. Man vergleiche zum Einstieg als Illustration und Beleg stellvertretend nur die beiden summarischen Skizzen zu Jazz 1959 von Darius Brubeck (Dave Brubecks Sohn) und John F. Szwed:

»The idea for this chapter came from Mervyn Cooke's suggestion that we jointly organise a seminar – on jazz in 1959 – at the University of Nottingham. As soon as I began I found the choice of year felicitous both as a decisive cultural moment in establishing an autonomous art-form and as a year for musical landmarks recorded in every style of jazz (from mainstream to avant-garde). Nineteen fifty-nine was the year when jazz, as it is now, began. Jazz before this time is now largely regarded

as historic, as music usually identified by regional (e.g., Harlem school, Chicago style) and temporal (early jazz, Swing Era) associations. From 1959 onwards, it more strongly resembles universal current practice, indicating – and without condescension to pre-1959 jazz – that this is the beginning of contemporary jazz. This is easily demonstrated by the still pervasive familiarity of certain of the recordings made in that year. *Kind of Blue* (Miles Davis), *Time Out* (Dave Brubeck), *Giant Steps* (John Coltrane) and Ornette Coleman's *The Shape of Jazz to Come* are albums that can scarcely be unknown or un-owned by jazz aficionados – and the 1960s had not even officially begun. [...] While the aforementioned album titles themselves proclaim new directions and the artists involved were simultaneously pushing the boundaries of jazz outwards, jazz in general was ›groovin' high‹ and definitely in forward gear that year. Wes Montgomery signed with Riverside, Thelonious Monk recorded his famous Town Hall Concert and two of Miles Davis's sidemen on *Kind of Blue*, John Coltrane and Bill Evans, were recording as leaders while Miles himself was working on *Sketches of Spain* with Gil Evans. Further, John Lewis and Duke Ellington composed feature-film scores, *Odds Against Tomorrow* and *Anatomy of a Murder* respectively. Nineteen fifty-nine also saw the term ›bossa nova‹ used for the first time (in connection with ›Desafinado‹ by Antonio Carlos Jobim) and the publication of the second edition of George Russell's almost mystical treatise on music theory, *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organisation for Improvisation*. It was the year Eric Dolphy moved to New York, of Johnny Dankworth's success and also of the infamous riot at Newport (the first regular US jazz festival, founded by George Wein in 1954), and much else. Studios fans could prolong this scene-setting recitative of 1959 to chapter length. The music that was recorded in that year is enough to flag it as one of unusual creativity in jazz even in the context of the extraordinary period from the mid-1950s through to the mid-1960s when American artists and intellectuals in every discipline were successfully modernising the cultural landscape. Indeed, it was a ›golden era‹ in terms of the high quality of art, music, dance, film, literature, drama and even television, one which was embraced by audiences large enough to confer full celebrity status on a few jazz musicians and many other artists in every field.«<sup>215</sup>

»Though we should always be wary of using single dates as markers for points of change, 1959 begs to be seen as the moment at which jazz ceased to follow an evolutionary handbook. It was if not the beginning, then at least the moment at which we can first see jazz moving into a state of permanent diversity. Confidence in jazz was still high, with record-

ings of an extraordinary range appearing almost daily. The mainstream was still flowing nicely: Louis Armstrong recorded with Duke Ellington, affirming the wholeness of the tradition. Dave Brubeck has just recorded *Time Out*, an album of compositions with unusual and provocative meters: this was experimental music, but gently so, and his quartet sounded friendly to those who followed him. (Even today, ›Take Five‹, a piece from that album, remains so popular that it turns up behind automobile ads on TV.) Cannonball Adderley recorded *The Cannonball Adderley Quintet in San Francisco*, one of the most popular of the soul jazz albums. Charles Mingus produced *Mingus Ah Um*, which showed just how such folk and soul elements could be used not just for popular consumption but in compositions of great seriousness and emotional power. Many other jazz musicians at the time were recording ›jazz‹ versions of Broadway and private eye TV show scores: *Gypsy*, *Flower Drum Song*, *Porgy and Bess*, *Peter Gunn*, and *77 Sunset Strip*. It was evidence that America as a whole thought of jazz as a single style of music, unaware that hard-core jazz followers were at that very moment finding it increasingly difficult to say exactly what kind (or kinds) of the new jazz they favored. But 1959 was also the year in which three very innovative albums appeared, each producing its own form of shock [: *Giant Steps*, *Kind of Blue*, *The Shape of Jazz to Come*.]«<sup>216</sup>

Filme. Bücher. Magazine. TV-Dokumentationen. Anekdotensammlungen. Podcasts. Weblogs. Die berühmteste Jazzphotographie überhaupt. Vieles führt Jazzinteressierte nach 1959. Aber geht man nach den Leitmedien des Jazz, ist es vor allem eins, das für dieses überbordende Interesse verantwortlich ist: die ungewöhnliche Vielzahl an Tonaufnahmen, die als qualitativ herausragend wahrgenommen werden – der Kanon.<sup>217</sup> Wird über Jazz 1959 gesprochen, dreht es sich zuallererst um ihn. So wie bei Brubeck und Szwed. Keine anderen zwölf Monate sind im Reden über die bedeutendsten Jazzplatten aller Zeiten mit vergleichbar vielen Aufnahmen gesegnet wie jene des Jahres 1959.<sup>218</sup> Der außergewöhnliche Nimbus dieses Zeitraums trägt zuallererst dem glücklichen Umstand dieser allgemein als ungewöhnlich reich eingeschätzten Produktion Rechnung. 1959 ist im Jazz ein Gütesiegel. Und seinen Kern bilden vier Platten, die in diesen Wochen und Monaten aufgenommen und veröffentlicht werden:

- Miles Davis: *Kind of Blue* (02/03/1959, 22/04/1959 – Columbia CL 1355, 1959).
- Charles Mingus: *Mingus Ah Um* (05/05/1959, 12/05/1959 – Columbia CL 1370, 1959).

- Ornette Coleman: *The Shape of Jazz to Come* (22/05/1959 – Atlantic 1317, 1959).
- The Dave Brubeck Quartet: *Time Out* (25/06/1959, 01/07/1959, 18/08/1959 – Columbia CL 1397, 1959).

In der meinungsfreudigen und gerne auch polarisierend-streitlustigen Welt des Jazz ist dies einer der seltenen Horte (fast) universeller Einigkeit. Zieht man die Kategorie Jazz 1959 größer, wie ich es in meiner Soundscape getan habe und wie es meist geschieht, wenn man von Jazz 1959 spricht, indem man nämlich zusätzlich Alben einschließt, die entweder 1959 aufgenommen und später veröffentlicht werden bzw. vorher eingespielt und 1959 erscheinen, wächst dieser Kernkanon nochmals. Unstrittig werden dann noch dazu gezählt:

- Art Blakey and the Jazz Messengers: *Art Blakey and the Jazz Messengers [aka Moanin']* (30/10/1958 – Blue Note BLP 4003, 1959).
- John Coltrane: *Giant Steps* (04–05/05/1959, 02/12/1959 – Atlantic 1311, 1960).
- Miles Davis: *Sketches of Spain* (20/11/1959, 10–11/03/1960 – Columbia CL 1480, 1960).
- Bill Evans Trio: *Portrait in Jazz* (28/12/1959 – Riverside RLP 1162, 1960).

Zusammen bilden sie die großen 4+4. Um sie herum legt sich ein zweiter Ring von Alben, die nicht mehr immer, aber immer noch sehr oft genannt werden, wenn es darum geht, die ungewöhnliche Qualität des Jazzjahrgangs 1959 zu erfassen, zu belegen und vorzuführen. Einspielungen, die hier immer wieder dazu gezählt werden, sind z.B.

- Miles Davis: *Porgy and Bess* (22/07/1958, 29/07/1958, 04/08/1958, 18/08/1958 – Columbia CL 1274, 1959).
- Ella Fitzgerald: *Ella Fitzgerald Sings the George and Ira Gershwin Song Book (Vol. 1–5)* (05/01/1959, 07–08/01/1959, 26/03/1959, 15–18/07/1959 – Verve MG V–4024 bis MG V–4028, 1959).
- Thelonious Monk: *The Thelonious Monk Orchestra at Town Hall* (28/02/1959 – Riverside RLP 12–300, 1959).
- Sun Ra and His Arkestra: *Jazz in Silhouette* (06/03/1959 – Impulse! ASD–9265, 1959).
- Abbey Lincoln: *Abbey Is Blue* (25–26/03/1959, 12/05/1959, ?/11/1959 – Riverside RLP 12–308, 1959).

- Duke Ellington: *Anatomy of a Murder* (29/05/1959, 01–02/06/1959 – Columbia CL 1360, 1959).

Irgendwann beginnt der Konsens über diesen zweiten Ring aber auszufasern. In der seit 1973 gepflegten Grammy Hall of Fame finden sich neben den kanonischen 4+4 z.B.:

- Nina Simone: *Little Girl Blue* (?/12/1957 – Bethlehem BCP–6028, 1959), daraus die Single »I Loves You, Porgy« [Aufnahme in die Grammy Hall of Fame: 2000].
- Henry Mancini: *The Music from Peter Gunn* (26/08/1958, 31/08/1958, 04/09/1958, 29/08/1958 – RCA Victor LPM–1956, 1959) [1998].
- Bobby Darin: *That's All* (19/12/1958, 22/12/1958, 24/12/1958 – Atco 33–104, 1959) – daraus die Single »Mack, the Knife« [1999].
- Ella Fitzgerald: *Ella Fitzgerald Sings the George and Ira Gershwin Song Book (Vol. 1–5)* (05/01/1959, 07–08/01/1959, 26/03/1959, 15–18/07/1959 – Verve MG V–4024 bis MG V–4028, 1959) [2019].
- Dinah Washington: *What a Diff'rence a Day Makes!* (19/02/1959, 07/04/1959, ?/?(»Mid«)/1959, ?/08/1959), daraus die Single »What a Diff'rence a Day Makes!« [1998].
- The Cannonball Adderley Quintet: *The Cannonball Adderley Quintet in San Francisco* (18/10/1959, 20/10/1959 – Riverside RLP 12–311, 1959) [1999].
- Charles Mingus: *Mingus Dynasty* (01/11/1959, 13/11/1959 – Columbia CL 1440, 1960) [1999].

Was man aus der »official history of jazz« mitnimmt, ist also zuallererst, dass es einen Kanon von 4+4 gibt, der als essenziell nicht nur für Jazz 1959, sondern für die Jazzgeschichte überhaupt angesehen wird. Einen Kanon, den nicht die zahllosen alten, noch aktiven Heroen von Louis Armstrong bis Duke Ellington prägen. Sondern die zur vollen Blüte kommende Generation der im Jazz Age zwischen Ende des Ersten Weltkriegs und Anfang der Great Depression Geborenen. Und dass darum herum mindestens ein gutes Dutzend weiterer Alben aus diesem Jahrgang platziert liegt, die weithin als wenn schon nicht kanonisch, so doch jedenfalls als herausragend gelten und so zum Mythos des Jahrgangs beitragen.

Erarbeitet man sich vor dem Hintergrund dieses in den Leitmedien des Jazz weithin tradierten Geschichtsbilds die Soundscape von Jazz 1959 und stellt deren Hörerfahrung dem traditionellen Narrativ gegenüber, fällt als

Erstes auf, wie gut gewählt die 4+4 sind. Dieser Jahrgang ist ein schlechtes Spielfeld für Kanonstürmer. Denn der Kanon hält der Soundscape stand. Seine Dekonstruktion, so erweist sich, ist nicht der Plot Twist, den man gewinnt, indem man die Versuchsanordnung der Soundscape wählt.

Wie außergewöhnlich die Platten des Kanons sind, wird vielmehr unmittelbar nacherlebbar, wenn man sie vor dem Hintergrund der Soundscape gezielt vergleichend hört. Das ist umso interessanter, als dass die Qualität dieses Jahrgangs in Breite und Tiefe, wie sie sich in der Soundscape zeigt, wirklich verblüffend ist – die komplementäre Erkenntnis, die die Soundscape bereithält. Die 4+4 sind also nicht Kanon, weil der sie umgebende Rest zweite Liga abwärts spielt. Ganz im Gegenteil. Und doch stechen die 4+4 heraus. Dieser Eindruck stellt sich schon bei den Zeitgenossen ein, wie man etwa anhand der damaligen Rezensionen nachlesen kann. Und ist heute auch weit über Jazzspezialistenkreise hinaus mannigfaltig gefestigt.

Die fünf am häufigsten genannten Alben des Kanons der 4+4 sind z.B. auch jene, die als Teil des Pantheons der amerikanischen Tonaufnahmen jedweder Art, des National Recording Registry, ausgewählt wurden. Ausgehend vom National Recording Preservation Act von 2000 wird seit 2002 durch Aufnahme in diese Liste ausgezeichnet, was in den USA als Inbegriff nationalen hörbaren Kulturerbes gilt.<sup>219</sup> Und hier finden sich vorneweg: *Kind of Blue* (Aufnahme ins Register: 2002), *Mingus Ah Um* (2003), *Giant Steps* (2004), *Time Out* (2005) und *The Shape of Jazz to Come* (2012). *Moanin'*, *Sketches of Spain* und *Portrait in Jazz* fehlen nur, weil man sich für diese Künstler für andere, noch berühmtere Aufnahmen entschieden hat: Art Blakey mit *A Night at Birdland* (21/02/1954 – Blue Note BLP 5037–5039, 1954 [2013]), Miles Davis mit *Kind of Blue* und Bill Evans mit *Complete Village Vanguard Recordings* (25/06/1961 – Riverside 3RCD-4443-2, 2005 [2009])<sup>220</sup>.

1959 stellt 10 % der bislang ins National Recording Registry aufgenommenen Jazzaufnahmen aus inzwischen über 100 Jahren Tondokumenten des Jazz, beginnend mit den berühmt-berüchtigten Einspielungen der Original Dixieland Jazz Band im Jahre 1917. 1959 steht nicht nur im Zentrum dieser Zeitachse. Sondern auch des Kanons des Jazz insgesamt. Und diese Alben wiederum im Mittelpunkt ihres Jahrgangs.

Die Erfahrung der Soundscape von Jazz 1959 beginnt im Vergleich zur »official history of jazz« erst dann einen Unterschied zu machen, sobald man über diesen Kernkanon von 4+4 hinausdenkt. Mein Blick auf jenen zweiten Ring, der sich dicht folgend um die 4+4 legt und in deren Ergänzung die besondere Stellung dieses Jahrgangs innerhalb der Jazzgeschichte auch in Tiefe und

Breite trägt, fällt z.B. durch den Nachbau der Soundscape um ein Vielfaches umfangreicher und ausdifferenzierter aus, als es an dieser Stelle in den Leitmedien des Jazz üblicherweise veranschlagt wird. Es sind am Ende Dutzende Alben geworden. Statt der üblichen gut zwei Hände voll. Die Alben der anstelle eines Vorworts gegebenen Liste von Tracks zum Einhören in Jazz 1959 stehen stellvertretend hierfür. Andere, die die Soundscape nachhören, werden insofern sicherlich eine in Teilen andere Auswahl treffen. Das ist immer so. Und der Dialog darüber Teil der Faszination, ja des Spaßes, sich über Musikgeschichte auszutauschen. Aber die schiere Masse an Qualität, die dicht unter dem Niveau des Kanonischen auf die 4+4 folgt und mittels der Soundscape als solche ästhetisch erfahrbar wird, ist nicht zu überhören und nicht zu bestreiten.

So dekonstruiert die Erfahrung der Soundscape also am Ende nicht die traditionelle Erzählung von Jazz 1959 im Blick auf das, was man bedeutende Musik nennen könnte, reichert sie aber spürbar an. Dieser Jahrgang war besonders. Und er belohnt es, in die Tiefe und Breite zu gehen. Man findet so viel mehr vom Guten.

### **b. *Now is the time!***

#### **Euphorie und Zweifel im Selbstbild der Zeit im Spiegel der Soundscape**

Für einen Fan von Jazzmusik dieser Ära ist das die vielleicht wichtigste Nachricht. Das allein würde aber aus historiographischer Sicht gewiss nicht den enormen Aufwand rechtfertigen, den ich für diesen Testlauf mit der Soundscape auf mich genommen habe. Man hat weitere hörensweite Jazzalben entdeckt. Eine ganze Menge sogar. Das ist immer ein Gewinn. Gewiss. Aber nichts davon schreibt die »official history of jazz« um. Blicke es also dabei, wäre das Kapitel an dieser Stelle zu Ende. Man hätte die Resilienz des Kanons getestet. Und er hätte sich als belastbar erwiesen. Nun gut.

Freilich ist das nur Anfang. Die Soundscape trägt weiter. Sie systematisch durchzuhören und mit historiographischem Interesse den sinnlichen Erkenntnissen und ästhetischen Urteilen nachzuspüren, die sich in dieser ästhetischen Erfahrung einstellen, lenkt die Aufmerksamkeit auf eine Vielzahl an Aspekten, die die kanonzentrierten Leitmedien des Jazz in ihrer darum herum kreisenden »official history of jazz« nicht zu sehen vermögen, unfreiwillig verschatten oder gar bewusst ignorieren. Hier, so zeigt die Versuchsanordnung, liegt der eigentliche Wert der historiographischen Strategie, über den Nachbau und das Durchhören einer Soundscape zu gehen.

Durch die Arbeit mit der Soundscape steht Jazz 1959 für mich in einem spürbar anderen Licht als zuvor. Und offenbart hierin nicht nur, wie lohnenswert es ist, sich die Zeit dafür zu nehmen, hinzuhören. Sondern gibt einem auch eine Vergleichsfolie in die Hand, gegen die sich die Möglichkeiten, aber eben auch Grenzen dessen abzeichnen, was das Auftauchen von KI-Tools wie ChatGPT & Co. für die automatisierte Musikgeschichtsschreibung und deren Vermittlung in typischen Szenarien wie der universitären Lehre bedeuten. Das sind nämlich alles Anwendungen, die ganz auf den Wissensangeboten der kanonzentrierten Leitmedien des Jazz aufbauen, wie ich im Anschluss in Kapitel III dann näher zeigen werde. Über die Soundscape lassen sich jedoch Charakteristika von Jazz 1959 erkunden, die das Besondere dieses Jahrgangs wesentlich mit ausmachen, die sich über einen kanonzentrierten Ansatz aber nicht aufschließen lassen. Und zu denen die automatisierte Musikgeschichtsschreibung von ChatGPT & Co. daher nichts zu sagen weiß.

\*\*\*

Der wichtigste Teil der großen Geschichte, die ich erzählen möchte, ist der, der mich überhaupt erst zur Wahl von Jazz 1959 als Gegenstand meiner Versuchsanordnung hier geführt hat. Er ist ebenso verblüffend wie faszinierend. Ihm vor allem habe ich mit dem Nachbau der Soundscape und ihrem Erkunden nachspüren wollen. Er beginnt mit der Veröffentlichung einer Magazinausgabe, die in den ersten Tagen des Jahres 1959 herauskommt.

Jazz 1959 werden immer zuallererst seine kanonischen Platten sein. Nichts führt an ihnen vorbei. Nichts sollte. Nachdem ich mich systematisch durch fast 800 Platten gehört habe, die auf dem amerikanischen Markt 1959 eingespielt und/oder veröffentlicht worden sind, strahlen sie nur noch heller. Nichts an diesem Kanon gibt es zu lamentieren oder zu relativieren. Der Zufall wollte es, dass verschiedene Künstler zur selben Zeit unabhängig voneinander in ganz unterschiedlicher Weise im selben Metier mit verschiedenen künstlerischen Stoßrichtungen Herausragendes schaffen sollten. Und es ist diese Verbindung aus Exzellenz, Diversität und Langzeitwirkung, die 1959 im Spotlight halten wird, solange Jazz relevant bleibt. Oder wie es bei Rachel Martin und Vince Pearson auf NPR heißt:

»It's not only a year that produces all these great albums, it's this pivotal moment – because every one of these points in a different direction, and lots of people have followed those directions in the 60 years since. You can

go out to a club in most American cities and hear someone who's evoking any one of these ideas.«<sup>221</sup>

Aber hinsichtlich Jazz 1959 gilt eben nicht nur für uns Nachkommende, was Krin Gabbard in seiner Biographie von Charles Mingus schreibt: »[b]ut for jazz aficionados, 1959 will always be an ›annus mirabilis‹«. <sup>222</sup> Die Zeitgenossen von *Kind of Blue* äußern sich schon genauso. Dahingehend, dass das goldene Zeitalter jetzt sei, 1959.

Nur: Man äußert sich in dieser Weise schon lange, bevor sieben der 4+4 überhaupt erschienen sind (nur *Moanin'* kommt früh im Jahr heraus). Man konnte das Gros jener Musik, auf der heute so sehr die Aufmerksamkeit ruht, wenn es um Jazz 1959 geht, also noch gar nicht kennen, aber trotzdem schon die eigene Gegenwart als ein »Golden Age of Jazz« feiern? Jetzt wird es spannend. Denn wie kann das sein? Wie passt unsere heutige, so sehr vom Kanon ausgehende Erzählung der Leitmedien des Jazz mit diesem Selbstbild der Zeit zusammen?

Erst die Soundscape erlaubt eine Annäherung an diese unter Zeitgenossen weit verbreitete Wahrnehmung, die eigene Ära vom heutigen Kanon unabhängig als Hochphase des Jazz zu erfahren.

Anlass, für die Versuchsanordnung, die ich hier im Selbstversuch experimentell erproben wollte, ausgerechnet Jazz 1959 als Fallstudie zu wählen, gibt die Ausgabe des *Esquire*, die am 4. Januar 1959 erscheint. Und sie stammt mit dem *Esquire* als Veröffentlichungsort nicht einmal aus einer Publikation, die sich üblicherweise schwerpunktmäßig dem Jazz widmet. Sondern aus einer allgemeinen, vielgelesenen Publikumszeitschrift. Umso verblüffender der Aufschlag, den das Titelbild des *Esquire* macht: »The Golden Age of Jazz«! Der Slogan prangt vor graublauem Untergrund in dicken Lettern auf einem hellbraunen Pappkarton, aus dem eine Vielzahl im Jazz beliebter, auf strahlend polierter Blasinstrumente ragt.

Der *Esquire*, der immer noch existiert, ist damals ein auflagenstarkes »Magazine for Men«. Die auf Titelblatt und Seiten 98 bis 118 dem Jazz gewidmete Ausgabe, die kurz nach Neujahr 1959 herauskommt, ist dementsprechend voller Hochglanzanzeigen für teure Alkoholika, Uhren, Medientechnik, Parfums usw. Neben dem Schwerpunktthema Jazz finden sich Geschichten u. a. zu Politik, Autorennen, Comedy, Medien und Reisen. <sup>223</sup> (Was man angesichts des Untertitels »Magazine for Men« vielleicht erwarten könnte, was der *Esquire* aber tatsächlich nicht zeigt, sind dagegen halbbekleidete oder gar nackte Frauen,

anders als das ungleich berühmtere andere ›Magazine for Men‹ dieser Zeit, der *Playboy*.)

Dabei scheint Jazz Silvester 1958/59, unsicher seiner selbst, zwischen den Stühlen zu stehen. Die Richtung des Kommenden wirkt ebenso unklar wie der erreichte Status. Die Swing-Epoche ist vorbei. Und selbst die Bebop-Ära schon Geschichte, welcher der große schwarze Schriftsteller Ralph Ellison im ersten Essay des *Esquire*, »Time Past« betitelt, nachspürt. Die Musik, die unter dem Lemma Jazz gemacht und gehört wird, hat sich in zahllose Genres und Stile ausdifferenziert.<sup>224</sup> Und von den vier ganzseitigen Portraitphotographien im *Esquire* zeigt eine vielsagend den Grabstein von Charlie Parker. Eine weitere Lester Young, der wenige Wochen später versterben sollte. Eine Louis Armstrong in einem Liegestuhl im Sonnenuntergang mit nachdenklichem Gesichtsausdruck in einem Lebensabendsetting. Und eine Duke Ellington, der noch im 19. Jahrhundert geboren ist. Hierneben bietet der *Esquire* die wohl bekannteste Jazzphotographie überhaupt. Sie stammt von Art Kane. Zu sehen sind neben lokalen Kindern insgesamt 55 Jazzmusiker und zwei Jazzmusikerinnen. Das doppelseitige Centerfold ist heute als *A Great Day in Harlem* bekannt.<sup>225</sup> Die Aufnahme entstand am 12. August 1958 17 East 126th Street zwischen Fifth Avenue und Madison Avenue in Harlem. Ihr sind eine einstündige Oscar-prämierte Dokumentation (*A Great Day in Harlem* von Jean Beach, 1994) und ein 168 Seiten starkes Buch mit zahlreichen weiteren Fotos vom Shooting (*Art Kane. Harlem 1958*, 2018) gewidmet.<sup>226</sup> Und auch dieses Gruppenportrait zeigt in großer Zahl vor allem alte Helden wie Count Basie (\*1904), Roy Eldridge (\*1911), Coleman Hawkins (\*1904), Dizzy Gillespie (\*1917), Gene Kruppa (\*1909), Thelonious Monk (\*1917), Mary Lou Williams (\*1910) und Lester Young (\*1909).

Doch die Januar-Ausgabe des *Esquire* erweist sich bei genauem Hinsehen eben nicht als das, was man angesichts der Aufmachung vielleicht erwarten würde: als nostalgische Leistungsschau. Nicht als Hommage an eine große, aber vergangene Zeit. Nicht als Tribut an etwas, das war, aber nicht mehr ist. Auch wenn die edel inszenierte Aufmachung und Bebilderung das auf den flüchtigen ersten Blick suggerieren mag, weil man genau das vielleicht auch erwartet, angesichts dessen, wie die typischen Jazzgeschichtsbücher für den Breitenmarkt und erst recht Popmusikbücher oder massenmediale Produktionen wie Ken Burns' epische TV-Dokumentation *Jazz* heutzutage von dieser Musik erzählen. Wo nämlich die Hochphase des Jazz, als er synonym für die Popkultur der USA steht, in den 1920er bis 1940er Jahren liegt.

Doch nicht so der *Esquire*. Das »The Golden Age of Jazz«, es findet sich nicht 1929 im Strahlen des Jazz Age vor dem Börsencrash des Black Friday oder 1939 im vollen Schwung der großen Swing Big Bands in der Ruhe vor dem Sturm des Zweiten Weltkriegs oder 1949 im Zentrum der Bebop-Revolution. Nein, im Hier und Jetzt.

Im Rückblick eine Prophezeiung, wirkt die Schlagzeile »The Golden Age of Jazz« am Kiosk zu Jahresbeginn bei genauem Hinsehen daher wie eine Provokation. Denn im Mittelpunkt dieses Themenschwerpunkts stehen nicht die Photographien oder Ellisons »Time Past«. Gemeint ist mit dem Titelslogan vielmehr das, was mit John Clellon Holmes' »Time Present« darauf folgt. Jener Holmes, über den Marian McPartland nur zwei Monate später im *Down-Beat* sagen wird: »Of all people who have tried to write about jazz, he's done the most convincing job.«<sup>227</sup> Und was Holmes zu sagen hat, könnte kaum herausfordernder sein, befinden wir uns 1959 doch bereits mehrere Jahre hinein mitten im alles umwälzenden Rock'n'Roll-Boom und damit dem, was heutzutage landläufig in Musikgeschichtsbüchern als Beginn der modernen Popmusik gesetzt wird. Holmes freilich könnte nicht unmissverständlicher sein in dem triumphalen Bild, das er von seiner Gegenwart zeichnet – und zwar für den Jazz:

»For these days you are just as likely to find jazz cropping up in Congressional appropriations as in the columns of *Down Beat*. The Voice of America probably broadcasts as much Mulligan as that swinging little station down near the end of the dial. Your bookstore has a shelf of volumes covering everything from the autobiography of Billie to the birth of bop; and, if your record dealer has heard of Vivaldi, he's probably hip to Gillespie as well. Something strange and wonderful has happened to jazz, and no matter whether you still prefer your ten-dollar mint copy of King Oliver's *New Orleans Shout*, and refuse to buy the four-dollar LP which offers you seven additional selections, or whether you've just recently made up with those ›squares‹ with whom you broke when you first dug Charlie Parker, you are living in the most exciting, most creative, and perhaps most crucial age through which our native music has ever passed. Whether you know it or not, you are living in the Golden Age of Jazz.«<sup>228</sup>

Was für ein Paukenschlag! Was für ein Auftakt für 1959!

Holmes verweist auf den sozialen Aufstieg des Jazz. Auf seine Produktivität (über 300 Alben nur in den USA allein in 1958 nach seiner Rechnung). Auf öffentliche Anerkennung wie Dave Brubeck im November 1954 auf dem Cover

von *Time*.<sup>229</sup> Auf mediale Präsenz. Auf Verkaufszahlen. Auf das Greifen nach Kunststatus.

Eine erkennbare, aber vielseitige und aufregende Ästhetik, eine anerkannte Tradition und ein breites, vielschichtiges Publikum brauche es für ein goldenes Zeitalter, schreibt Holmes, und all das habe Jazz nun erreicht.<sup>230</sup> Und bevor unter der Überschrift »Time Future« noch acht Einschätzungen zur Lage des Jazz von einigen der bedeutendsten Akteure der damaligen Szene folgen – Thelonious Monk, Dave Brubeck, John Lewis, Roger Sessions, Willie »The Lion« Smith, Gerry Mulligan, Sonny Rollins und Duke Ellington –, ruft Holmes begeistert aus:

»It is new possibilities, as well as new opportunities, and the next sixty years are certain to be more incredible than the last. [...] And, make no mistake about it, now is the time.«<sup>231</sup>

Der *Esquire* steht mit der euphorischen Meinung, die er über Jazz 1959 verkündet, nicht allein. Und das macht die Sache noch spannender. Wer seinerzeit Jazz intensiver verfolgt, für den liegt offenkundig etwas in der Luft. Oder wie June Bundy im *Billboard* nur gut zwei Monate später am 9. März auf der Frontseite in dicken Lettern seinen Leitartikel übertitelt: »Late '50's Bid for Posterity Fame as Real ›Jazz‹ Age«. <sup>232</sup> Insbesondere auf die Sichtbarkeit von Jazz (im weitesten Sinne) in der Popularkultur wird dabei von Bundy abgestellt, in Charts, TV-, Radio- und Festival-Programmen sowie Soundtracks von Kinofilmen.

Die Ausgabe vom 29. Juni 1959 des *Billboard* bringt dann den jährlichen Themenschwerpunkt »Spotlight on Jazz« mit einer Vielzahl journalistischer Beiträge zum Stand der Dinge.<sup>233</sup> Mildred Hall berichtet z. B. über die Aktivitäten des State Department (Außenministerium) in Sachen Jazz und Cultural Diplomacy. Paul Ackerman geht dem Einfluss des Blues auf den Jazz nach. Ein langer, anonym bleibender Beitrag schaut auf das kommende Newport Jazz Festival voraus. Howard Cook beschäftigt sich mit der Frage, was die neue Stereotechnologie für den Jazz bedeutet. Lee Zhito schreibt einen Nachruf auf den West Coast Jazz als ästhetisch distinkte Bewegung. Nat Hentoff setzt sich mit dem Milieu Jazz als Geschäftswelt auseinander. Er rät Künstlern dazu, eigene Musikverlage zu gründen, persönliche Manager zu engagieren, etwa für die Auseinandersetzung mit Bookingagenturen, und legt der Szene insgesamt nahe, eine Interessenvertretung zu initiieren, um z. B. Einfluss auf Festivalprogramme zu bekommen und als Clearing House Anlaufpunkt für verlässliche Informationen zu werden. Leonard Feather sinniert über die Zukunft des

Jazz und stellt die überbordende stilistisch Diversität des Jazz 1959 heraus. Ne-suhi Ertegum prognostiziert den Aufstieg des Jazz zu einer Art Kunstmusik im Kreis der Fine Arts. George T. Simon spricht über die intensive emotionale Erfahrung, die Jazz bereiten kann, und reklamiert dies als Weg, neue Publika zu erschließen. Bob Rolontz fragt nach der gegenwärtigen Popularität des Jazz. Auch ihm scheint Jazz integraler Teil der Popkultur geworden zu sein. Zum Beleg gibt er eine Reihe von Beispielen, auch wieder zu Charts, TV-, Radio- und Festival-Programmen sowie Soundtracks von Kinofilmen. Er macht zudem ein wachsendes Interesse in Teilen der Jugendkultur aus, da Jazz ein Image als cool, modern und intellektuell hip habe – was z.B. zu einem Publikumszuwachs im Bereich von Collegestudierenden führe. Die Popularität von Jazz wird dabei als Gegenreaktion auf Rock'n'Roll gelesen. Und George Avakian schließlich lenkt die Aufmerksamkeit wiederum darauf, dass der Jazz endlich neue Stars hervorbringe wie Ahmad Jamal und zugleich als anspruchsvolle Konzertmusik auf Wachstumspfad sei.

Neben all dem steht ein Text Ralph J. Gleason. Ein noch heute renommierter Musikjournalist mit Fokus Jazz und Rock, der insbesondere für seine instruktiven, inhaltsreichen Interviews in Erinnerung geblieben ist. Im Herbst 1958 hat er gerade erst das Monterey Jazz Festival mit aus der Taufe gehoben. Später sollte er den *Rolling Stone* mitbegründen. Gleason weist auf die zunehmende Akademisierung und Professionalisierung der Ausbildung von Jazzmusikern hin, was er für nötig erachtet, da inzwischen so viel an Jazztradition zu lernen sei. Hiervon verspricht sich Gleason weitere Qualitätsgewinne für diese Musikkultur. Die einzahlen auf das, was Gleason erwartet, dass nämlich 1959 den Beginn der größten Zeit des Jazz markiert:

»Jazz music today is standing on the threshold of its greatest era. Within the next few years it will reach heights of popularity never dreamed of by its pioneers in New Orleans, Kansas City and Chicago. We have ample evidence of this from the pages of *The Billboard* itself which show us that Dave Brubeck usually outsells Dinah Shore, and Miles Davis outsells Tony Martin. The growth of the jazz festivals from Newport to Monterey is opening up to new audiences by the thousands each summer. Timex, for all its bad points, and the additional use of jazz in TV elsewhere is creating new listeners for this music. The cultural feedback that has resulted from our discovery of the European discovery of jazz has raised jazz immeasurably (sic!) in the cultural scheme of things in this country. When even the chain papers can recognize the value of jazz; when newspapers readers who have never bought a jazz record nor attended a jazz concert can write in and

ask for lists of records and recommendations of books, we are beginning to move forward.«<sup>234</sup>

Andere stimmen in jenen Tagen ebenfalls in den Chor um Holmes, Bundy und Gleason ein. Kritikerlegende Nat Hentoff verfasst z.B. 1959 das Schlusskapitel »Whose Art Form?: Jazz at Mid-Century« zu dem von ihm mitherausgegebenen Sammelband *Jazz* und eröffnet dieses – vor manch kritischem, Avakian gleichkommendem Blick auf die Veränderung der Arbeitsbedingungen im Jazzbereich geprägte Kapitel – mit folgenden euphorischen Worten:

»The long voyage from New Orleans barrelhouse to public respectability ends in a triumph.« This sanguine viewpoint is shared by most writers on jazz; most of the jazz public; and increasingly by those listeners and readers who are not basically interested in the music, but who see more and more references to jazz in ›respectable‹ places, note its inclusion in year-end roundups of cultural affairs, and observe other evidence that jazz is no longer in context only in gin mills and brothels. The resultant consensus is that jazz has indeed become triumphantly accepted and honoured, and perhaps even be an ›art form‹, as it is more fervent proselytizers claim.«<sup>235</sup>

Im zweiten zentralen Sammelband des Jahres 1959, *The Art of Jazz*, erscheint von der nicht weniger renommierten Kritikerlegende Martin Williams ebenfalls als Schlusskapitel ein Text, »The Funky-Hard Bop Regression«. Williams beschäftigt sich hierin hoffnungsfroh mit Trends hin zu mehr rhythmischer Komplexität und Flexibilität in der Rhythm Section, wachsender Gestaltungsfähigkeit bei langen Soli bei prominenten Bläsern wie Coltrane und Rollins sowie der Rückkehr von Spielfreude und Emotion im Jazz entgegen zuvor dominierenden, eher intellektualisierenden Tendenzen hin zu Jazz als Kunstmusik in Bebop, Third Stream und Cool Jazz. In Summe ergibt das für Williams eine Trendumkehr. Und verleiht ihm Hoffnung, dass Jazz zugleich künstlerisch interessant, aber auch gesellschaftlich relevant bleibt:

»There may be a certain amount of divination involved in such analysis, of course. But it is not as if I were to declare in the early ›twenties that jazz would soon become a soloist's style after hearing Louis Armstrong on a riverboat, or predicted bop after dropping in at Minton's in early 1941. I believe such things as I have discussed are happening now.«<sup>236</sup>

Der renommierte Historiker Eric Hobsbawm verfasst zur selben Zeit unter dem Pseudonym Francis Newton seine noch nach Jahrzehnten rezipierte Monographie *The Jazz Scene*, in der er u. a. erklärt:

»Jazz, in fact, has developed not only into the basic idiom of popular music, but also towards something like an elaborate and sophisticated art music, seeking both to merge with, and to rival, the established art music of the Western world. Compared to the musical idioms which might at first sight appear to belong to the same order, it is not only vastly more successful but more unstable and far more ambitious. [...] It has been astonishingly and universally successful. [...] Jazz has made much of its way as part of the pop world, as a special flavour in an increasingly jazz-influenced pop music. But jazz has also made its way independently, as a separate art, appreciated by special groups of people quite separately from, and generally in flat opposition to, commercial pop music.«<sup>237</sup>

Und in *Jazz. The Metronome Yearbook 1959* wird im zentralen Text *A Hope for the Future* verkündet:

»Despite these problems, many of which will be covered in full detail in future issues of the monthly MUSIC USA, we expect that we are heading for a special and Golden Age of jazz.«<sup>238</sup>

Was mag bei Zeitzeugen wie diesen das Gefühl ausgelöst haben, in Sachen Jazz in der Mitte von etwas Besonderem zu leben? Im Auge des Hurrikans zu stehen? Am Beginn von etwas Besonderem? Wie kann man sich die begeisternden Einschätzungen der eigenen Gegenwart erklären, waren doch die Alben noch gar nicht erschienen, geschweige denn als Kanon etabliert, die heute den Blick auf diesen Jahrgang so sehr bestimmen?

Darüber lässt sich naturgemäß nur wenig erfahren in den einschlägigen Erzählungen und Dokumentationen der Leitmedien des Jazz zu 1959, die am Ende doch immer dieselben wenigen Alben und dieselben kleinen Geschichten drumherum von den *Kind of Blue*-Improvisationen aus dem vermeintlichen Nichts über Rollins' kurioses Sabbatical auf der Williamsburg Bridge bis zu Colemans skandalumwittertem New Yorker Konzertdebüt im Five Points in immer neuen Varianten präsent halten. Zurecht auch. Aber irgendwann kennt man das. Recht schnell sogar. Und es erklärt zeitgenössische Urteile wie jene von Holmes, Bundy und Gleason eben nicht. Zu ihnen wissen die Leitmedien des Jazz nichts zu sagen.

Wenig überraschend helfen einem daher auch führende Chatbots unserer Zeit nicht weiter. Gefragt, was die Position sei, die der *Esquire* Anfang Januar 1959 entwirft, und inwiefern diese belastbar sei, beklagt der auf wissenschaftliche Veröffentlichungen hin orientierte Chatbot Consensus entschuldigend den Mangel relevanter Forschungsarbeiten zu der an ihn gestellten Frage und ChatGPT, dass ihm die Ausgangsquelle gleich ganz unbekannt sei.<sup>239</sup> Perplexity verweist zunächst auf den besagten Kanon rund um *Kind of Blue*. In Reaktion darauf damit konfrontiert, dass dieser Kanon Anfang Januar 1959 doch noch gar nicht erschienen sei, lenkt Perplexity ein (»You make a fair point«) und versucht es mit einer generischen Antwort (»their January thesis was likely based more on the jazz scene's momentum and potential for transformation«), die am Ende nicht falsch ist, aber reichlich unspezifisch und vage.<sup>240</sup>

In Kontrast hierzu bietet die Soundscape zu Jazz 1959 nun eine Möglichkeit, sich an dieses Selbstbild der Ära anzunähern, wie es im *Esquire* und in anderen Zeitzeugnissen der Monate davor und danach zum Ausdruck gebracht wird.

Die Soundscape erlaubt dabei viele Zugänge, sie zu erkunden, um ein Gefühl für jenes Momentum zu gewinnen, das Perplexity aufgrund der dort verarbeiteten Sekundärquellen zu Jazz 1959 ahnt, ohne es näher fassen zu können. Man kann der Soundscape z.B. chronologisch folgen, nach Aufnahme- oder Veröffentlichungsdatum. Man kann einfach willkürlich in sie hinein und dort dann wild hin und her springen. Man kann mit Beiträgen jener bekannten Künstlernamen beginnen, die einem etwas sagen. Oder wie im Plattenladen nach dem gehen, was einem als Albumtitel und Cover ins Auge springt. Oder wer mag, in der Soundscape jene Aufnahmen durchgehen, die mir mit meinem geschulten Ohr vor dem Hintergrund meiner persönlichen Hörbiographie in Sachen Jazz in der Summe der Soundscape als besonders exzellent herausstehen. Die Alben der anstelle eines Vorworts gegebenen Liste von Tracks bieten den Zugang hierzu.

Interessiert einen freilich das in jenen Tagen vielfach anzutreffende euphorische Selbstbild der Zeit, bietet sich ein anderer, vergleichender Weg in die Soundscape an. Sich jenen Alben zuzuwenden, über die in jenen Monaten von wichtigen Künstlern und renommierten, an zentraler Stelle sichtbaren Journalisten begeistert gesprochen wird. Denn wenn es ein Momentum gibt, ins Jahr 1959 hinein und die darauffolgenden Monate hindurch, wird es durch solche Platten getrieben und getragen sein.

Über solch professionelle Urteilsbildungen zu gehen, ist dabei spürbar informationsreicher als der Weg über reine Verkaufszahlen. Nicht nur, weil die-

se anders als letztere regelmäßig mit einer Kommentierung einhergehen. Sich also um die Sichtbarmachung von Argumenten bemühen. Sondern schon aufgrund des ganz basalen Umstandes, dass genaue Verkaufszahlen in Sachen Jazzalben rar sind, nicht zuletzt, weil Jazz 1959 in allgemeinen Bestsellerlisten kaum auftaucht.<sup>241</sup>

Die *Billboard*-Album-Charts des Jahres 1958 werden – wie dann auch jene 1959 – von Musical-, Film- und TV-Cast-Alben- bzw. -Soundtracks angeführt. Hierneben dominieren Trends wie die Mitsingplatten von Mitch Miller, die Folkalben des Kingston Trio und Schnulzenkönige wie Johnny Mathis. Und natürlich Rock'n'Roll. Jazz am nächsten stehen noch Crooner wie Frank Sinatra und Bobby Darin.<sup>242</sup> Die *Billboard Hot 100*, die als Singlecharts erstmals am 4. August 1958 erscheinen, enthalten ebenfalls kaum Hinweise auf Jazz. In der Jahresendabrechnung für 1959 findet man z. B. Bobby Darins »Mack the Knife« (2), Dinah Washingtons »What a Diff'rence a Day Makes« (45) und Sarah Vaughans »Broken Hearted Melody« (51).<sup>243</sup> Alles Crossover. Alles Vokalmusik. Alles wenig. Dass über die Jahre und Jahrzehnte gleich mehrere, obendrein weithin künstlerisch-intellektuell respektierte instrumentale Jazzalben des Jahres 1959 laut dem US-Branchenverband RIAA in den Bereich von Gold- oder sogar Platinstatus vorstoßen sollten (*Kind of Blue*; *Time Out*; *Sketches of Spain*; *Giant Steps*) und auf lange Sicht den Jahrgang in Alben aller Musikrichtungen nach Verkaufszahlen sogar dominieren, kann damals niemand ahnen.<sup>244</sup>

Ein wenig kommerzieller Zeitkontext lässt sich dennoch den erhalten gebliebenen Künstlerkommentaren der Ära und der oft ins feuilletonhafte spielenden Debattenkultur der journalistischen Reviewpraxis mit auf den Weg geben. Im Rahmen seiner Fokausgabe Jazz am 29. Juni 1959 veröffentlicht der *Billboard* nämlich eine Liste der meistverkauften Jazzalben der zwölf Monate vor Redaktionsschluss (Mai 1958 bis April 1959), eine Synthese seiner wöchentlichen Verkaufsmeldungen:

- (1) Shelly Manne & His Friends: *[Modern Jazz Performances of Songs from] My Fair Lady* (Contemporary C3527, 1956).
- (2) Ahmad Jamal: *At the Pershing: But Not for Me* (Argo LP 628, 1958).
- (3) Erroll Garner: *Concert by the Sea* (Columbia CL 883, 1956).
- (4) André Previn & His Pals: *Modern Jazz Performances of Songs from Pal Joey* (Contemporary C3543, 1957).
- (5) Jonah Jones Quartet: *Swingin' on Broadway* (Capitol T-963, 1958).
- (6) Dakota Staton: *The Late, Late Show* (Capitol T-876, 1957).
- (7) Ahmad Jamal: *Volume IV* (Argo LP 636, 1958).

- (8) Ella Fitzgerald: *Sings the Duke Ellington Songbook (sic!)* (Verve MG V-4010-4, 1957).
- (9) Dukes of Dixieland: *Dukes of Dixieland Vol. 3* (Audio Fidelity AFLP 1851, 1957).
- (10) Henry Mancini: *The Music from Peter Gunn* (RCA Victor LPM-1956, 1959).
- (11) Jonah Jones Quartet: *Mutet Jazz* (Capitol T-839, 1957).
- (12) Gerry Mulligan Jazz Combo (sic!): *I Want to Live!* (United Artists UAL-4006, 1958).
- (13) Dave Brubeck Quartet: *Dave Digs Disney* (Columbia CL 1059, 1957).
- (14) Jonah Jones Quartet: *Jumpin' with Jonah* (Capitol T-1039, 1958).
- (15) Kai Winding Septette: *The Swingin' States* (Columbia CL 1264, 1958).
- (16) Jonah Jones Quartet: *Swingin' at the Cinema* (Capitol T-1083, 1958).
- (17) Dave Brubeck Quartet: *Brubeck in Europe* (Columbia CL 1168, 1958).
- (18) Dave Brubeck Quartet: *Jazz Impressions of Eurasia* (Columbia CL 1251, 1958).
- (19) Count Basie Orchestra: *Basie* (Roulette R-52003, 1958).
- (20) Warren Barker: *77 Sunset Strip* (Warner Bros. W 1289, 1959).
- (21) The Four Freshmen: *In Person* (Capitol T-1008, 1958).
- (22) Modern Jazz Quartet: *No Sun in Venice* (Atlantic 1284, 1958).
- (23) Dakota Staton: *Dynamic!* (Capitol T-1054, 1958).
- (24) Dave Brubeck Quartet: *Jazz Goes to College* (Columbia CL 566, 1954).
- (25) Erroll Garner: *Other Voices* (Columbia CL 1014, 1957).
- (26) Miles Davis: *Milestones* (Columbia CL 1193, 1958).
- (27) The Hi-Lo's: *And All That Jazz* (Columbia CL 1259, 1959).
- (28) George Shearing Quintet & Dakota Staton: *In the Night* (Capitol T-1003, 1958).
- (29) Stan Kenton: *Ballad Style of Stan Kenton* (Capitol T-1068, 1958).
- (30) Ella Fitzgerald: *Sings the Irving Berlin Songbook (sic!)* (Verve MG V-4019-2, 1958).
- (31) Ella Fitzgerald & Louis Armstrong: *Ella & Louis* (Verve MG V-4003, 1956).
- (32) André Previn & His Pals: *[Modern Jazz Performances of Songs from] Gigi* (Contemporary C3548, 1958).
- (33) John Lewis: *European Windows* (RCA Victor LPM-1742, 1958).
- (34) Ella Fitzgerald & Louis Armstrong: *Ella & Louis Again* (Verve MG V-4006-2, 1957).
- (35) Shelly Manne & His Men: *Play Peter Gunn* (Contemporary C3560, 1959).

Hier stehen noch heute prominente Namen wie Louis Armstrong, Count Basie, Dave Brubeck, Miles Davis, Ella Fitzgerald, Erroll Garner und das Modern Jazz Quartet (bzw. John Lewis solo) gleichberechtigt neben jazzigen Soundtracks

für Kino und TV (*I Want to Live!*, *Peter Gunn*, *77 Sunset Strips*) und solchen Künstlerinnen und Künstlern wie Ahmad Jamal, Jonah Jones, dem Vokalensemble The Hi-Lo's, Stan Kenton, Shelly Manne, André Previn, George Shearing, Dakota Staton und Kai Winding, über die in den heutigen Leitmedien des Jazz kaum mehr etwas zu erfahren ist, die damals aber allesamt Power Seller sind und dabei typischerweise gleich mehrere verkaufsstarke Jazzalben pro Jahr herausbringen.

Es lohnt, sich eine Playlist aus diesen 35 Alben zu bauen und sie einfach einmal zusammen zu hören. Denn Jazzhistoriographie ist ab Bebop ein vorrangig intellektuelles Geschäft. Man neigt von dort an in den Leitmedien in der Beschäftigung mit Jazz stark – und oft einzig – in Richtung Jazz als Kunstmusik, Jazz als politisches Mittel gesellschaftlicher Emanzipation und Jazz als Sozialstudie über die Möglichkeiten und Hindernisse wirtschaftlichen Aufstiegs. Jazz ist all das. Jazz ist aber auch Clubs, Festivals und Hoffeste. Spielen, Tanzen und Feiern. Vergnügen, Lebensfreude und Genuss. Gutverdienende Mittelklasse mit guter Laune. Retro und Easy Listening. 1959 genauso wie heute. Miles Davis, der sich mit seinem am 2. September 1958 veröffentlichten, künstlerisch ambitionierten und noch heute viel besprochenen Album *Milestones* auf dieser Bestsellerliste findet, ist z.B. Sohn eines wohlhabenden Zahnarztes, der zum Studieren an die renommierte Julliard School of Music in New York gehen darf und zeitlebens einen Lifestyle als reicher Künstler zelebriert: teure Anzüge, schöne Frauen und schnelle Autos. Nicht alles ist *Fight* und *Struggle*. Auch nicht im Jazz. Vieles ist auch einfach Spaß. Anspruchsvolle Unterhaltung. Eine gute Zeit haben. Nicht nur für die Beteiligten, die Platten machen. Sondern auch für jene, die sie kaufen und hören. Musik, die man schlicht gerne macht und gerne mag, auch das spielt eine große Rolle. Die Soundscape von Jazz 1959 ist geprägt davon. Und diese Bestsellerliste für die Monate Mai 1958 bis April 1959 kondensiert diesen wichtigen Teilaspekt im Gesamteindruck, den die Soundscape vermittelt, nochmals in besonders pointierter Weise. Will man diese Facette, die Jazz damals genauso ausmacht wie Jazz als Kunstmusik, Jazz als politisches Mittel gesellschaftlicher Emanzipation und Jazz als Weg wirtschaftlichen Aufstiegs, hier kann man sie nacherleben und nachfühlen. Platten wie die Top 3 jener Monate – *Modern Jazz Performances of Songs from My Fair Lady* von Shelly Manne & His Friends, *At the Pershing: But Not for Me* von Ahmad Jamal und *Concert by the Sea* von Erroll Garner – erweisen sich dabei als handwerklich virtuos gebaute und geschmackssicher ausgeführte Premiumartikel, die nichts an der Frische, Eleganz und Spielfreude eingebüßt haben, die sie schon damals für Reviewer und Käufer ausstrahlen. Und gab es je eine besse-

re Jazzaufnahme von mehrstimmigem A-Cappella-Ensemble und Big Band als *And All That Jazz* von The Hi-Lo's?

Was Bestseller aber eigentlich genau bedeutet, das ist gar nicht so leicht herauszuarbeiten. Relationen sind aufgrund schwieriger Datenlage nämlich nur schwer herzustellen. Absolute Verkaufszahlen fehlen nämlich meist. Das ist nicht nur im *Billboard* so. Der *DownBeat* bringt bis Ende des ersten Quartals 1959 alle zwei Wochen eine Bestsellerliste. Basis sind hier die Rückmeldungen von »300 retail record outlets«. Diese Verkaufscharts sehen im Heft vom 11. Dezember 1958, dem letzten vor Drucklegung der Jazzausgabe des *Esquire*, z.B. wie folgt aus:

- (1) Ahmad Jamal: *At the Pershing: But Not for Me* (Argo LP 628, 1958).
- (2) Dakota Staton: *The Late, Late Show* (Capitol T-876, 1957).
- (3) Shelly Manne & His Friends: [*Modern Jazz Performances of Songs from*] *My Fair Lady* (Contemporary C3527, 1956).
- (4) Jonah Jones Quartet: *Swingin' on Broadway* (Capitol T-963, 1958).
- (5) Erroll Garner: *Concert by the Sea* (Columbia CL 883, 1956).
- (6) Jonah Jones Quartet: *Jumpin' with Jonah* (Capitol T-1039, 1958).
- (7) Dave Brubeck Quartet: *Brubeck in Europe* (Columbia CL 1168, 1958).
- (8) George Shearing Quintet: *Burnished Brass* (Capitol T-1038, 1958).
- (9) Ramsey Lewis: *Gentlemen of Jazz* (Argo LP 627, 1958).
- (10) Miles Davis: *Miles Ahead* (Columbia CL 1041, 1957).
- (11) Jonah Jones Quartet: *Mutet Jazz* (Capitol T-839, 1957).
- (12) Count Basie: *Basie Plays Hefti* (Roulette R-52011, 1958).
- (13) John Coltrane: *Blue Train* (Blue Note BLP 1577, 1958).
- (14) Erroll Garner: *Paris Impressions* (Columbia C2L-9, 1958).
- (15) Ray Charles & Milt Jackson: *Soul Brothers* (Atlantic 1279, 1958).
- (16) Dakota Staton: *Dynamic!* (Capitol T-1054, 1958).
- (17) Modern Jazz Quartet: *No Sun in Venice* (Atlantic 1284, 1958).
- (18) André Previn & His Pals: [*Modern Jazz Performances of Songs from*] *Gigi* (Contemporary C3548, 1958).
- (19) Duke Ellington: *Black, Brown, and Beige* (Columbia CL 1162, 1958).
- (20) Ella Fitzgerald: *Sings the Cole Porter Songbook (sic!)* (Verve MG V-4001-2, 1956).

Man sieht die vielen Korrespondenzen zum *Billboard* ein halbes Jahr später, insbesondere auf den vorderen Plätzen – ein Hinweis auf die Belastbarkeit der Einordnungen, die man mit diesen Charts erhält.

Aber auch darüber hinaus lässt sich zumindest punktuell eine grobe Annäherung an Relationen aus den Quellen zusammenbauen. So ist z.B. überliefert, dass die Nr. 1 dieser Jahrescharts, *Modern Jazz Performances of Songs from My Fair Lady* von Shelly Manne & His Friends mit André Previn am Klavier und Leroy Vinnegar am Bass, sich in den gut fünfeneinhalb Jahren zwischen Veröffentlichung und einer Analyse von Bob Rolontz in der *Billboard*-Ausgabe vom 3. März 1962 gut 500.000 Mal verkauft.<sup>245</sup> Dafür braucht *Kind of Blue*, Miles Davis' sofort meistverkaufte Platte überhaupt, immerhin bis 1993; nach gut zweieinhalb Jahren im Januar 1962 liegt diese berühmteste aller Jazztonaufnahmen bei 87.000 Stück.<sup>246</sup>

Um 1959 herum ist *Modern Jazz Performances of Songs from My Fair Lady* der Gradmesser überhaupt für kommerziellen Erfolg im Jazz.<sup>247</sup> Dave Brubecks *Time Out*, ein anderer, heute viel renommierter Blockbuster, vier Monate nach *Kind of Blue* im Dezember 1959 veröffentlicht, hat es zum Vergleich in derselben Zeit bis März 1962 auf gut die Hälfte verkaufter Exemplare gebracht wie Shelly Mannes Klassiker, 225.000, angetrieben von der auch für Brubecks Verhältnisse außergewöhnlichen Beliebtheit der Single »Take Five«.<sup>248</sup>

Im Vergleich zum Original Cast Album von *My Fair Lady* werden aber auch die Relationen zwischen Jazz und Popkultur deutlich: Ausweislich desselben Textes, der im Winter 1962 die Verkaufszahlen der Jazzfassung mit einer halben Million angibt, liegt das Original Cast Album (Columbia OL 5090) damals bereits beim Siebenfachen; zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Filmfassung mit Audrey Hepburn 1964 werden es dann sogar 5 Millionen sein – d.h. das, was *Kind of Blue* als meistverkaufte Platte des Jazz überhaupt 60 Jahre nach Veröffentlichung 2019 zertifiziert bekommt.<sup>249</sup> Das Original Cast Album von *My Fair Lady*, aufgenommen am 25. März 1956 und veröffentlicht am 2. April, hat dafür 8 Jahre gebraucht.

Das Jazz ein Publikum hat, ist den zuvor zitierten zeitgenössischen Kommentatoren von *Esquire* bis *Billboard* wichtig. Genauso wie popkulturelle Relevanz. Aber eben in Maßen. All das ist relativ. Auch die Verkaufszahlen. Denn damit sich die Sache ökonomisch rechnet, reichen schon ein paar Tausend verkaufter Exemplare, je nach Produktionsaufwand.<sup>250</sup> Typische Verkaufszahlen selbst von heutigen Klassikern des Jazz wie z.B. Jackie McLeans *New Soil* (Blue Note BLP 4013), am 2. Juli 1959 aufgenommen und ein repräsentatives Beispiel für eine exzellente Hardbopplatte, bewegten sich im hohen vierstelligen Bereich, mit einem Break-Even-Point schon bei gut 2.500 verkaufter Alben.<sup>251</sup>

Hits sind schön. Sie sind aber nicht notwendig, damit ein Reichtum wie die Soundscape 1959 mit ihren gut 800 Alben entstehen kann. Es ist daher auch

wenig überraschend, dass sich der überbordende Enthusiasmus hinsichtlich der Verfasstheit des Jazz der eigenen Zeit primär aus anderem speist, denn aus Verkaufszahlen. Es ist stattdessen das weit verbreitete Gefühl, dass Jazz in jenen Tagen außergewöhnlich häufig in ungewöhnlich großer Qualität in gleichzeitig nie dagewesener Vielfalt aufgenommen wird, das den Ausschlag gibt, dass man ein neues Momentum für diese inzwischen drei Generationen alte Musikkultur ausmacht. Künstler- wie Journalistenkommentare jener Monate belegen zuhauf, dass schon viele Zeitgenossen das so wahrnehmen und einschätzen, was auch für mich in der Rückschau die prägendste Erfahrung beim Hören der Soundscape war.

Solche Äußerungen lassen sich dabei aus einer Vielzahl an Quellgruppen zusammentragen. Im Folgenden beschränke ich mich stellvertretend auf vier besonders prominente Ressourcen als Stichprobe, um über die dort niedergelegten ästhetischen Urteile einen insoweit ebenso repräsentativen wie gezielten Zugang in die Soundscape zu eröffnen. D.h., indem ich so die in jenen Monaten von wichtigen Künstlern und renommierten Journalisten begeistert besprochenen Alben innerhalb der Soundscape und aus den Monaten unmittelbar zuvor aufzeige. Um über deren Anhören zu ermöglichen, ein Gefühl dafür zu entwickeln, was denn an damals neuer Musik hinter dem euphorischen Selbstbild jener Ära als goldenem Zeitalter des Jazz steht, lang bevor der heute diese Zuschreibung tragende Kanon Schritt für Schritt die Bildfläche betritt und erst recht lang bevor er sich als solcher historiographisch in den Leitmedien des Jazz durchsetzt.

Einerseits blicke ich mit den nachfolgenden Aufstellungen auf den Bereich der journalistischen Reviews. Welche Alben werden dort als herausragend rezensiert?

Dafür habe ich ebenfalls zwei unterschiedlich gelagerte Foren herausgegriffen, um insoweit ein breites Meinungsspektrum einzufangen: Den *DownBeat* als Inbegriff des Mainstreamjazzmagazins, der 1959 in sein 25. Erscheinungsjahr geht, sowie den *Billboard* als allgemeines, Jazz abdeckendes, aber nicht jazzspezifisches Branchenjournal der Musikindustrie.

Die Plattenkritiken des *DownBeat* expandieren im Laufe des Jahres 1959. Ende November wird schließlich ein umfassender Anspruch formuliert: »With the expansion, *DownBeat* will now move into a schedule of reviewing »every jazz record released.«.<sup>252</sup> Im Fall der *DownBeat*-Reviews wurden Alben mit 4  $\frac{1}{2}$  oder 5 Sternen (»Excellent«) in den Kritiken der Hefte 1959 bis einschließlich Mai 1960 einbezogen.<sup>253</sup>

Die Empfehlungen des *DownBeat* richten sich zugleich an den Endverbraucher wie an Kritikerkollegen als Teil einer Feuilletondebatte. Während für ersteren vor allem das Sternbewertungssystem gedacht ist, verweisen die Inhalte der Rezensionen oft auf Fachdiskurse. In Sachen ökonomischer Relevanz sind dagegen Empfehlungen im *Billboard* noch spannender, da sie sich insbesondere auch an Handelsvertreter und andere Musikwirtschaftsprofessionelle richten. Höchste Bewertungsklasse im *Billboard* sind 4 Sterne – plus zwei Sonderkategorien »Spotlight Winners of the Week« und »Special Merit Spotlights«. Einbezogen wurden auch hier wieder die Kritiken der Hefte 1959 bis einschließlich Mai 1960. Dabei macht schon die Überschrift im *Billboard* klar, worum es hier geht: Nicht Innovation, Originalität oder sonstige ästhetische Qualitäten stehen um ihrer selbst willen im Mittelpunkt, sondern ein »Very Strong Sales Potential« – bzw. »Strongest Sales Potential of All Albums«, wie es zur Sonderkategorie »Spotlight Winners of the Week« heißt. Hier kann man also ablesen, was die Musikwirtschaft erwartet, das sich gut verkaufen wird. Und das Bild, das man darüber gewinnt, ist faszinierend heterogen, nicht zuletzt gemessen am heutigen Geschichtsbild von 1959 in den Leitmedien des Jazz.

Andererseits beziehe ich für die Stichprobe hier Kommentare von renommierten Kreativen ein. Hinsichtlich dieser rekrutiere ich zum einen Albumbesprechungen in *The Jazz Review*. *The Jazz Review* erscheint zwischen November 1958 und Januar 1961.<sup>254</sup> Es ist kein wissenschaftliches Journal. Eher so etwas wie ein anspruchsvolles Jazzfeuilleton für professionelle Experten und informierte Laien. Aber es trägt bereits Züge der in den 1950er Jahren verstärkt einsetzenden Akademisierung rund um den Jazz. *The Jazz Review* führt kein leicht auszuwertendes Klassifizierungssystem in Sternen, Punkten oder Noten. Man muss aus den im Vergleich zu *DownBeat*, *Billboard* oder Tageszeitungen deutlich längeren Texten selbst ziehen, welche Platten begeistern. Das ist notgedrungen bisweilen stärker für unterschiedliche Interpretationen offen als etwa numerische Bewertungsklassen. Ich habe hier jene Tonaufnahmen einbezogen, die nach meiner Lesart in *The Jazz Review* in 1959 und den ersten Monaten 1960 bis einschließlich Mai besonders herausgestellt werden. Und zwar in jenen Rezensionen, die neben denen von Journalisten in *The Jazz Review* eben immer wieder auch von Kreativen stammen. Im vorgenannten Zeitraum sind das Cannonball Adderley, Art Farmer, Benny Golson, Quincy Jones, George Russell und Cecil Taylor.

Zum anderen weise ich jene Einzeltracks aus, die in den sogenannten *Blindfolded Tests* besondere Aufmerksamkeit erfahren, die Leonard Feather über Jahre mit den meisten der wichtigen Musikerinnen und Musiker der

Zeit für den *DownBeat* durchführt.<sup>255</sup> Hier bekommen diese ohne vorheriges Kontextwissen einzelne Stücke Dritter vorgespielt und kommentieren diese. Die Benotungen folgen dabei dem im *DownBeat* üblichen 5-Sterne-Schema. In die im Anschluss folgende zweite Liste habe ich die 4-, 4  $\frac{1}{2}$ - und 5-Sterne-Bewertungen mit Aufnahme und/oder Veröffentlichung in 1958/59 aufgenommen, die in *Blindfolded Tests* zwischen Mai 1958 (Kenny Dorham) und Mai 1960 (Charles Mingus, Gerry Mulligan) von prägenden Figuren der Szene geäußert werden. Die Listen sind getrennt, weil Referenzpunkt der ersten Alben sind, aber der zweiten Einzelnummern. Denn man kann nicht ohne weiteres von der Beurteilung einer einzelnen Aufnahme auf die des ganzen Albums hochskalieren. Die insoweit einbezogenen Urteile stammen dabei von Cannonball Adderley, Ornette Coleman, John Coltrane, Miles Davis, Paul Desmond, Vic Dickenson, Kenny Dorham, Erroll Garner, Dizzy Gillespie, Benny Golson, Milt Jackson, Quincy Jones, Charles Mingus, Red Mitchell, Gerry Mulligan, André Previn, Tony Scott, Zoot Sims und Ben Webster.

In der zuvor folgenden ersten Zusammenschau ist die Quelle jeweils am Ende mit einem hochgestellten Kürzel vermerkt: DB für die Reviews im *Down-Beat*, BB für die Rezensionen in *Billboard* und JR für die Besprechungen in *The Jazz Review*. Manch Klassiker wie Bill Evans' *Portrait in Jazz* oder Miles Davis' *Sketches of Spain*, deren Aufnahmen ganz oder in wesentlichen Teilen spät im Jahr 1959 stattfinden, fehlt dabei in dieser Liste. Diese Platten erhalten ihre herausragenden Rezensionen erst deutlich nach Ende des für den hiesigen Zweck gesetzten Auswertungszeitraums. So z.B. Bill Evans' *Portrait in Jazz* im *Down-Beat* am 15. September 1960 oder Miles Davis' *Sketches of Spain* im *DownBeat* am 29. September 1960 (je fünf Sterne).

Umgekehrt finden sich zu Beginn des Jahres 1959 in den Ressourcen natürlicherweise zunächst Alben diskutiert, die bereits 1958 veröffentlicht worden sind. Das schleicht sich aus. So wie die Produktion des Jahres 1959 rezensionsseitig tief ins Jahr 1960 hineinragt. Referenzpunkt der Versuchsanordnung hier ist freilich ein imaginierter fiktiver Musikjournalist, der auf die Ausgabe des *Esquire* kurz nach dem Jahreswechsel reagiert, indem er sich gleich am 4. Januar vornimmt, die Entwicklung der kommenden zwölf Monate im Bereich der Aufnahmesessions und Neuerscheinungen sorgfältig und möglichst umfassend zu verfolgen. Um die steile These des *Esquire* vom goldenen Zeitalter auf ihre Belastbarkeit hin zu überprüfen. Wer das tut, wird auch jene Neuheiten beachten und einbeziehen, die 1959 als herausragend angepriesen werden, obwohl sie bereits aus dem Vorjahr stammen.

Mit den beiden nun folgenden Listen erhält man im Zusammenspiel mit den eben zitierten beiden Bestsellerlisten nicht nur einen Eindruck davon, was an der Soundscape schon bei den Zeitgenossen besondere Resonanz findet. Ergänzend zur Soundscape bekommt man hierüber überdies an dieser Stelle einen gezielten Zugang zu dem Gros der damals am stärksten rezipierten Alben und Tracks eröffnet, die bereits in den Monaten vor 1959 erscheinen, aber in 1959 Wirkung entfalten.

- Cannonball Adderley: *Somethin' Else* (Blue Note BLP 1595, 1958).<sup>DB</sup>
- Cannonball Adderley with Milt Jackson: *Things Are Getting Better* (Riverside RLP 12-286, 1959).<sup>BB</sup>
- Cannonball Adderley: *Jump for Joy* (EmArcy MG 36146, 1959).<sup>BB</sup>
- The Cannonball Adderley Quintet: *The Cannonball Adderley Quintet in San Francisco* (Riverside RLP 12-311, 1959).<sup>BB</sup>
- Manny Albam: *The Blues Is Everybody's Business* (Coral 59101, 1958).<sup>DB</sup>
- Manny Albam: *Double Exposures* (Top Rank International RM 313, 1960).<sup>BB</sup>
- Steve Allen: *The Jazz Story as Told by Steve Allen* (Coral CJE 100, 1958 – Compilation von Jazzaufnahmen Dritter 1931–1957).<sup>BB</sup>
- Gene Ammons: *Soulful Saxophone* (Chess LP 1442, 1959 – Compilation).<sup>BB</sup>
- Ernestine Anderson: *The Toast of the Nation's Critics* (Mercury MG 20400, 1959).<sup>BB</sup>
- Louis Armstrong & Oscar Peterson: *Louis Armstrong Meets Oscar Peterson* (Verve MG V-8322, 1959).<sup>BB</sup>
- Chris Barber's Jazz Band: *Petite Fleur* (Laurie LLP 1001, 1959).<sup>BB</sup>
- Chris Barber: *Here Is Chris Barber* (Atlantic 1292, 1959).<sup>BB</sup>
- Count Basie: *Hall of Fame* (Verve MG V-8291, 1959).<sup>BB</sup>
- Count Basie: *Basie One More Time* (Roulette R-52024, 1959).<sup>BB</sup>
- Count Basie: *Breakfast Dance and Barbecue* (Roulette R-52028, 1959).<sup>BB</sup>
- Count Basie: *Chairman of the Board* (Roulette R-52032, 1959).<sup>BB</sup>
- Les Baxter: *Les Baxter's Jungle Jazz* (Capitol T-1184, 1959).<sup>BB</sup>
- The Francis Bay Orchestra: *Big Band Blast* (Omega Disk OSL 58, 1960).<sup>BB</sup>
- Louis Bellson: *Louis Bellson Swings Jule Styne* (Verve MG V-2131, 1960).<sup>BB</sup>
- Tony Bennett & Count Basie and His Orchestra: *In Person!* (Columbia CL 1294, 1959).<sup>BB</sup>
- Art Blakey and the Jazz Messengers: *Art Blakey and the Jazz Messengers [aka Moanin']* (Blue Note BLP 4003, 1959).<sup>BB</sup>
- Art Blakey: *Holiday for Skins* (Blue Note BLP 4004, 1959).<sup>BB</sup>
- Ruby Braff: *Easy Now* (RCA Victor LSP-1966, 1959).<sup>DB</sup>

- The Dave Brubeck Quartet: *In Europe* (Columbia CL 1168, 1958).<sup>JR</sup>
- The Dave Brubeck Quartet: *Newport 1958* (Columbia CL 1249, 1959).<sup>BB</sup>
- The Dave Brubeck Quartet: *Gone with the Wind* (Columbia CL 1347, 1959).<sup>BB/DB</sup>
- The Dave Brubeck Quartet: *Time Out* (Columbia CL 1397, 1959).<sup>BB</sup>
- Charlie Byrd: *Byrd in the Wind: Jazz at the Showboat Vol. II* (Offbeat OJ–3005, 1959).<sup>DB</sup>
- Donald Byrd: *Byrd in Hand* (Blue Note BLP 4019, 1959).<sup>DB</sup>
- Diahann Carroll/André Previn: *Porgy and Bess* (United Artists UAL 4021 – als Pop).<sup>BB</sup>
- Benny Carter: *Swingin' the '20s* (Contemporary M3561, 1959).<sup>BB</sup>
- Benny Carter: *Cole Porter's Can-Can and Anything Goes* (United Artists UAL 3055, 1960).<sup>BB</sup>
- Ray Charles: *Yes, Indeed* (Atlantic 8025, 1958).<sup>DB</sup>
- Buck Clayton: *Songs for Swingers* (Columbia CL 1320, 1959).<sup>BB</sup>
- Ornette Coleman: *Something Else!!!!* (Contemporary C3551, 1958).<sup>JR</sup>
- Buddy Colette and His Swinging Sheperds: *At the Cinema!* (Mercury MG 20447, 1959).<sup>BB</sup>
- John Coltrane: *Soultrane* (Prestige 7142, 1958).<sup>DB/JR</sup>
- John Coltrane: *Giant Steps* (Atlantic 1311, 1960).<sup>DB</sup>
- Chris Connor: *Sings Ballads of the Sad Cafe* (Atlantic 1307, 1959).<sup>BB</sup>
- Eddie Costa: *The House of Blue Lights* (Dot DLP 3206, 1959).<sup>BB</sup>
- Miles Davis: *Milestones* (Columbia CL 1193, 1958).<sup>JR</sup>
- Miles Davis: *Miles Davis and the Modern Jazz Giants* (Prestige PRLP 7150, 1959).<sup>BB/DB</sup>
- Miles Davis: *Porgy and Bess* (Columbia CL 1274, 1959).<sup>BB</sup>
- Miles Davis: *Kind of Blue* (Columbia CL 1355, 1959).<sup>BT/BB/DB</sup>
- Miles Davis: *Jazz Track* (Columbia CL 1268, 1959).<sup>BB/DB</sup>
- Miles Davis: *Workin' with the Miles Davis Quintet* (Prestige PRLP 7166, 1960).<sup>BB/DB</sup>
- Paul Desmond: *First Place Again!* (Warner Bros. W 1356, 1959).<sup>BB</sup>
- The Buddy DeFranco Men: *Generalissimo* (Verve MG V–8363, 1959).<sup>BB</sup>
- Dukes of Dixieland: *The Dukes at Carnegie Hall* (Audio Fidelity AFLP 1918, 1959).<sup>BB</sup>
- Duke Ellington: *Duke Ellington at the Bal Masque* (Columbia CL 1282, 1959).<sup>BB</sup>
- Duke Ellington: *Jazz Party* (Columbia CL 1323, 1959).<sup>BB</sup>
- Duke Ellington: *At His Very Best* (RCA Victor LPM–1715, 1959 – Compilation).<sup>BB</sup>
- Duke Ellington: *Blues in Orbit* (Columbia CL 1445, 1960).<sup>BB</sup>

- Duke Ellington: *Festival Season* (Columbia CL 1400, 1960).<sup>BB/DB</sup>
- Mercer Ellington and His Orchestra: *Colors in Rhythm* (Coral CRL 57293, 1959).<sup>BT</sup>
- Bill Evans: *Everybody Digs Bill Evans* (Riverside RLP 12–291, 1959).<sup>BB/DB</sup>
- Bill Evans Trio: *Portrait in Jazz* (Riverside RLP 1162, 1960).<sup>BB</sup>
- Doc Evans and His Dixieland Band: *Muskrat Ramble* (Audiophile AP–56, 1959).<sup>DB</sup>
- Gil Evans: *Great Jazz Standards* (World Pacific WP–1270, 1959).<sup>BT/BB/DB</sup>
- Art Farmer: *Modern Art* (Prestige 7142, 1958).<sup>DB</sup>
- Art Farmer: *Brass Shout* (United Artists UAL 4047, 1959).<sup>BB/DB</sup>
- Art Farmer: *The Aztec Suite* (United Artists UAL 4082, 1959).<sup>BB</sup>
- Art Farmer & Benny Golson: *Meet the Jazztet* (Argo LP 664, 1960).<sup>BB</sup>
- The First Jazz Piano Quartet: *The First Jazz Piano Quartet* (Warner Bros. W 1274, 1959).<sup>BB</sup>
- Ella Fitzgerald: *Ella Fitzgerald Sings the George and Ira Gershwin Song Book (Vol. 1–5)* (Verve MG V–4024 bis MG V–4028, 1959).<sup>DB</sup>
- Pete Fountain: *Pete Fountain at the Bateau Lounge* (Coral CRL 57314, 1960).<sup>BB</sup>
- Curtis Fuller's Quintet: *Blues-ette* (Savoy MG–12141, 1960).<sup>BB</sup>
- Freddie Gambrell with Ben Tucker: *Freddie Gambrell with Ben Tucker* (World Pacific WP–1256, 1959).<sup>BB</sup>
- Stan Getz: *Award Winner* (Verve MG V–8296, 1959).<sup>BB/DB</sup>
- Terry Gibbs Orchestra: *Launching a New Sound in Music* (Mercury MG 20440, 1959).<sup>BB</sup>
- Terry Gibbs Quintet: *Music from Cole Porter's Can-Can* (Verve MG V–2136, 1960).<sup>BB</sup>
- Dizzy Gillespie: *Have Trumpet, Will Excite!* (Verve MG V–8313, 1959).<sup>BB/DB</sup>
- Dizzy Gillespie: *The Ebullient Mr. Gillespie* (Verve MG V–8328, 1959).<sup>BB</sup>
- Dizzy Gillespie: *The Greatest Trumpet of Them All* (Verve MG V–8352, 1959).<sup>BB</sup>
- Jimmy Giuffrè: *Travelin' Light* (Atlantic 1282, 1958).<sup>JR</sup>
- Jimmy Giuffrè: *The Four Brothers Sound* (Verve MG V–8307, 1959).<sup>BB</sup>
- Jimmy Giuffrè: *7 Pieces* (Atlantic 1295, 1959).<sup>BB</sup>
- Benny Golson: *Benny Golson and the Philadelphians* (United Artists UAL 4020, 1959).<sup>BB</sup>
- Benny Golson: *The Other Side of Benny Golson* (Riverside RLP 12–290, 1959).<sup>DB</sup>
- Benny Goodman: *Happy Session* (Columbia CL 1324, 1959).<sup>BB</sup>
- Al Grey & The Basie Wing: *The Last of the Big Plungers* (Argo LP 653, 1960).<sup>BB</sup>
- Johnny Griffin: *The Little Giant* (Riverside RLP 12–304, 1959).<sup>DB</sup>
- Edmond Hall: *Petite Fleur* (United Artists UAL 4028, 1959).<sup>DB</sup>

- The Chico Hamilton Quintet: *With Strings Attached* (Warner Bros. B 1245, 1959).<sup>BB</sup>
- The Chico Hamilton Quintet: *The Chico Hamilton Quintet* (World Pacific WP-1287, 1960).<sup>BB</sup>
- John Hammond: *John Hammond's Spirituals to Swing: The Legendary Carnegie Hall Concerts of 1938/9* (Vanguard VRS 8523/4, 1959).<sup>BB/DB</sup>
- Lionel Hampton: *Hamp's Big Band* (Audio Fidelity AFLP 1913, 1959).<sup>BB</sup>
- Bill Harris: *Jazz Guitar* (Mercury MG 20552, 1958).<sup>BB</sup>
- Coleman Hawkins: *The High and the Mighty Hawk* (Felsted FAJ 7005, 1959).<sup>DB/JR</sup>
- Coleman Hawkins: *Soul* (Prestige PRLP 7149, 1959).<sup>BB</sup>
- James Charles (J.C.) Heard: *This Is Me, J.C. Heard* (Argo LP 633, 1958).<sup>BB</sup>
- Jon Hendricks: *A Good Git-Together* (World Pacific WP-1283, 1959).<sup>BB</sup>
- Woody Herman & His Orchestra with Charlie Byrd: *Moody Woody* (Everest SDBR 1032, 1958).<sup>BB</sup>
- Woody Herman Sextet: *At the Roundtable* (Roulette R-25067, 1959).<sup>BB</sup>
- Earl Hines: *Earl's Pearls* (MGM E 3832, 1960).<sup>BB</sup>
- Johnny Hodges and the Ellington Men: *The Big Sound* (Verve MG V-8271, 1959).<sup>DB</sup>
- Billie Holiday: *Last Recording* (MGM E3764, 1959).<sup>BB</sup>
- Billie Holiday: *All or Nothing at All* (Verve MG V-8329, 1959).<sup>BB</sup>
- Bill Holman: *In a Jazz Orbit* (Andex A 3004, 1958).<sup>DB</sup>
- Helen Humes: *Helen Humes* (Contemporary M3571, 1960).<sup>BB</sup>
- Mahalia Jackson: *Newport 1958* (Columbia CL 1244, 1958).<sup>DB</sup>
- Milt Jackson with Frank Wess & Bobby Jaspar: *Bags & Flutes* (Atlantic 1294, 1959).<sup>BB</sup>
- Milt Jackson: *Bags' Opus* (United Artists UAL 4022, 1959).<sup>BB</sup>
- Ahmad Jamal: *Volume IV* (Argo LP 636, 1958).<sup>JR</sup>
- Ahmad Jamal: *The Piano Scene of Ahmad Jamal* (Epic LN 3631, 1959).<sup>BB</sup>
- The Jazz Afro-Cuban Beat & Shelly Manne: *Hot Skins* (Interlude MO 513, 1959).<sup>BB</sup>
- The J.J. Johnson Sextet: *Really Livin'* (Columbia CL 1383, 1959).<sup>BB</sup>
- Quincy Jones: *The Birth of a Band!* (Mercury MG 20444, 1959).<sup>BB</sup>
- Quincy Jones: *The Great Wide World of Quincy Jones* (Mercury MG 20561, 1959).<sup>BB</sup>
- Thad Jones: *Motor City Scene* (United Artists UAL 4024, 1959).<sup>BB</sup>
- Beverly Kenney: *Born to Be Blue* (Decca DL 8850, 1959).<sup>BB</sup>
- Stan Kenton: *Viva Kenton!* (Capitol ST 1305, 1960).<sup>BB</sup>

- Barney Kessel: *The Poll Winners Ride Again* (Contemporary M3556, 1959).<sup>DB</sup>
- Barney Kessel: *Carmen* (Contemporary M3563, 1959).<sup>BB</sup>
- Lambert, Hendricks & Ross, Joe Williams plus The Basie Band: *Sing Along with Basie* (Roulette R-52018, 1959).<sup>DB</sup>
- Lambert, Hendricks & Ross: *The Hottest New Group in Jazz* (Columbia CL 1403, 1959).<sup>BB</sup>
- Lambert, Hendricks & Ross: *The Swingers* (World Pacific WP-1264, 1959).<sup>BT/DB</sup>
- Stan Kenton: *The Kenton Touch* (Capitol T-1276, 1959).<sup>BB</sup>
- Michel Legrand: *Legrand Jazz* (Columbia CL 1250, 1959).<sup>BB/DB</sup>
- John Lewis: *Odds Against Tomorrow* (United Artists UAL 4061, 1959).<sup>DB</sup>
- John Lewis: *Improvised Meditations and Excursions* (Atlantic 1313, 1959).<sup>BB</sup>
- Ramsey Lewis: *Down to Earth* (EmArcy MG-36150, 1959).<sup>BB</sup>
- Ramsey Lewis: *An Hour with the Ramsey Lewis Trio* (Argo LP 645, 1959).<sup>BB</sup>
- Machito and His Afro-Cuban Jazz Ensemble: *With Flute to Boot* (Roulette R-52026, 1959).<sup>DB</sup>
- Junior Mance: *Junior* (Verve MG V-8319, 1959).<sup>DB</sup>
- Herbie Mann: *Herbie Mann's African Suite* (United Artists UAL 4042, 1959).<sup>BB</sup>
- Shelly Manne & His Men: *Play Peter Gunn* (Contemporary C3560, 1959).<sup>DB</sup>
- Shelly Manne & His Men: *Son of Gunn!!* (Contemporary C3566, 1959).<sup>BB</sup>
- Jack Marshall's Music: *Soundsville!* (Capitol T-1194, 1959).<sup>DB</sup>
- The Mastersounds: *Flower Drum Song* (World Pacific WP-1252).<sup>BB</sup>
- The Mastersounds: *In Concert* (World Pacific WP-1269, 1959).<sup>BB</sup>
- The Mastersounds: *Happy Holidays from Many Lands* (World Pacific WP-1280, 1959).<sup>BB</sup>
- The Mastersounds: *Play Horace Silver* (World Pacific WP-1284, 1959).<sup>BB</sup>
- Les McCann Ltd.: *Les McCann Ltd. Plays the Truth* (Pacific Jazz PJ-2, 1960).<sup>BB</sup>
- Gene McDaniels: *In Times Like These* (Liberty LRP 3146, 1960).<sup>BB</sup>
- Carmen McRae: *Something to Swing About* (Kapp KL 1169, 1960).<sup>BB</sup>
- Charles Mingus: *Mingus Ah Um* (Columbia CL 1370, 1959).<sup>DB</sup>
- Mississippi Delta Blues Men (Alan Lomax): *Blues in the Mississippi Night* (United Artists UAL 4027, 1959).<sup>DB</sup>
- The Modern Jazz Quartet: *The Modern Jazz Quartet at Music Inn Vol. 2. Guest Artist: Sonny Rollins* (Atlantic 1299, 1959).<sup>BB</sup>
- The Modern Jazz Quartet: *Music from Odds Against Tomorrow* (United Artists UAL 4063, 1959).<sup>BB/DB</sup>
- Thelonious Monk: *The Thelonious Monk Orchestra at Town Hall* (Riverside RLP 12-300, 1959).<sup>BB/DB</sup>

- Thelonious Monk: *Thelonious Alone in San Francisco* (Riverside RLP 12–312, 1959).<sup>DB</sup>
- Jelly Roll Morton: *The Incomparable Jelly Roll Morton. His Rarest Recordings* (Riverside RLP 12–128, 1959 – Compilation historischer Tonaufnahmen).<sup>BB</sup>
- The Gerry Mulligan Quartet: *What Is There to Say?* (Columbia CL 1307, 1959).<sup>BB</sup>
- Gerry Mulligan & Ben Webster: *Gerry Mulligan Meets Ben Webster* (Verve MG V–8343, 1960).<sup>DB</sup>
- Phineas Newborn Jr.: *Piano Portraits* (Roulette R–52031, 1959).<sup>BB</sup>
- Charles Newman: *Fathead. Ray Charles Presents David Newman* (Atlantic 1304, 1959).<sup>BB/BT</sup>
- Joe Newman: *Counting Five in Sweden* (World Pacific WP–1288, 1960).<sup>BB</sup>
- Marty Paich & Art Pepper: *Like Wow!* (Interlude MO 514, 1959 – Compilation).<sup>BB</sup>
- Marty Paich: *I Get a Boot Out of You* (Warner Bros. W 1349, 1959).<sup>DB</sup>
- Bernard Peiffer: *Modern Jazz for People Who Like Original Music* (Laurie LLP 1006, 1960).<sup>DB</sup>
- Dave Pell: *The Big Small Bands* (Capitol T–1309, 1960).<sup>BB</sup>
- Art Pepper + Eleven: *Modern Jazz Classics* (Contemporary M3568, 1959).<sup>BB/DB</sup>
- Oscar Peterson Trio: *The Oscar Peterson Trio at the Concertgebouw* (Verve MG V–8268, 1958).<sup>DB</sup>
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the Jerome Kern Song Book* (Verve MG V–2056, 1959).<sup>BB</sup>
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the Harry Warren and Vincent Youmans Song Book* (Verve MG V–2059, 1959).<sup>BB</sup>
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the Harold Arlen Song Book* (Verve MG V–2060, 1959).<sup>BB</sup>
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the Jimmy McHugh Song Book* (Verve MG V–2061, 1959).<sup>BB</sup>
- Oscar Peterson: *Swinging Brass with the Oscar Peterson* (Verve MG V–8364, 1960).<sup>BB</sup>
- The Herb Pilhofer Trio: *Jazz* (Argo LP 657, 1960).<sup>BB</sup>
- Herb Pomeroy: *Band in Boston* (United Artists UAL 4015, 1959).<sup>DB</sup>
- Bill Potts: *The Jazz Soul of Porgy and Bess* (United Artists UAL 4032, 1959).<sup>BB/DB</sup>
- André Previn's Trio Jazz: *King Size!* (Contemporary C3570, 1959).<sup>BB</sup>
- Dizzy Reece: *Blues in Trinity* (Blue Note BLP 4006, 1959).<sup>BB</sup>
- Johnny Richards: *Experiments in Sound* (Capitol T–981, 1958).<sup>DB</sup>
- Johnny Richards: *Walk Softly, Run Wild* (Coral CRL 57304, 1959).<sup>BB</sup>
- Jerome Richardson: *Roamin' with Richardson* (New Jazz NJLP 8226, 1960).<sup>BB</sup>

- Lyle Ritz: *50th State Jazz* (Verve MG V-8333, 1959).<sup>BB</sup>
- Max Roach: *The Max Roach 4 Plays Charlie Parker* (Mercury MG 36127, 1959).<sup>BB</sup>
- Shorty Rogers: *The Wizard of Oz and Other Harold Arlen Songs* (RCA Victor LSP-1997, 1959).<sup>BB</sup>
- Shorty Rogers: *Chances Are It Swings* (RCA Victor LSP-1975, 1959).<sup>BB</sup>
- Shorty Rogers: *Shorty Rogers Meets Tarzan* (MGM E3798, 1960).<sup>BB</sup>
- Sonny Rollins: *Freedom Suite* (Riverside RLP 12-258, 1958).<sup>JR</sup>
- Sonny Rollins: *Sonny Rollins and the Contemporary Leaders* (Contemporary M3564, 1959).<sup>BB</sup>
- Sonny Rollins: *Newk's Time* (Blue Note BLP 4001, 1959).<sup>BB</sup>
- Annie Ross with Buddy Bregman & His Orchestra: *Gypsy* (World Pacific WP-1276, 1959).<sup>BB</sup>
- Annie Ross with Gerry Mulligan: *Annie Ross Sings a Song with Mulligan!* (World Pacific WP-1253, 1959).<sup>BB</sup>
- Pete Rugolo Orchestra: *An Adventure in Sound – Brass in Hi-Fi* (Mercury MG 20261, 1958).<sup>BB</sup>
- Pete Rugolo: *Music from Out of Space* (Mercury MG 36082, 1959).<sup>BB</sup>
- Jimmy Rushing: *Rushing Lullabies* (Columbia CL 1401, 1960).<sup>DB</sup>
- George Russell: *New York, N.Y.* (Decca DL 9216, 1959).<sup>DB</sup>
- Saxes Inc.: *Saxes Inc.* (Warner Bros. W 1336, 1959).<sup>BT</sup>
- Sal Salvador: *Colors in Sound* (Decca 9210, 1958).<sup>DB</sup>
- Vic Schoen/Les Brown: *Stereophonic Suite for Two Bands* (Kapp KDL-7003, 1959).<sup>DB</sup>
- Bob Scobey's Frisco Band: *Rompin' and Stompin'* (RCA Victor LPM-2086, 1959).<sup>BB</sup>
- Tony Scott: *The Modern Art of Jazz* (Seeco CELP 425, 1958).<sup>JR</sup>
- Bud Shank/Laurindo Almeida: *Holiday in Brazil* (World Pacific WP-1259, 1959).<sup>DB</sup>
- George Shearing Quintet: *Shearing on Stage!* (Capitol T-1187, 1959).<sup>BB</sup>
- Horace Silver: *Blowin' the Blues Away* (Blue Note BLP 4017, 1959).<sup>DB</sup>
- Nina Simone: *Nina Simone at Town Hall* (Colpix CP 409, 1959 – als Pop).<sup>BB</sup>
- Al Smith: *Hear My Blues* (Bluesville BVLP 1001, 1960).<sup>BB</sup>
- Jimmy Smith: *The Sermon!* (Blue Note BLP 4011, 1959).<sup>BB</sup>
- Jimmy Smith: *The Sounds of Jimmy Smith* (Blue Note BLP 1556, 1959).<sup>BB</sup>
- Johnny Smith Trio: *Designed for You* (Roost LP 2238, 1959).<sup>BB</sup>
- Sonny Stitt: *Personal Appearance* (Verve MG V-8324, 1959).<sup>DB</sup>
- Ed Summerlin: *Liturgical Jazz* (Ecclesia ER-101, 1959).<sup>DB</sup>
- Dakota Staton: *Time to Swing* (Capitol T-1241, 1959).<sup>BB</sup>

- Rex Stewart & Cootie Williams: *Porgy & Bess Revisited* (Warner Bros. W 1260).<sup>BB</sup>
- Jack Teagarden: *At the Roundtable* (Roulette R-25091, 1959).<sup>BB/DB</sup>
- Art Tatum: *The Greatest Piano of Them All* (Verve MG V-8323, 1958 – Compilation).<sup>BB/DB</sup>
- Billy Taylor: *With Four Flutes* (Riverside RLP 12-306, 1959).<sup>BB</sup>
- Billy Taylor: *Taylor Made Jazz* (Argo LP 650, 1959).<sup>BB</sup>
- Jimmy Timmens and His Jazz All-Stars: *Gilbert and Sullivan Revisited* (Warner Bros. W 1278, 1959).<sup>BB</sup>
- Cal Tjader with Strings: *Latin for Lovers* (Fantasy 3979, 1958).<sup>BB</sup>
- The Trombones Inc.: *The Trombones Inc.* (Warner Bros. W 1272, 1959).<sup>DB</sup>
- Sarah Vaughan: *No Count Sarah* (Mercury MG 20441, 1959 – als Pop).<sup>BB</sup>
- Joe Venuto: *Sounds Different!* (Everest LPBR 5053, 1960).<sup>BB</sup>
- Ben Webster: *Ben Webster and Associates* (MG V-8314, 1959).<sup>BB</sup>
- Randy Weston: *Destry Rides Again* (United Artists UAL 4045, 1959).<sup>BB</sup>
- Nancy Wilson: *Like in Love* (Capitol T-1319, 1960).<sup>BB</sup>
- Kai Winding Septette: *The Swingin' States* (Columbia CL 1264, 1958).<sup>BB</sup>
- The Kai Winding Trombones: *Dance to the City Beat* (Columbia CL 1329, 1959).<sup>BB</sup>
- Joe Williams & Count Basie: *Memories Ad-Lib* (Roulette R-52021, 1959).<sup>BB</sup>
- Joe Williams & Count Basie: *Everyday I Have the Blues* (Roulette R-52033, 1959).<sup>BB</sup>
- Teddy Wilson: *Mr. Wilson and Mr. Gershwin* (Columbia CL 1318, 1959).<sup>BB</sup>
- Teddy Wilson: *And Then They Wrote...* (Columbia CL 1442, 1960).<sup>BB</sup>
- Jimmy Witherspoon: *Singin' the Blues* (World Pacific WP-1267, 1959).<sup>BT</sup>
- Jimmy Woode: *The Colorful Strings of Jimmy Woode* (Argo LP 630, 1958).<sup>BB</sup>
- The Lester Young-Teddy Wilson Quartet: *Pres and Teddy* (Verve MG V-8205, 1959).<sup>BB</sup>

\*\*\*

- Many Albam: »I Feel Pretty«.
- Georgie Auld: »You're My Thrill«.
- Count Basie: »Meet B.B.«.
- Chu Berry: »Body and Soul«.
- Teddy Charles: »Margo«.
- Buck Clayton: »Out Drive«.
- Curtis Counce: »Chasin' the Bird«.

- Champion Jack Dupree: »T. B. Blues«.
- Duke Ellington: »Lady in Red«.
- Duke Ellington's Spacemen: »Body and Soul«.
- Ella Fitzgerald & Duke Ellington: »All Too Soon«.
- Terry Gibbs: »Blues in the Night«.
- Jimmy Giuffre: »The Wells Fargo Wagon«.
- Jackie Gleason: »Cortlandt Clipper«.
- Benny Golson: »Calgary«.
- Bobby Hackett: »Albatross«.
- Jim Hall: »Seven Come Eleven«.
- Harry James: »Moten Swing«.
- Thad Jones: »No Refill«.
- Lambert, Hendricks & Ross, Joe Williams plus The Basie Band: »Shorty George«.
- Yusef Lateef: »Sounds of Nature«.
- John Lewis: »Warmeland«.
- John Lewis & Sacha Distel: »Dear Old Stockholm«.
- Limehouse All-Stars: »Jazz Rolls Royce«.
- The Mastersounds: »Heidi«.
- Whitney Mitchell: »Perdido«.
- Thelonious Monk: »Crepuscule«.
- Gerry Mulligan: »Blues from Newport«.
- Joe Newman: »Travelin' Light«.
- Johnny Richards: »Estoy Cansado«.
- Sonny Rollins: »Ev'ry Time We Say Goodbye«.
- Sonny Rollins: »Grant Street«.
- George Russell: »All About Rosie«.
- Bud Shank: »Heidi«.
- Horace Silver: »Soulville«.
- Rex Stewart & Cootie Williams: »When Your Lover Has Gone«.
- Jack Teagarden: »Eccentric«.
- Ben Webster & Art Tatum: »Have You Met Miss Jones«.
- Randy Weston: »Pam's Waltz«.

Das einem aus den Quellen zu 1959 vielerorts mit Selbst- und Sendungsbe-  
wusstsein entgegenstrahlende Selbstbild einer goldenen Zeit des Jazz wird in  
besonderem Maße nachvollziehbar, sobald man sich durch diese repräsentati-  
ve Stichprobe mit ihren vielen Dutzend Aufnahmen hört, die in jenen Monaten

neben und vor allem schon vor Veröffentlichung der Platten des heutigen Kanons erscheinen und von den Zeitgenossen als herausragend bewertet werden. Was der Kanon und damit kanonzentrierte Musikgeschichtsschreibung nicht kann, schon weil dessen wesentlichen Bestandteile von *Kind of Blue* bis *Giant Steps* eben erst nach den euphorischen Zeitdiagnosen erscheinen, vermag die Erfahrung dieses Teils der Soundscape, ergänzt um Auszüge aus den Monaten zuvor, zu validieren: Ein Gefühl dafür zu vermitteln, in welcher Quantität Qualität produziert wird im Jazz in und um 1959 und eben vor allem von den Zeitgenossen auch als solche erlebt wird. Nimmt man die Mühe auf sich, all dies zusammenzutragen und anzuhören, erfährt man auf diesem Weg am eigenen Leib, dass das Musikschaffen der Zeit in der Tat den Eindruck vieler damals Jazzinteressierter von ihrer Ära zu tragen vermag, wonach die Monate mit 1959 in ihrer Mitte sich nämlich schon im Tun selbst als ein »Golden Age of Jazz« anfühlen.

1959 ist ein Gütesiegel, so lernt man, das eben keine bloß retrospektive Ade- lung darstellt. Vielmehr wähnt man sich schon in jenen Tagen am Puls der Zeit. Und folgt man den Alben, die Zeitgenossen begeistert herausgreifen, in die Soundscape, wird klar, dass dies aus guten Gründen geschieht. Aus Zusam- menschau und Vergleich von *DownBeat*, *Billboard* und *The Jazz Review* nimmt man dabei mit, dass bei allem Unterschied im Detail in der Bewertung Kon- sens darüber herrscht, dass 1959 als exzellent eingestufte Jazzmusik in großer Zahl und vor allem enormer stilistischer Breite gemacht wird. Eine Einigkeit, die im Übrigen auch den oft tiefen Graben zwischen kaufendem Publikum und reflektierender Kritik überbrückt, wie man z. B. an den ziemlich gleichlaufen- den Polls für Leser und Kritiker im *DownBeat*-Jahrbuch 1959 nachlesen kann.<sup>256</sup>

Mir scheinen all diese Unterschiede historiographisch wichtig.

Vor dem Hintergrund unseres heutigen Wissens über die weitere Ge- schichte des Jazz liegt es nämlich deswegen besonders nahe, 1959 derart hervorzuheben, wie es weithin geschieht, weil es das (bislang) letzte Mal war, dass Qualitäten wie Kunstdanspruch und kommerzieller Erfolg, gesellschafts- politisches Engagement und ästhetische Innovation in nennenswerter Zahl in ein und denselben Alben zusammenkommt. Jazz hat alles davon danach auch. Aber eben nicht mehr mit der Wucht, die es hat, wenn dieselbe Musik all dies gleichzeitig leistet. Die heutige Rückschau auf 1959 ist daher naheliegen- derweise allenthalben kanongeleitet. Denn es ist der Kanon, indem all diese Qualitäten zusammenkommen.

Aber man greift damit 1959 aus anderen Gründen heraus, als es schon jene tun, die damals im Jazzbereich wirken und an dem teilhaben, was uns heute als

so besonderer Jahrgang erscheint. Nur für die wenigen Handvoll Menschen, die daran beteiligt sind und vorab wissen, was bald herauskommen wird, ist 1959 damals eine epochemachende Hochphase des Jazz wegen *Kind of Blue* und *Time Out*, *Giant Steps* und *Mingus Ah Um*, *The Shape of Jazz to Come*, *Sketches of Spain* und *Portrait in Jazz*.

Das Ergebnis ist dasselbe: 1959 kommt eine unangefochtene Sonderstellung für die Geschichte des Jazz zu. Und Alben sind der zentrale Anlass und Referenzpunkt dafür, diesen Jahrgang derart herauszuheben.

Die Gründe für diese Wahrnehmung und Einordnung sind jedoch verschieden. Jene der Zeit werden von denen der späteren Rückschau überschrieben. Was andere Musik in den Fokus rückt. Das ist das Entscheidende. Es sind nicht dieselben Platten, die 1959 für die heutigen Leitmedien des Jazz zu einem »Golden Age of Jazz« machen, wie sie es damals für Holmes, Bundy, Gleason, Hentoff, Williams, Hobsbawm und viele andere mehr tun.

So wird dieser Tage eine andere Musikgeschichte von Jazz 1959 erzählt, über andere Musik, als wenn man über die zeitgenössische Bewertung der Soundscape des Jahrgangs in diese selbst eintaucht. Weder aus den regelmäßig kanonzentriert operierenden Leitmedien des Jazz noch aus den auf deren Wissen und Urteilmustern aufbauenden KI-Tools rund um ChatGPT & Co. erfährt man jedoch davon.

\*\*\*

Diese große Geschichte, von der ich hier erzählen wollte, hat noch eine zweite Seite. Eine dunklere. Aber ebenso spannende. Gerade, wenn man den weiteren Verlauf der Jazzgeschichte schon kennt und sieht, was hiervon schon damals zutreffend vorausgeahnt wird. Beide Seiten gehören zusammen.

Auch hier eröffnet erst die Soundscape einen Weg zum Verständnis der Zeit. Über den Kanon zu gehen, kann das nicht leisten. Nicht nur, weil er wie gesehen erst gen Ende des Jahres und in Teilen sogar erst in 1960 beginnt, sichtbar zu werden. Sondern weil er die Aspekte, um die es dabei geht, allenfalls am Rande berührt. Denn ihm gilt nicht, worum es hier geht: der Kritik an ausgewählten Qualitäten des Jazz, die als typisch für die eigene Zeit beschrieben werden, aber Sorgen, gar Selbstzweifel bereiten, wie es mit dem Jazz an der Schwelle zu den 1960er Jahren wohl weitergeht.

Wie ungewöhnlich viel in Sachen Jazz außergewöhnlich gut läuft im Jahr 1959, zeigt sich nicht nur daran, wie dicht und dick in diesem Jahrgang der Kern des Kanons und der um ihn herum liegende zweite Ring der weiteren Al-

ben ausfällt, die, wenn schon nicht selbst kanonisch geworden, so doch weithin akzeptiert sind als Werke von exzellenter Qualität. Es wird noch viel deutlicher anhand der anderen Seite der Medaille. Dem, was an Jazz 1959 nicht golden ist. Sondern alltäglich, unauffällig, standardtypisch, rückwärtsgewandt, uninspiriert, trivialisierend und immer wieder auch schlicht und einfach langweilig. Dem an Praktiken und Produktionen, die in jenen Tagen ebenso viel negative Kritik hervorrufen, wie anderes Begeisterungselogen und Superlative provoziert. Alle jene Musik also, die etwas wie einen Kanon nie erreicht. Meist nicht einmal in seiner Sichtweite auftaucht. In kanonzentrierter Musikgeschichtsschreibung allenfalls als unspezifiziertes, fernes Grundrauschen vorkommt. Wenn sie überhaupt zum Thema gemacht wird. Und über die man, wenn doch, selbst dann regelmäßig kaum mehr erfährt als ein paar pauschale summarische Beschreibungen und herablassende Verdikte im Vorbeigehen.

Doch egal, wie breit und tief man den Bereich des Kanons und vor allem des zweiten Rings direkt um ihn herum zieht, die Soundscape ist stets um ein Vielfaches größer. Auch in so einem besonderen Jahrgang wie 1959. Selbst bei meiner Begeisterung immer noch um ein Vielfaches.

Denken wir zurück an die Versuchsanordnung. An den fiktiven Musikjournalisten, der mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgen will, was in den Monaten nach dem Paukenschlag des *Esquire* produziert und veröffentlicht wird. Das Gros dessen, was er zu hören bekommt, stammt aus dieser so viel größeren, ungemein heterogenen Gruppe an Platten. Hierunter findet sich so viel, wo er kopfschüttelnd denken wird: Goldenes Zeitalter des Jazz? Hier und jetzt? Ehrlich?

Wenn ich von negativer Kritik spreche, meine ich also nicht die zeitgenössischen Debatten über das, was der Kanon werden sollte. Auch das gibt es. Natürlich stoßen auch diese Platten 1959 nicht sofort auf universelle Gegenliebe. Wie kann es auch anders sein, wenn Qualitäten wie künstlerische Innovation eine Rolle spielen. Irgendwer ist immer unglücklich mit allem. Das liegt in der Natur der Sache. Auch die kanonisch werdende Musik findet damals wie heute immer wieder Widerspruch. Ein fulminantes Beispiel ist der brutale Verriss von Dave Brubecks *Time Out* im *DownBeat* am 28. April 1960 (zwei Sterne von fünf), in dem »Take Five« als »like a Chinese water torture« beschimpft wird und der Kritiker mit den Worten schließt:

»It's obvious that I disagree with Race's observation that ›something great has been attempted ... and achieved‹ in *Time Out*. If Brubeck wants to experiment with time, let him not insult his audience with such crashing-

bore devices as mentioned. Better still, if he wants to experiment, let him begin with trying some real jazz.«<sup>257</sup>

Eine faszinierend bösartige Kritik, die in auffallendem Kontrast steht zu der strahlenden Besprechung von Brubecks ungleich konventionellerer anderer Platte des Jahres 1959 in derselben Jazzzeitschrift. *Gone with the Wind* ist eine eher brave Sammlung von Standards. Von Columbia erzwungen im Gegenzug für die Zustimmung, das Experiment *Time Out* zu finanzieren. Mit 5 Sternen und warmen Worten gefeiert im *DownBeat* nur ein halbes Jahr früher in der Ausgabe vom 1. Oktober.<sup>258</sup>

Man könnte an solchen Quellen trefflich abbiegen in eine Diskursanalyse der hitzigen Jazzdebatten jener Zeit, was denn *real jazz* sei. Oder *good jazz*. Gerade der spätere Kanon des Jahrgangs 1959 bietet sich in vortrefflicher Weise als Fallstudie hierzu an. Denn in den Leitmedien des Jazz wird er – damals wie heute – vor allem unter der Maxime der Zukunftsorientierung gewürdigt und hinterfragt, d.h. inwiefern ein jeder Beitrag einen eigenständigen und zugleich produktiven Lösungsansatz entwickelt, wie es nach Bebop mit Jazz weitergehen kann. Und die herausragenden Antworten hierauf, die 1959 entwickelt werden, sind nicht nur besonders mannigfaltig, sondern jede für sich kompromisslos und konsequent durchgeführt und hierin eben besonders herausfordernd. Das macht den Kanon des Jahrgangs u.a. aus. Aber provoziert eben auch Meinungsverschiedenheiten über den richtigen Weg weiter voran. Im Angebot sind als ästhetische Ansätze allein nur im Kanon der 4+4 Modal Jazz (*Kind of Blue*), Jazz als politische Musik und Ritual (*Mingus Ah Um*), rhythmisch-metrische Diversität (*Time Out*), Verlassen der Funktionsharmonik (*The Shape of Jazz to Come*), gleichberechtigte Freiheit aller Ensemblemitglieder anstelle des Modells Lead und Begleitung (*Portrait in Jazz*), Verbindung von Bebop-Virtuosität mit komplexer Funktionsharmonik (*Giant Steps*), in europäischer Kunstmusik informierte vielschichtige orchestrale Texturen (*Sketches of Spain*) und Verbindung von Jazz und Black Popular Music (*Moanin'*).

Über wenig wird seit jeher mehr gestritten im Jazz als über die eine Frage: Quo vadis? Und Timing wie Diversität dieses im Verlaufe des Jahres 1959 entstehenden Kanons prädestinieren ihn für eine Fallstudie genau dazu. Freilich, das wäre eine andere Studie, ein anderer Versuchsaufbau. Die Soundscape benötigt man für eine solche Diskursanalyse nicht. Stattdessen müsste man hierfür in die Jahrzehnte danach eintauchen. Um zu ermitteln, welche Saat wann aufgeht? Wie sie sich danach weiterentwickelt? Welche Langzeitwirkung sie

jeweils zu entfalten vermag? Oder eben auch nicht? Oder verspätet? Oder ganz anders, als man 1959 erwartet?

Die Soundscape der Jahrgangs 1959 hilft hier wenig. Was sie stattdessen leisten kann, ist etwas anderes. Sie vermag jenes unspezifizierte Grundrauschen zu konturieren. Ihm ein individuelles Gesicht zu verleihen. Genauer gesagt: viele Gesichter. Oder wie Robert Walser so treffend formuliert:

»The present jazz canon has been constructed over time, and for historians, knowing what was left out is often as important as learning about what has been included.«<sup>259</sup>

Was die Soundscape in ihrem glorreichen 1/4 nachvollziehbar macht, sind die hymnischen Einlassungen der Zeit über die eigene Gegenwart. Was aber in ihren übrigen 3/4 steckt, ist die Antwort auf die Frage nach der Belastbarkeit der generellen Vorbehalte, die in Sachen Jazz 1959 bei aller Hochstimmung oft im selben Atemzug vorgebracht werden.

Mahnende Worte zu finden, ist in den Quellen des Jahres 1959 genauso einfach wie Elogen und Apotheosen. Nicht selten begegnet man sogar einem direkten Nebeneinanderliegen oder gar Aufeinanderprallen von Euphorie und Enttäuschung, Optimismus und Verzweifeln bei den Zeitzeugen. Im direkten Dialog wie z.B. im über viele Seiten ausgetragenen Streitgespräch zwischen Shelly Manne, Pete Rugolo, Ben Pollack, Gene Norman und Leonard Feather im *DownBeat Yearbook 1959*, überschrieben mit »Is Jazz Progressing?«<sup>260</sup> Oder in der Zusammenschau von Stellungnahmen, wie etwa den beiden oben bereits kurz erwähnten, im *Billboard* in jener Juniausgabe mit dem Themenschwerpunkt Jazz zusammen erscheinenden Interventionen von Rolontz und Avakian.

Ihre Gegenüberstellung, die dem Leser dort auch direkt so angeboten ist, illustriert dabei besonders trefflich die Reichweite der Konfliktpotenziale, die im damaligen Diskurs zutage treten. Auf einen Nenner gebracht, könnte man die Extreme zusammenfassen als Kunst vs. Kommerz. Rolontz' Sorge gilt den Folgen eines wachsenden Trivialisierens des Jazz im Konkurrenzkampf um Aufmerksamkeit als Preis für die neu gewonnene überbordende Popularität. Zum Beleg für seine These weist er darauf hin, dass man 1959 einen ebenso starken wie ästhetisch verflachenden Trend ausmachen könne, Instrumentalisten und vor allem Popsängerinnen und -sänger mit orchestralen Easy-Listening-Arrangements zu begleiten, die zwar jazzinformiert sind und in Teilen von veritablen Jazzmusikern erarbeitet und umgesetzt werden, aber

am Ende außer dem Handwerk und etwas Flavour wenig mit Jazz gemein haben. »Does jazz become watered down for mass market?«<sup>261</sup> Was Rolontz hier ausmacht, ist das vielleicht prägendste Streitthema überhaupt im Jazz-diskurs 1970–2000 im Kontext und konstanten Konflikt über gegenläufige Entwicklungen wie Fusion, Neotrad/Straight-Ahead Jazz, Smooth Jazz, Jazz Rap, Acid Jazz, Nu Jazz und Avantgarde Jazz. Und in der Tat ist die Soundscape in ihren Vororten und Grenzbereichen voll von Alben, wie Rolontz sie hier im Sinn hat. Platten wie Sil Austins *Plays Pretty for the People*.

Avakians Überzeugung, dass Jazz als der Klassik vergleichbare Konzertmusik Karriere mache, verbindet sich bei ihm wiederum mit der Unruhe, dass Jazz als Kunstmusik zu einem Special Interest vergleichsweise weniger Intellektueller werden könnte. Auch das ist ein Problem, welches in der Tat das vergangene halbe Jahrhundert Jazzgeschichte prägt. Auch in Sachen Kunstmusikhabitus wird man in der Soundscape fündig, und zwar auch weit über den Kanon hinaus, dessen Platten – mit Ausnahme von *Moanin'* – dieser Charakterzug einer anspruchsvollen Kunstmusik in vielem natürlich auch zu eigen ist, von Machart bis Rezeption. Das ist Teil dessen, was ihren kanonischen Status ausmacht. Als Kunstwerke. Aber der kommende Kanon ist eben nicht alles, was 1959 in Sachen Jazz in diese Richtung produziert oder veröffentlicht wird. Avakian spürt hier völlig zurecht einen Trend von hoher Dynamik. Ornette Coleman nimmt z.B. in jenen Monaten neben *The Shape of Jazz to Come* weitere experimentelle Alben auf (*Something Else!!!* [Veröffentlichung noch 1958]; *Tomorrow Is the Question!*; *Change of the Century*), auf die wenig später 1960 das genrenamenstiftende *Free Jazz* folgen wird. In Anspruch, Haltung und Herausforderung an die Hörenden bewegt man sich hier schon im Bereich eines Avantgardemusikfestivals. Auch andere kommende Avantgardisten wie Cecil Taylor (*Stereo Drive* | *Hard Driving Jazz*; *Love for Sale*), Jimmy Giuffre (*The Four Brothers Sound*; *Sonny Stitt Plays Jimmy Giuffre Arrangements*; *7 Pieces*; *Herb Ellis Meets Jimmy Giuffre*; *Cool Heat*. *Anita O'Day Sings Jimmy Giuffre Arrangements*; *Lee Konitz Meets Jimmy Giuffre*; *Ad Lib*; *The Easy Way*), Steve Lacy (*Reflections*) und Sun Ra (*The Nubians of Plutonia*; *Jazz in Silhouette*; *Sound Sun Pleasure!*) bringen Alben heraus, weitere später in dieser Bewegung prominente Figuren wie Eric Dolphy agieren noch nicht als Lead, aber immerhin schon als Sideman. Eine Platte wie Giuffres *7 Pieces* ist in Ausdruck und Gestus über weite Strecken zeitgenössischer Kammermusik schon näher als dem typischen Jazz 1959. Ungemein interessante Musik. Spartanisch. Stockend. Schlagzeuglos-schlank. Dissonant. Duster-schön. Nachtmusik mit durchbrochenem Flow. Und endlich einmal Musik ohne den immer gleichen Walking-

Bass-Untergrund! Jazz als ›ernste Konzertmusik‹, wie es Avakian nennt. Der von ihm genannte Mingus testet neben *Mingus Ah Um* ebenfalls noch andere Ansätze, die Züge von Konzeptkunst tragen (*Shadows; Modern Jazz Symposium of Music and Poetry; Jazz Portraits; Blues & Roots; Mingus Dynasty*). Miles Davis veröffentlicht neben den beginnenden Aufnahmen zum 1960 erscheinenden *Sketches of Spain* noch ein anderes Orchesterwerk mit Gil Evans, *Porgy and Bess*. Zudem erscheinen Ende 1959 auf dem Album *Jazz Track* erstmals Auszüge aus Davis' in Europa im Vorjahr veröffentlichten Soundtrack zu Louis Malles Film *Ascenseur pour l'échafaud*, der die Möglichkeiten modaler Improvisation zu Bewegtbild bei einem gleichzeitigen Höchstmaß an Spontaneität erkundet. Die weiteren von Avakian genannten Künstler sind ebenfalls alle prominent aktiv 1959. William Russo beteiligt sich mit den weiteren Komponisten-Arrangeuren Manny Albam, Teo Macero und Teddy Charles an dem Teamprojekt für Jazzkammerensemble *Something New, Something Blue*. Und das Modern Jazz Quartet (*The Modern Jazz Quartet at Music Inn Vol. 2. Guest Artist: Sonny Rollins; Pyramid; Third Stream Music; Music from Odds Against Tomorrow*) wie sein Spiritus Rector John Lewis (*Improvised Meditations and Excursions; Odds Against Tomorrow*) publizieren eine ganze Reihe Platten. Beachtenswert ist vor allem John Lewis' Soundtrack zu *Odds Against Tomorrow*, der danach zusätzlich eine Interpretation durch das Quartett erfährt – was einen faszinierenden Vergleich erlaubt. Avakian ist ein Befürworter dieser Musik, aber ein Skeptiker, was die künftige Nachfrage nach ihr anbelangt. Sarkastisch zugespitzt schreibt er:

»The ›serious‹ jazz concerts will increase, but their audience will not. The truth of the matter is that the people who want to hear George Russell, Charlie Mingus, Bill Russo or even a poker-faced Modern Jazz Quartet concert (and I'm 100 per cent for the MJQ playing a printed program in tails and expressionless bows) consist of you, me, 14 trade magazine editors and a select coterie of intelligentsia known as our friends. These people do not count in the long run, however. It's the faceless thousands with three bucks in the wallet who will carry the day, and please do not make the mistake of thinking otherwise.«<sup>262</sup>

Die Musik, die Avakian ins Grübeln bringt, ist ästhetisch in allen Parametern diametral entgegengesetzt zu jener, die Rolontz umtreibt – auch wenn ein Virtuose und zugleich pragmatischer Profi wie Giuffrè diese Kluft zwischen verschiedenen Projekten zu überbrücken weiß, wenn er z.B. parallel zu *7 Pieces* die Orchestersätze schreibt für das nur Wochen später eingespielte *Cool Heat*.

*Anita O'Day Sings Jimmy Giuffre Arrangements.* Dem ungeachtet zeigt sich in der Gegenüberstellung der Gegenstände von Rolontz und Avakian zugespitzt das ganze Ausmaß der ästhetischen Spannweite der Soundscape von Jazz 1959. Eine Diversität, die weit über jene hinausragt, die bereits dem Kanon der 4+4 zu eigen ist.

Rolontz und Avakian sind keine Nörgler oder Ewiggestrigen. Ganz im Gegenteil ahnen beide jeweils für die weitere Jazzgeschichte zentrale, in sich höchst ambivalente und kontroverse Konfliktfelder voraus. Dass, was man in Sachen Jazz 1959 als Erfolg dieser Musikkultur feiern kann und von beiden mit je unterschiedlichem Fokus auch herausgearbeitet wird, ist, so könnte man sagen, nicht umsonst zu haben. Und hierauf versuchen beide, die Aufmerksamkeit zu lenken.

Avakians Auffassung von Teilen des neuen Jazz als ernster Kunstmusik und Rolontz Interpretation anderer Teile des neuen Jazz als Trivialisieren dessen, was Jazz ausmache, sind nur über die Erfahrung der Soundscape aufzuschließen. Man muss die gesamte Produktion des Jahres kennen. Ernste Kunstmusik und Trivialisieren sind keine rein objektiven, dem Beweis zugänglichen Fakten. Sie enthalten im Kern ästhetische Urteile. Und bedürfen zu ihrem Verständnis des Vergleichs. Man muss die hinter den Positionierungen von Rolontz und Avakian liegenden Prozesse von ästhetischer Erfahrung und sinnlicher Erkenntnis nachschreiten, um sie nachzuvollziehen. Und dafür hören. Ganz viel hören. Nur so können beider Einschätzungen Sinn ergeben. Nicht anders, als wenn man sich mit einer Aussage wie Ben Ratliffs zu *Kind of Blue* konfrontiert sieht: »some of the most convincing solos in the history of jazz are here«. <sup>263</sup> Und nur so kann sich ein belastbares Gefühl für die Größenordnung der Herausforderungen einstellen, die beide jeweils ausmachen.

Rolontz und Avakian stehen dabei nicht allein mit ihrer Kritik und ihrer Sorge. Vieles, was beide anreißen, spiegelt sich z.B. auch in den abschließenden, in den ausgehenden Wochen 1958 aufgezeichneten O-Tönen der besagten Jazz-Ausgabe des *Esquire*. Es ist also nicht so, dass man dort diese Seite der Medaille im Anschluss an Holmes' Feierstimmung verschweigt. So begrüßt z.B. Thelonious Monk, dass Jazz inzwischen Bildungsgegenstand in High Schools geworden sei, merkt aber eine aus seiner Sicht gewisse Innovationsmüdigkeit des Jazz an (»I listen to everybody I get a chance to hear, but there's not much new on the scene«). Auch Sonny Rollins erscheint ausnehmend unsicher in dieser Hinsicht (»I don't know what I'm going to do next, much less where jazz is going to go. But nothing is new, you know, actually. At the same time there are new things, you know, it's paradoxical. There are good things and

bad things, and most of the good things have been done and are still being done, so actually they're not new, but in a way of speaking they are new [...]«). Dave Brubeck wiederum sieht den Aufstieg zur Konzerthausmusik ambivalent (»Jazz seems to be developing in the direction of a listening audience now, and whether that is to be the course of the future remains to be seen. Personally, I prefer to play for an audience in a dance hall more than for any other audience.«) sowie die Grenzen dessen an harmonischer Innovation erreicht, mit denen Jazz noch ein Publikum finden kann, und setzt stattdessen auf rhythmische Diversifikation (»I think, too, that jazz is going to develop rhythmically, and so will our so-called classical music, because we've just about run out of harmonic developments that a public can accept«). John Lewis klagt mehr formale Variabilität ein und sieht Diversität und Virtuosität als Kennzeichen der kommenden Zeit (»The style period that we're in now is a much more florid and a virtuoso kind of thing where you don't go from an amateur to a professional as fast as you could in the early Thirties. The young people today are not aware of the limitations in the way that we were, and therefore what they hear they absorb immediately, and they go from that point. So the future will be much broader for them. They won't have to contend with the things we did.«), erwartet aber nichts, das der Wucht der Entwicklung des Bebop gleichkommt (»No, I don't think anything like the revolution that took place in the early Forties will ever happen again. It happened one time, it's never happened before, and it won't happen again«). Gerry Mulligan treiben auch die Erwartungen an immergleiche Formen um (»[...] to break down the tyranny of the 32-bar form«). Ferner wendet er sich gegen die Fusion von Jazz und Klassik im Third Stream. Vielmehr strebt er eine Art Zweigleisigkeit an (»But for myself, I would like to see if I can't develop sort of a split musical personality. I would like to retain the approach to jazz that I've evolved and not let my interest in composing conflict with that side of it. I don't want my band to become an outlet for that because I'll write myself right out of jazz in no time. On the other side, I'd like to become a symphonic composer because the chance at expression is so much greater. Much more satisfying. Much less restricted. Sort of endless possibilities.«) Und vor dem Hintergrund der Erfahrung seiner Jahrzehnte als Bandleader reflektiert, ja reklamiert Duke Ellington die entscheidende Rolle des Publikums für eine jede Form von Entwicklung, denn die Musik folge am Ende immer der Nachfrage (»Tomorrow? I don't know about tomorrow. I don't see how anybody can predict what tomorrow is, because tomorrow is also going to be decided by the musician and his acceptance by the audience. If a guy paints a picture and nobody digs it, I mean how long can he hold his independence and that sort of

thing? In other words, if a guy plays something and nobody digs it, nobody understands what he's doing, then he has not communicated with his audience. But either he goes somewhere to an audience that does dig what he's doing, or else he adjusts what he's doing to the audience that he has.«<sup>264</sup>

Selbst, wenn man persönlich die Diagnosen von Rolontz und Avakian im Ergebnis nicht teilen mag, ist in der Soundscape nicht zu überhören, dass 1959 sehr viele Platten in eben jener Machart erscheinen, wie sie Rolontz bzw. Avakian jeweils in den Blick nehmen. Entsprechendes gilt auch für andere Vorbehalte, die 1959 gegen die Jazzkultur der Zeit vorgebracht werden. Und auch ihren Wert für das Verständnis jener Ära kann man nur vor dem Hintergrund der hörenden Erfahrung der Soundscape abschätzen.

Ein besonders prominent sichtbares Beispiel dafür ist der grundsätzlich eher gegenwartsskeptische Jazznostalgiker John S. Wilson, der erste Pop- und Jazzkritiker der *New York Times*.<sup>265</sup> Am 3. Januar 1960 lobt er für seine Zeitung im Rahmen seiner Analyse der »types of jazz recorded last year« *Mingus Ah Um* aufgrund seiner Disziplin als Mingus' bis dato beste Platte und *The Shape of Jazz to Come* immerhin als interessant, zelebriert aber zugleich vergleichsweise altmodische Arbeiten von Altmeistern wie Jack Teagarden, Count Basie, Buck Clayton und Benny Goodman. Diese Mischung führt Wilson zu dem unentschlossenen Resümee: »For jazz recording, 1959 was a year of culminations, of backward glances and peeps into the future.«<sup>266</sup> In der Tat ein Label, das man mit Recht über die Soundscape des Jahrgangs schreiben könnte. Die sich mit dieser Heterogenität verbindende Unsicherheit prägt auch Wilsons Rückblick auf 1959 im *DownBeat Yearbook 1960*, der mit folgenden Worten beginnt:

»Nineteen fifty-nine was one of those hail-and-farewell-years, a year when new sprouts were taking on discernible shape while wrinkles that precede withering began to become apparent in some of the accepted phases of jazz. It was the kind of year with which each decade of jazz seems to end – a year which had nothing to contribute to the jazz of the '50s. (for better or worse, whatever is to be looked back on as representing jazz in the '50s already had happened) and which was setting the stage for the jazz of the '60s without actually being part of it. It was a year of portents rather than a year of culminations. What there was that was new during the year amounted largely to shiftings and shufflings that may be the first indications of important developments in the early '60s or, possibly, only a stirring of iridescent effluvia on the surface of jazz.«<sup>267</sup>

In seiner Studie »1949-59: No Jazz ›Golden Decade« für die *New York Times* liefert Wilson am 15. November 1959 mehr Gründe für seine auffallende Unzufriedenheit. Anhand der Produktion des jüngsten Jahrgangs beobachtet er zwar immerhin, dass die Langspielplatte gegen Ende der 1950er Jahre – aus seiner Sicht: endlich – beginnt, in ersten Arbeiten für den Jazz das in ihrer so viel größeren Spieldauer und Klangqualität liegende volle künstlerische Potenzial zu entfalten: »But while a lot of jazz has been recorded in this LP decade, the anticipated freedom that the LP was to bring to jazz has not materialized as it was thought it would ten years ago.«<sup>268</sup> Aber in dem Wörtchen endlich liegt natürlich zugleich eine scharfe Kritik. Wilsons Hauptfeind sind einerseits die aus seiner Sicht immer gleich ablaufenden *Blowing Sessions*, die in seinen Augen regelmäßig in einer Abfolge endloser, erwartbar verlaufender *Soli* münden und dem gleichberechtigten Ensemblespiel wenig Interesse entgegenbringen. Andererseits beklagt er die Qualität vieler Aufnahmen, wenn es um Jazz als Komposition geht, da es nur wenige stehende, eingespielte Ensembles gäbe und obendrein Produktionszeiten einschließlich Proben viel zu kurz seien. »So the expected benefits of the LP have proved to be something of a mirage.«<sup>269</sup> Zugleich sieht Wilson die schiere Quantität an Jazzveröffentlichungen als zweischneidiges Schwert: Einerseits kämen so viele zu der Möglichkeit, Aufnahmen zu machen, die früher nie eine Chance dazu bekommen hätten. Andererseits:

»The mere quantity of this flood of half-hearted trivia inevitably tends to bury many meritorious jazz releases which, in practical terms, means that they are killed off. With so many new jazz LPs appearing on dealer's shelves every month (more than fifty as a rule), the slow sellers quickly disappear and may soon become unavailable.«<sup>270</sup>

Schnell und uninspiriert gemachte Überproduktion von der Stange lässt sich diese Kritik zusammenfassen. Eine Entwicklung, die deswegen folgenreich sei, weil sie bessere Veröffentlichungen, die nicht rasch spürbare Resonanz finden, verdrängt. Wilsons Sorge gilt also ebenfalls dem Trivialisieren, wenn auch aus einem anderen Blickwinkel als bei Rolontz. Während letzterer ein ästhetisches Weichspülen diagnostiziert, beklagt ersterer die Konsequenzen von Masse statt Klasse.

Während Wilson sich wie Rolontz mit dem Tonträgermarkt beschäftigt, blicken andere wie Avakian mit Sorge auf das Livegeschäft. Gene Norman und Leonard Feather beschreiben z. B. im besagten Streitgespräch »Is Jazz Progress-

sing?« im *DownBeat Yearbook 1959* die paradoxe Entwicklung, dass zwar (laut Norman) im Schnitt gut 25 neue Jazzalben pro Woche bei einem renommierten Jazzreviewer oder Jazz-Radio-DJ eingehen – Wilsons Überproduktionsargument –, aber selbst in Großstädten wie Los Angeles von den ohnehin schon wenigen Jazzclubs in der jüngeren Vergangenheit auch noch viele geschlossen worden seien oder ihren musikalischen Schwerpunkt gewechselt hätten.<sup>271</sup> In Reaktion hierauf verstärkt auf Jazz als intellektuelle Kunstmusik zu setzen, sei aber auch gefährlich, mahnt der damals prominente französische Jazzmusiker und -historiker André Hodeir an. So beschreibt er in seinem Beitrag zur Jubiläumsausgabe des *DownBeat* im August 1959, »Perspective on Modern Jazz: Popularity or Recognition?«, wie die aus seiner Sicht Verständnislücke zwischen künstlerischer Innovation und Publikumserwartung immer größer wird im Zuge der laufenden Entwicklung von Jazz zur Kunstmusik, was es letzterer zunehmend schwer mache, Zuhörer zu finden – ganz wie bei der zeitgenössischen Klassik auch:

»Without lapsing into excessive pessimism, we should face the possibility that the future may be less favorable to the most powerfully original jazzmen than the present. It may be that we are on the way toward a situation similar to that which obtains in contemporary ›classical‹ music, and for an identical reason: the public needs more time to assimilate new forms of art than the artist spent to discover them. After one or two generations, the hiatus occurs; a little later, the situation aggravated. Then one no longer talks about the certainty of nonpopularity but, rather about the possibility of nonrecognition. There are some signs that we are not far from this last position now. At least we have witnessed, during the last 15 years or so, a phenomenon of belated recognition that is all the more troubling because it is superimposed on an inverse phenomenon in the same period.«<sup>272</sup>

Eine Auseinandersetzung mit der Soundscape macht nun deutlich, dass die Sorge von Avakian und Hodeir der Zukunft gilt. Jazz als Kunstmusik ist zwar ein Trend 1959. Der vor allem bis heute stark beachtet wird, weil Künstler von Lewis bis Coleman mit ihm verbunden sind, die im Fachdiskurs nach wie vor viel Aufmerksamkeit erfahren. Innerhalb der Soundscape des Jahrgangs 1959 handelt es sich quantitativ gesehen aber noch um einen Nischenbereich.

Ganz anders verhält es sich jedoch mit jenen musikalischen Praktiken, die Rolontz und Wilson in den Blick nehmen: vergleichsweise seichte, nur mit Jazzfarben parfümierte Produktionen einerseits sowie weitgehend standar-

disierte und dadurch vorhersehbare Blowing Sessions andererseits. Beides findet sich in großer Zahl in der Soundscape. Ob man sich den ästhetischen Urteilen von Rolontz und Wilson darüber anschließt oder nicht: Beides ist 1959 in der Tat gelebte Realität.

Die Validität einer solch der eigenen Gegenwart den Spiegel vorhaltenden Kritik und der Zukunft zugewandten Äußerung von Sorge zu prüfen, bedarf eines umfassenden Hörwissens zu Jazz 1959. Denn die Platten, die Teil der kanonzentrierten Musikgeschichtsschreibung werden, sind nicht Bezugspunkt jener Formen von Kritik und Sorge, um die es Stimmen wie denen der eben Zitierten geht. Man setzt woanders an. Andere Quelltypen und methodischen Vorgehen erlauben wie gesehen zwar, das zum Ausdruck gebrachte Unbehagen zu erfassen und nachzuzeichnen. Aber nicht, die Tragfähigkeit dessen zu evaluieren und nachzuvollziehen. Denn auch hier geht es im Kern wieder um ästhetische Urteile.

\*\*\*

Die Soundscape nachzubauen und durchzuhören, erlaubt einem unter dem Strich also nicht nur Fanmehrwerte wie den Zugang zu Dutzenden exzellenter Alben, die unwahrscheinlich viel Freude, Spaß, Genuss und Inspiration bereiten und von denen ich jedenfalls selbst beim systematischen Verfolgen von Jazz 1959 in den kanonzentrierten Leitmedien des Jazz zuvor allenfalls flüchtig und meist überhaupt nichts gehört hatte. So vorzugehen, hat darüber hinaus auch wissenschaftlichen Ertrag. Ermöglicht Erkenntnis über Erfahrung. Als Annäherung an zentrale ästhetische Urteile der Zeit. Ihre Plausibilität und Belastbarkeit wird klarer. Was erlaubt, diese und über sie ihre Zeit besser zu verstehen. Dafür muss man persönlich am Ende nicht einmal zum selben Urteilstenor gelangen. Aber man muss dem Prozess der Urteilsbildung nachgehen können – und wollen. Und der Weg dazu führt über das Anhören des Jazz jener Ära.

### **c. *Borderlines, Shortcomings and Short Stories.***

**Was die Soundscape noch erzählt. Und wovon sie nicht gut erzählen kann.**

Was das Anhören anbelangt, so hat das Internet die Spielregeln für musikhistorische Arbeit insbesondere zu Musikkulturen post-1945 grundlegend geändert. Was war es selbst in den 1990er Jahren schwierig, als ich begann, mich für

Jazz 1959 zu interessieren, zunächst an die notwendigen Informationen und erst recht dann an die einschlägigen Aufnahmen zu kommen. Das ist heute anders. Es kostet nach wie vor einiges an Arbeit in der Recherche. Aber dann kann man diese Musik finden. Und fast alles unschwer anhören.

Freilich gilt dadurch heutzutage mehr denn je: Alles hat ein Ende. Auch eine derart lange Liste wie jene der Bestandteile der hiesigen Soundscape, das Verzeichnis des Angehörten. Irgendwann muss man einen Punkt setzen. Schon, weil ansonsten eine Kategorie wie Jazz leerläuft. Und am Ende für nichts mehr steht.

Hier bewährt sich der Weg über den Nachbau der Soundscape nochmal in ganz anderer Weise als methodisches Werkzeug. Man kommt ganz schön weit mit den klassischen musikwissenschaftlichen Vorgehensweisen. Es lässt sich z. B. durch umfängliches Quellenstudium von Interviews und Liner Notes über Reviews und Werbung bis Programmen von Festivals und Clubs erschließen, was 1959 alles das Label Jazz trägt. Für das Gros der Bestandteile der Soundscape wird dadurch eine entsprechende Zuordnung unproblematisch dem Beweis zugänglich. Aber man scheitert mit diesen herkömmlichen Strategien am Ende doch immer wieder in den Grenzbereichen. An den Grenzgängern. An den strittigen und streitbaren Fällen. Und auch am Wandel der Zeit. Wie etwa an den aus heutiger Sicht alternativen Zuordnungen jener Ära. Wenn z. B. etwas im *Billboard* als Pop firmiert, das heutzutage seinen Platz in Jazzgeschichten hat. Wie Sarah Vaughans *No Count Sarah* (10/08/1959), Dakota Statons *Time to Swing* (28/09/1959) und *Nina Simone at Town Hall* (14/12/1959). In all solchen Grenzbereichen werden für den Versuchsaufbau, mit dem ich hier experimentiere, eigene ästhetische Urteile unumgänglich. Man kann ihnen nicht ausweichen. Sich nur ehrlich machen und das eigene Ringen transparent.

Doch auch das zu tun, dient am Ende der Sache: dem besseren Verstehen von Jazz 1959. Oder wie David Ake, Charles Hiroshi Garrett und Daniel Goldmark im Vorwort ihres Bandes *Jazz/Not Jazz. The Music and Its Boundaries* schreiben:

»[It] highlights a reality of which jazz people today are acutely aware: the lines some people draw between ›jazz‹ and ›not jazz‹ can be at once both fiercely guarded and very difficult to discern. [...] Even such a large-scale and well-meaning attempt as Ken Burn's 2001 documentary, *Jazz*, to crystallize and celebrate the genre's essence only set off a new flurry of arguments and counterarguments. Historians, journalists, and musicians alike

expressed dismay at the narrowness of Burns's story, yet no one could seem to agree on exactly what or who should have been left in or out of it.«<sup>273</sup>

So wurde von mir manches an der Grenze des Jazz in die Soundscape des Jahrgangs 1959 aufgenommen, was man aus anderem Blickwinkel vielleicht hätte weglassen können. Wie Ray Charles' *The Genius of Ray Charles* oder Lightnin' Hopkins' *Lightnin' Hopkins* und *Country Blues* oder Champion Jack Duprees *Blues from the Gutter*. Sie sind in der Liste, weil sie in Gospel- bzw. Bluesstilis- tik, Sound und improvisatorischem Gestus so viel mit dem zu tun haben, was ausweislich der sonstigen Soundscape Jazz 1959 prägt. Weswegen sich diese Alben für mich beim Hören als zugehörig anfühlen. Jemand anderes aber mag R&B, Soul oder Blues rufen, dies schärfer von Jazz getrennt wissen wollen und diese Alben herausnehmen. Es sind nicht viele Fälle dieser Art. Aber es gibt diese Grenzgänger in der Soundscape. Judgement Calls. Mit ihnen verhält es sich gar nicht so viel anders als mit dem Rechtsgefühl in der juristischen Urteilsbil- dung, wenn nun hier wie dort Professionalität, Erfahrung, Wissen, Hörbiogra- phie, Mindset usw. zusammenkommen in Fällen, die man gleich gut vertretbar so oder so entscheiden kann. Wie zu entscheiden ist, lässt sich nicht objektivie- ren und mittels Blickes in andere Quellen verlässlich klären. In Grenzbereichen kann man der eigenen Hörerfahrung nicht mehr ausweichen, selbst wenn man wollte. Man muss hören – und entscheiden.

Dieser notwendige Evaluationsprozess ist freilich keine Einbahnstraße. Manches wird in der Soundscape bei aller Gründlichkeit in der Recherche natürlich zunächst einmal unabsichtlich fehlen. Wegen mangelhafter Daten etwa. Oder einem für Jazz abgelegenen Label als Veröffentlichungsort. Oder weil es in den zeitgenössischen Medien 1959 durchgehend unter Pop verhan- delt wird. Das bleibt nicht aus. Manches, das man vielleicht hätte aufnehmen können, wurde aber eben auch mit Absicht weggelassen. Nicht nur wurden lediglich Alben berücksichtigt, die als auktoriale Aussage wie ein Werk einem einzelnen Künstler oder Künstlerkollektiv zugerechnet werden können, und daher Sampler und Compilations außen vor gelassen. Es fehlen hierneben tatsächlich auch wichtige Alben des Jahrgangs aus R&B, Soul, Blues usw., die sich deutlich weiter weg von der Grenze des Jazz anfühlen als die vorge- nannten Platten, die aufgenommen wurden und für mich vielmehr auf dieser Grenzlinie balancieren. LPs wie Howlin' Wolfs *Moanin' in the Moonlight*, Dave van Ronks *Sings Ballads, Blues & a Spiritual*, Memphis Slims *At the Gate of Horn* und *Songs of Memphis Slim & Willie Dixon*, John Faheys *Blind Joe Death*, LaVern Bakers *Blues Ballads* oder Ray Charles' *What'd I Say* sind daher bei mir draußen.

Jeder kann an sich selbst nachprüfen, ob für einen z.B. Ray Charles' *The Genius of Ray Charles* und *What'd I Say* in dieselbe Kategorie fallen. Ich finde nicht. Aber letztlich bleibt all dies eben eine ästhetische Ermessensentscheidung. Entscheidend scheint mir, vor welchem Hintergrund man diese trifft. Ob man die Soundscape umfassend intus hat oder nur den Kanon kennt, macht am Ende gerade an dieser Stelle einen großen Unterschied.

Noch klarer wird diese Grenzziehungs- und Abgrenzungsproblematik anhand der vielen Alben von Sängerinnen und Sängern mit Orchester, von denen 1959 schiere Unmengen aufgenommen werden und/oder erscheinen. Da finden sich eine ganze Reihe heikler Fälle drunter. Obwohl hier immer wieder auch Jazzrepertoire, -musiker und -idiome eingebunden werden, wurden solche Alben dann außen vor gelassen, wenn es mir am Ende doch eher Kabarett, Pop oder Easy Listening zu sein schien als Jazz, was es dort zu hören gibt. Umgekehrt fiel bei der Recherche auf, wie häufig damals Alben mit Vokalisten unter Pop besprochen werden, die heute unstrittig dem Jazz zugeordnet sind.

Ein Beispiel mag die Komplexität dieses Bereichs illustrieren: Wenn Frank Sinatra mit *Frank Sinatra Sings for Only the Lonely* bei den ersten Grammys 1959 für das im Herbst 1958 veröffentlichte Album des Jahres nominiert ist (und für das Cover gewinnt), dann ist seine Version darauf von Harold Arlen's »One for My Baby (and One More for the Road)« vielleicht der Inbegriff einer Mitternachtsjazzballade überhaupt – und erst recht die später veröffentlichte Testversion nur mit Bill Miller am Klavier. Das Album ist eine Sammlung solcher Balladen und 1959 durchgehend präsent in den vorderen Reihen der Charts. Es prägt das zeitgenössische Bild des melancholischen Jazz Crooners. Aber wenn allein in 1959 Julie London dasselbe Lied in einem Arrangement von André Previn auf *Your Number Please* (Liberty LRP 3130, 1959) aufnimmt, wenn es die einzigartige Marlene Dietrich im Juli 1959 in Begleitung von Burt Bacharach und Band für *Dietrich in Rio* einsingt (Columbia WS 316, 1960), wenn Eydie Gormé es 1959 auf *On Stage* (ABC-Paramount ABC-307, 1959) darbietet, wenn Earl Grant es auf *Nothin' But the Blues* (Decca DL 8916) und Don Shirley auf *Don Shirley* (Audio Fidelity AFLP 1897) interpretiert, wenn es Teil von *The Diamonds Meet Pete Rugolo* (Mercury MG 20368) ist und wenn der italoamerikanische DooWop-Sänger Dion DiMucci es interpretiert für eine Single (später auch auf das Album *Alone with Dion* aufgenommen, Laurie LLP 2004, 1961), dann bekommt man im Vergleich mit Sinatra wie jeweils miteinander nicht nur ein Gefühl dafür, wo die Grenze verläuft, sondern auch dafür, wie verschieden diese ausgeleuchtet werden kann und wie sehr sie in Bewegung ist. In Timing, Timbre, Gestus, Sound, ja, Herangehensweise und Machart. Ist all das Jazz? Oder nicht? Solche Ab-

grenzungsentscheidungen sind im Einzelfall immer streitbar. Das lässt sich nicht letztgültig auflösen. Es hat mit dem eigenen Jazzbegriff zu tun. Wichtig ist, sich ihnen möglichst unvoreingenommen hörend zu stellen. Ich habe Julie London, Eydie Gormé, Earl Grant, Don Shirley und The Diamonds drin, Marlene Dietrich und Dion draußen – obwohl z.B. die Dietrich nicht nur die mit Abstand spannendste künstlerische Figur dieser Gruppe ist, sondern ihre Version in Zusammenarbeit mit dem jungen Bacharach zu Beginn seiner einmaligen Karriere als Songwriter, Arrangeur und Bandleader auch die musikgeschichtlich interessanteste. Aber nach Jazz, wie er sich in der Soundscape kondensiert, klingt es halt nicht für mich.

Beverly Kennes zwei 1959er-Alben *Like Yesterday* (Decca DL 8948) und *Born to be Blue* (Decca DL 8850) bieten ein besonders illustratives Beispiel für diese Herausforderung. Dem, was ich mit Grenzkonflikten und Grenzgängern meine. Oft eher ins Easy Listening spielend im Stile Doris Days (und auch visuell so vermarktet), finden sich doch durchgehend melancholische Phrasierungen in Timbrearbeit und Blue-Note-Einsatz, die klar mit Jazztopoi operieren. Ihre Version von »The Dipsy Doodle« ist typischer zeitgenössischer Gute-Laune-Girl-Pop. Die davor erklingende Fassung von »More Than You Know« aber ist eine spartanisch arrangierte, ergreifend vorgetragene Jazzballade. So bluesig-dunkel, wie eine glockenhelle Stimme nur klingen kann. Wenige Wochen später sollte ihr insgesamt dritter Selbstmordversuch erfolgreich sein. Mehr Blues geht nicht. Ihre beiden Alben sind dabei.

Eine solche Soundscape, wie ich sie hier für Jazz 1959 erarbeitet habe, kann also per se nicht vollkommen sein. Oder unanfechtbar. Das liegt in der Natur der Sache. Am Ende stecken an ihren Rändern Entscheidungen drin. Man kann das nicht vermeiden. Und muss zu ihnen stehen. Das Entscheidende ist der Weg dahin. Das Hören. Sein Reflektieren. Und all dies offenzulegen. Schon aus dem Prozess, mit sich zu ringen, was an Grenzfällen man zulässt und was nicht, lernt man als Musikhistoriker enorm viel. Mehr als aus allen anderen Quelltypen. Über den eigenen Jazzbegriff. Aber vor allem über Jazz 1959.

\*\*\*

Die Nutzung der Soundscape ist also einerseits ein methodisches Werkzeug, um sich ästhetischen Urteilen anzunähern, wie sie in Sachen Jazz 1959 einerseits z.B. in Kanon, Selbstbild und Selbstzweifel der Zeit stecken. Und andererseits eines zur Auseinandersetzung mit dem heutigen Blick auf jene Ära und die Frage, was aus dieser als Jazz zu gelten habe und was nicht. Dass der hö-

rende Weg über die Soundscape insoweit an vielen Stellen einen kategorialen Unterschied macht für das Verständnis von Jazz 1959, ist die große Geschichte, die ich erzählen wollte. Die einschneidende Erfahrung, die ich mit der hiesigen Versuchsanordnung gemacht habe.

In Sachen Jazz 1959 ist so viel erhalten, das noch angehört werden kann. So viel mehr, als ich zu Projektbeginn erwartet hatte. Aber die Soundscape, das muss man bei ihrer Nutzung immer mitbedenken, bietet trotzdem stets nur einen Ausschnitt dessen, was 1959 an Jazz erklungen ist.<sup>274</sup> Und dabei noch einen, der sich auf das Tonstudio konzentriert. Zentrale Ereignisse wie die zwei-monatige erste Stippvisite des Quartetts von Ornette Coleman in New York im Five Spot sind durch zahllose Zeugnisse belegt, insbesondere an Oral History.<sup>275</sup> Aber durch Nachhören nachfühlen können wir nicht mehr, was dort passiert ist. Und die Bootlegs der letzten gemeinsamen Tour großer Teile des *Kind of Blue*-Ensembles wenige Monate nach der Veröffentlichung der Platte zeigen an, wie wichtig dieser Vorbehalt ist. Gerade bei solchen Künstlern kann man schlicht nicht davon ausgehen, dass ein Stück live klang wie kurz zuvor oder danach im Tonstudio festgehalten.<sup>276</sup> Oder auf der Liveaufnahme vom Abend vorher. Und wie viel diese Künstler damals regelmäßig live spielen, wurde z. B. für Miles Davis taggenau aufgearbeitet.<sup>277</sup>

Es ist also viel erhalten. Und mehr, als man gemeinhin weiß oder gar aktiv einbezieht. Und irgendwer findet zudem immer noch irgendetwas. Nach wie vor kommt Neues aus den Archiven dazu, gerade bei den Stars der Szene. Aber auch wenn das Ende noch nicht absehbar ist, schlussendlich wird dieser Fundus endlich bleiben. Und die Mehrheit dessen, was gespielt wurde, in Clubs und auf Festivals und erst recht in Proberäumen und im privaten Rahmen, ist weg. Verklungen. Man wird also nie sagen können: So klang 1959. Weil man nur zu Teilen dessen Zugang hat.

Die Soundscape ist also eine Annäherung. Aber das ist kein grundsätzlicher Einwand gegen die Arbeit mit ihr. Denn so ergeht es Menschen, die sich 1959 für Jazz interessieren, auch schon. Nicht anders als heutzutage kann man immer nur auf einem Konzert zurzeit sein. Schafft nur so und so viele Neuerscheinungen zu rezipieren. Die eigene Soundscape, die eigene Hörbiographie, sie ist immer selektiv und individuell. Damals wie heute. Gerade im Blick auf die jeweils eigene Gegenwart. Auch wenn sich immer wieder breite Schnittstellen ergeben, die viele teilen. Zu Alben, die rasch gefühlt alle kennen. Wie *Kind of Blue*.

Aber nicht nur deswegen gilt: Die Soundscape kann viel. Aber sie kann natürlich nicht alles. Und schon gar nicht alles besser. Manch kleine und große

Geschichte, die anhand von 1959 über Jazz erzählt werden kann, bleibt dem Weg über die Soundscape (weitestgehend) verschlossen. Oder erscheint in ganz anderem Licht. Auch das lernt man aus dem Vergleich des Angebots der kanonzentriert erzählenden Leitmedien des Jazz und der Arbeit mit der Soundscape. Einige Schlaglichter mögen das illustrieren:

*Abschiede und Abwesenheiten* – Es liegt in der Natur der Sache, dass die Soundscape nur sichtbar macht, was da ist. Wer 1959 aufhört, Musik auf Platte aufzunehmen, fehlt zur Gänze oder scheidet irgendwann aus. Hinter solchen Leerstellen können sich historiographisch einschneidende Ereignisse verstecken. Die Leitmedien des Jazz beschäftigt z.B. auffallend regelmäßig – und völlig zurecht – der Tod einiger Ikonen in diesem Jahr, insbesondere der von Lester Young, Sidney Bechet und Billie Holiday.<sup>278</sup> Genauso das wohl berühmtestberühmteste Sabbatical der Jazzgeschichte: Sonny Rollins' Rückzug aus der Öffentlichkeit auf die New Yorker Williamsburg Bridge, der von August 1959 bis November 1961 anhalten sollte.<sup>279</sup> Andere Gallionsfiguren dieser Ära, die man in der Soundscape erwarten würde, fehlen ebenfalls und auch nicht ganz freiwillig. So etwa Dexter Gordon, der die späten 1950er Jahre primär in Haft verbringt.<sup>280</sup> Im Laufe des Jahres 1959 wird er zwar endgültig entlassen, verdingt sich aber zunächst in Los Angeles in Onzy Matthews Band. Erst mit dem 13. Oktober 1960 eingespielten Album *The Resurgence of Dexter Gordon* meldet er sich so richtig zurück. All das sind historiographisch wichtige Informationen. Auch im Blick auf die Soundscape, um diese im Verhältnis zur »official history of jazz« und ihren Quellen einordnen zu können. Insoweit müssen beide in ein Zusammenspiel.

*Jazz als Festivalkultur* – Was trotz aller veröffentlichter Liveaufnahmen über die Soundscape auch nur sehr eingeschränkt angesprochen wird, ist die große Bedeutung von Festivals für das Jazzjahr 1959. Schon die zeitgenössische Berichterstattung fokussiert das Thema stark. Gene Lees bringt z.B. im Jahrbuch des *DownBeat* 1960 eine ausführliche Besprechung dazu.<sup>281</sup> Und auch John S. Wilsons Jahresrückblick in der *New York Times* widmet der Sache viel Aufmerksamkeit.<sup>282</sup>

Ein phänomenaler Zuschauererfolg gelingt etwa dem dreitägigen *Playboy Jazz Festival* in Chicago vom 7.-9. August mit geschätzt 70.000 Besuchern.<sup>283</sup> Im Rahmen seiner Markenstrategie fokussiert der *Playboy* in dieser Zeit Jazz. Neben dem großangelegten, äußerst prominent besetzten *Playboy Jazz Festival* bindet man in die neue TV-Show *Playboy's Penthouse* (24/10/1959-05/10/1961) Auftritte von Jazzmusikerinnen und Jazzmusikern ein (1959: Nat King Cole, The Cy Coleman Trio, Ella Fitzgerald, The Eddie Higgins Trio, Stan Kenton, so-

wie Lambert, Hendricks & Ross), führt eine regelmäßige *Playboy Jazz Poll* durch (seit Jahrgang 1957) und veröffentlicht als *The Playboy Jazz All-Stars Sampler* gemischter Jazzaufnahmen bekannter Szenegrößen (Vol. 1: 1957, Vol. 2: 1958, Vol. 3: 1960).<sup>284</sup> Die Februarausgabe (Heft 6/2) des *Playboy* wenige Wochen nach dem Jazzheft des *Esquire* titelt »The 1959 Jazz All Stars«. Die Titeloptik zeigt ein Playmate in feiner Abendgarderobe in einem Clubsetting im Lichtschatten roten Bühnenlichts mit einem unscharfen Saxophon im Vordergrund. Das Heft versammelt dann mit einem kurzen Begleittext von Jazzjournalist Leonard Feather Photographien der Preisträger, über die man in der dritten *Playboy Jazz Poll* im Heft Oktober 1958 hatte abstimmen können, bevor die Ergebnislisten folgen: Gerry Mulligan und Stan Kenton (S. 47), Chet Baker, Louis Armstrong, Dizzy Gillespie, Dave Brubeck Quartet, Miles Davis und Four Freshmen (S. 48), Frank Sinatra, Jack Teagarden, Ella Fitzgerald, Bob Brookmeyer, J.J. Johnson und Kai Winding (S. 49), Paul Desmond, Earl Bostic, Stan Getz, Coleman Hawkins und Benny Goodman (S. 50) sowie Lionel Hampton, Barney Kessel, Shelly Manne, Erroll Garner und Ray Brown (S. 51).<sup>285</sup>

Neben dem Überraschungserfolg des *Playboy Jazz Festival* ist auch Newport wieder eine große Sache. Über die Vorjahresausgabe dieser 1954 gegründeten berühmt-berüchtigten Pionierveranstaltung an der Ostküste erscheint überdies 1959 die atmosphärisch dichte, in Venedig bei den Filmfestspielen uraufgeführte Filmdokumentation *Jazz on a Summer's Day* von Bert Stern – das wohl hochwertigste audiovisuelle Quellenmaterial zu Livejazz dieser Zeit überhaupt.<sup>286</sup> Den anderen Schwerpunkt in Lees wie Wilsons Analysen bildet die zweite Auflage des Monterey Jazz Festival, dem damals neuen großen Pendant der West Coast Jazz Szene zu Newport. Immerhin mit 25.000 Besuchern und einem wirtschaftlich positiven Ergebnis in 1959.

Festivals wie diese drei rücken deswegen so stark in den Fokus, da der Jazzdiskurs der Zeit das Livegeschäft an vielen Stellen problematisiert. Von John Lewis bis Shelly Manne ist im Verlauf des Jahres 1959 eine Vielzahl von Einlassungen von Künstlern dazu belegt.<sup>287</sup> Anlass sind ein Clubsterben und enorme Schwierigkeiten, Tourneen ohne Lücken zu planen, die Konzertreisen wiederum unrentabel machen. Zugleich werden Nachtclubs aufgrund von Akustik, Lärm und Sozialverhalten als zunehmend unangemessen betrachtet für Jazz mit künstlerischem Anspruch. Die mittlerweile etablierten Alternativen wie Gastspiele in Colleges oder in Konzertstätten klassischer Musik haben freilich ihre eigenen Tücken wie Exklusivität des Publikums und Saalgröße. Festivals werden 1959 als Wachstumsbereich gesehen, insbesondere zur Ansprache eines nicht auf Jazz spezialisierten Publikums. Ausmaß und Komplexität einer

solch wichtigen, gefühlt alle in der Szene beschäftigenden Debatte ist anhand der Soundscape freilich naturgemäß allenfalls zu erahnen. Denn Tonaufnahmenmarkt und Konzertwesen sind komplementäre, aber weithin eigenständige Bereiche der Musikwirtschaft. Damals wie heute.

*Jazz als Politik* – Jazz ist selbst in seiner Hochphase als kommerzielle Unterhaltungs- und Tanzmusik der 1920er und 1930er Jahre immer auch politisch, schon aufgrund der inhärenten Spannung schwarz ./.. weiß bei einer musikalischen Praxis, die über die Color Line hinaus gepflegt und gehört wird, aber in einem rassistisch strukturierten Gesellschaftssystem stattfindet. Das Jahr 1959 bringt u. a. eine besonders pointierte, blutige Erinnerung hieran, wenn Miles Davis kurz nach Veröffentlichung von *Kind of Blue* am 25. August grundlos von weißen Polizisten vor dem New Yorker Club Birdland krankenhaushausreif geschlagen wird.<sup>288</sup> Der Kampf gegen die Rassentrennung, das sogenannte Civil Rights Movement, hat ab 1954 enorm an Fahrt aufgenommen. U. a. befeuert durch Gerichtsentscheidungen wie der des Supreme Court zur Aufhebung der Rassentrennung in öffentlichen Schulen (*Brown v. Board of Education of Topeka*) und den nachfolgenden Unruhen bei dessen Umsetzung in den Südstaaten. Sowie im Gefolge von Rosa Parks' Akt öffentlichen Ungehorsams gegen die Rassenprivilegierung in öffentlichen Bussen in Montgomery/Alabama am 1. Dezember 1955, was u. a. einen öffentlichkeitswirksamen Streik gegen die Verkehrsbetriebe provoziert und einen lokalen Priester an die Spitze der Bewegung führt: Martin Luther King Jr. Diese Entwicklungen haben natürlich auch mannigfaltige Spuren im Jazz jener Jahre hinterlassen, nicht nur im Leben der Akteure, sondern in Teilen auch explizit in ihren Werken. Ein schlagendes Beispiel ist *The Freedom Suite* von Saxophonist Sonny Rollins (1958 – mit Oscar Pettiford, Bass, und Max Roach, Schlagzeug) – eine klare Politisierung von Instrumentalmusik über die Wahl jenes Wortes im Titel, Freedom, das wie kein zweites in jenen Jahren für den Kampf und die Ziele des Civil Rights Movements steht.<sup>289</sup> Der Kontext der Bürgerrechtsfrage ist für die Zeitgenossen so klar, dass es derart massiv Proteste hagelt, dass die Plattenfirma Riverside das Album zurückzieht und unter dem unverfänglichen Titel *Shadow Waltz* neu herausbringt.<sup>290</sup> Rollins' Partner Roach greift den Ansatz von *The Freedom Suite* wenig später wieder auf mit seinem 1960 eingespielten und veröffentlichten Album *We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite*. Andere zeitgenössische Beispiele für Alben, die mit diesem Begriff arbeiten, sind *Freedom Sound* der Jazz Crusaders (1961), *The Freedom Rider* von Art Blakey & the Jazz Messengers (1961/1964), Jackie McLeans *Let Freedom Ring* (1962/1963) oder Kenny Burrells *Freedom* (1963/64). Die Free-Jazz-Bewegung wird sogar gleich ganz für diese

politische Bewegung vereinnahmt, mitunter zulasten ihrer ästhetischen Ziele, die als Anliegen in den Hintergrund treten. Der klassische Text jener Ära zu dieser ethnischen Politisierung des Jazz, insbesondere des Free Jazz, ist Amir Barakas *Blues People: Negro Music in White America* von 1963, veröffentlicht unter dem Pseudonym LeRoi Jones.

In der heutigen Jazzhistoriographie zu jener Zeit ist die Spannung schwarz ./ weiß an vielen Stellen immer noch präsent. Ein schlagendes Beispiel ist die Marginalisierung des sogenannten, von Weißen dominierten West Coast Jazz. Ihn dominieren Musiker, die regelmäßig ihr Geld in den Filmstudios von Hollywood verdienen, in denen eine vergleichsweise scharfe Rassentrennung gepflegt wird. Was sich dann wiederum in der ethnischen Zugehörigkeit der Mehrheit der Protagonisten der lokalen kalifornischen Jazzszene widerspiegelt.<sup>291</sup> Erst jüngst hat z. B. Peter Kemper 2023 den Beginn seines gut 750 Seiten starken Buchs *The Sound of Rebellion. Zur politischen Ästhetik des Jazz* mit den Worten überschrieben: »Soundtrack afroamerikanischer Emanzipation«. <sup>292</sup> Der West Coast Jazz ist das nicht.

Ich werde im folgenden Kapitel III auf diese komplizierte, oft kontroverse Dimension des Gegenstands Jazz zurückkommen. Sie ist wichtig. Aber erstens gilt es, die Relation im Blick zu halten. Von der gesellschaftspolitischen Wucht und Wirkung der Popmusik im Kontext des Vietnamkriegs 1968 oder des Punk in den 1970ern oder des Britpop in den 1990er Jahren in Großbritannien ist Jazz 1959 weit entfernt. Im nahenden Jahrhundertwahlkampf Nixon vs. Kennedy 1960 spielt Jazz als soziale Bewegung z. B. keine nennenswerte Rolle.

Und zweitens ist festzustellen: Es schmälert in nichts die Relevanz des Themas für den Jazz jener Ära. Und wie tief die Color Line die Gesellschaft noch prägt, lässt sich z. B. anhand von Dave Brubecks Ringen mit Tourneen seines ethnisch gemischten Quartetts in den Südstaaten studieren.<sup>293</sup> Als schwarzes Emanzipationsmedium werden diese Facetten auch immer wieder in Arbeiten von zentralen Künstlern der Zeit prominent gemacht.<sup>294</sup> Und als Mittel von Cultural Diplomacy tritt es ebenfalls in Erscheinung, wenn z. B. das amerikanische Außenministerium Tourneen bis in die Sowjetunion hinein organisiert.<sup>295</sup>

Doch egal, wo auch immer man sich persönlich in diesem ethnisch-politischen Diskurs positioniert, aus der Soundscape jedenfalls lässt sich nicht ablesen, dass an dieser Stelle ein für Jazz 1959 zentrales Problem lauern könnte. Ganz im Gegenteil beteiligen sich in jenen Monaten nämlich nicht nur schwarze wie weiße Amerikaner (wie Angehörige anderer ethnischer Gruppen) allerseits zuhauf an dieser musikalischen Praxis. Sie tun es regelmäßig auch ge-

meinsam. Das zeigt sich schon am Kanon der 4+4. Das Gros dieser Alben hat ethnisch gemischte Ensembles über die Color Line hinweg: *Kind of Blue*, *Mingus Ah Um*, *The Shape of Jazz to Come* und *Time Out*. *Sketches of Spain* war zudem ein Teamprojekt von Miles Davis und Gil Evans. *Moanin'* und *Giant Steps* haben schwarze Ensembles, aber nichtschwarze Produzenten (Alfred Lion bzw. Nesuhi Ertegun) und Toningenieure (Rudy van Gelder bzw. Tom Dowd und Phil Lehle). Und *Portrait in Jazz* gleich ganz ein nichtschwarzes Kreativteam. Schaut man auf den Kanon, drängt sich also der – schöne, aber wenigstens in Teilen eben irreführende – Eindruck auf, dass die ethnisch-politische Frage 1959 keine Rolle mehr spielt für den Jazz. Und auch die Soundscape insgesamt gibt keinen Anlass, hieran zu zweifeln. Vielmehr zeichnet dieselbe Verfasstheit der Kreativteams auffallend viele der jedenfalls für mich besten Alben des Jahrgangs aus, von Chet Bakers *Chet* bis zur *At the Black Hawk*-Serie von Shelly Manne and His Men, von Michel Legrands *Legrand Jazz* bis Quincy Jones' *The Birth of a Band!*, von George Russells *New York, N.Y.* bis Thelonious Monks *The Thelonious Monk Orchestra at Town Hall*.

Die Soundscape ist nicht von Rassenkonflikten geprägt. Sie gleicht viel eher der Utopie einer postrassistischen Gesellschaft, in der man Hand in Hand zusammenarbeitet für gemeinsame Ziele. Auch im Blick auf Jazz als Politik bedarf es historiographisch also zwingend eines sich gegenseitig balancierenden, ja korrigierenden Zusammenspiels zwischen der Soundscape und der »official history of jazz« mit ihren Quellen.

*Jazz und Bewegtbild* – Die Soundscape verweist über sich hinaus auf audiovisuelle Zeitzeugnisse. Das gilt allen voran für Filmsoundtracks wie *Anatomy of a Murder* (Duke Ellington/Billy Strayhorn), *Des Femmes Disparaissent* (Art Blakey), *Les Liaisons Dangereuses* (Thelonious Monk/Art Blakey), *Odds Against Tomorrow* (John Lewis), *Shadows* (Charles Mingus/Shafi Hadi) und *The Subterreaneans* (André Previn/Gerry Mulligan). 1959 werden zudem in den USA erstmals Auszüge aus Miles Davis Score zu *Ascenseur pour l'échafaud* von Louis Malle veröffentlicht. Auf dem Album *Jazz Track* gemeinsam mit mehreren Nummern, die die *Kind of Blue*-Besetzung ein Dreivierteljahr zuvor eingespielt hat. Ein großes Thema ist 1959 auch noch der ein Jahr zuvor veröffentlichte Soundtrack von Johnny Mandel zu *I Want to Live!*, der sich bis tief ins Jahr hinein in den Bestsellerlisten hält. Auch die Musik zu TV-Serien wie *Peter Gunn* oder *77 Sunset Strip* erfährt sowohl über die originären Soundtracks als auch in Jazzadaptionen zum Teil erhebliche Resonanz.

Aber in der Beziehung Jazz und Bewegtbild ist um 1959 viel mehr los, als es die Soundscape zu zeigen vermag. Eine Vielzahl TV-Formate dokumentieren

z.B. die Phase um 1959 auch audiovisuell: *Stars of Jazz* (1956–1958), *The Sound of Jazz* (1957), *The Subject Is Jazz* (1958), *Art Ford's Jazz Party* (1958), *The Steve Allen Show: Salute to Jazz* (1959), *Playboy's Penthouse* (1959–1961), *Jazz Scene USA* (1962), *Frankly Jazz* (1962–1963), *Jazz Casual* (1961–1968), ebenso wie die bereits erwähnten Dokumentationen *Jazz on a Summer's Day* (1959) des Newport-Festivals 1958 und *The Cry of Jazz* (1959).<sup>296</sup> Hinzu kommen viele hierüber greifbare Livemitschnitte aus TV-Studios und von Konzerten auch von zentralen Werken des Jahrgangs wie »Moanin'« von Art Blakey & the Jazz Messengers oder »So What« von Miles Davis oder »Take Five« und »Blue Rondo à la Turk« vom Dave Brubeck Quartet. Um 1959 erscheinen Jazzmusiker zudem häufiger in Spielfilmen, regelmäßig mit ihrer eigenen Filmmusik, so in *I Want to Live* (1958), *Bell Book and Candle* (1958), *Visit to a Small Planet* (1959), *The Beat Generation* (1959), *The Subterraneans* (1960), *Pepe* (1960), oder *Paris Blues* (1961) – was nicht nur Jazzmusiker wie Louis Armstrong, Gerry Mulligan oder André Previn in Aktion zeigt, sondern auch ein klares Stereotyp der Performance von Jazz, in Verbindung mit einer engen Assoziierung mit der literarischen Szene und Kultur der sogenannten Beat Generation.<sup>297</sup>

Die Bewegtbilder transportieren viel. Und mitunter deutlicher, als es die Soundscape vermag. Ein TV-Auftritt Anfang 1959 von Max Roach (Drums) mit Booker Little (Trumpet), George Coleman (TenSax), Ray Draper (Tuba) und Art Davis (Bass) in der religiösen TV-Show *Look Up and Live* in der Episode mit dem vielsagenden Titel *The Delinquent, the Hipster, and the Square* steht dabei exemplarisch für ein verruchtes Image des Jazz. Der Jazzsoundtrack zum Kurzfilm *Pully My Daisy* (Musik David Amram) von Robert Frank und Alfred Leslie, eine Adaption des dritten Akts von Jack Kerouacs *Beat Generation*, für ein avantgardistisches Flair.<sup>298</sup> Und die Auftritte im *Playboy's Penthouse* für Jazz als geschmackvolles Ambiente. Für Jazz als exklusives Mittel der Distinktion. Für den Mann von Welt. Eher mit Understatement. Und für den feinen, aber entspannten Hintergrund. In all diesen Varianten steht Jazz dabei für Hochwertiges. Für Zeitgenössisches. Für Modernes. Für Intelligentes und Intellektuelles. Für etwas, das man haben möchte. Das dazugehört. Und dem man zuhört.

\*\*\*

All solche Facetten sind Teil von Jazz 1959. Sie sind wichtig, um die Ereignisse jener Monate zu verstehen. Hinterlassen aber nur mal mehr, mal weniger stark ausgeprägte Spuren in der Soundscape. Letztlich sind Dimensionen wie diese über die Soundscape allein nicht aufzuschließen.

Umgekehrt lässt sich aus der Soundscape jedoch genauso eine Vielzahl kleinerer und größerer Geschichten ableiten, die ihrerseits wiederum das Bild von Jazz 1959 spürbar reicher machen, verglichen mit dem, was die kanonzentrierten Leitmedien des Jazz in der Konzentration ihres Zugriffs auf Meister und Meisterwerke transportieren. Der Exkurs eben zu Jazz als Politik hat das bereits angedeutet. Die nachfolgenden Beispiele mögen diesen Eindruck vertiefen und stellvertretend stehen für die Vielzahl weitergehender historiographischer Erkenntnispotenziale der Soundscape, die sich weiter vertiefen und systematisieren ließen:

*Retrotrends* – So wird (1) der Kanon wie gesehen vor allem unter der Maxime der Zukunftsorientierung gewürdigt, d.h. inwiefern ein jeder Beitrag einen eigenständigen Lösungsansatz entwickelt, wie es nach Bebop mit Jazz weitergehen soll. Die Soundscape ergänzt diese Perspektive nun um die Bedeutung, Präsenz und Relevanz vergangener Jazztraditionen für die Gegenwart des Jazz 1959. Diese war vom Dixieland-Revival bis zur Big-Band-Renaissance nämlich genauso davon geprägt, zurückzuschauen und darum zu ringen, Altes und Erprobtes zu aktualisieren und zu revitalisieren. Veröffentlichungen alter Musik von Jelly Roll Morton, insbesondere auf der Compilation *The King of New Orleans Jazz* (RCA Victor LPM-1649, 1959), sowie von historischen Konzerten als *John Hammond's Spirituals to Swing: The Legendary Carnegie Hall Concerts of 1938/9* (Vanguard VRS 8523/4, 1959) erreichten damals besondere Aufmerksamkeit.<sup>299</sup>

Auch in diesem Bereich der Soundscape gibt es im Übrigen viele hörenswerte, nicht nur historiographisch interessante Platten. Konträr zur Dominanz von Kleingruppenformaten im ambitionierten Jazz um 1959 und seiner historiographischen Rezeption, erfahren z.B. große Besetzungen exzellente und zugleich stilistisch sehr unterschiedliche Einspielungen, auch jenseits von Charles Mingus' Oktett auf *Mingus Ah Um* und den beiden Kollaborationen von Miles Davis mit Gil Evans, *Porgy & Bess* (20-Mann-starke Besetzung) und *Sketches of Spain* (26-Mann-starke Besetzung). Andere Studioprojekte in Großbesetzungen, die 1959 erscheinen und aus der Soundscape herausstechen, sind z.B. Thelonious Monks *The Thelonious Monk Orchestra at Town Hall*, Shorty Rogers' *Chances Are It Swings*, George Russells *New York, N.Y.*, Art Peppers *Art Pepper + Eleven – Modern Jazz Classics*, Michel Legrands *Legrand Jazz*, Terry Gibbs' *Launching a New Sound in Music*, Gil Evans' *Great Jazz Standards*, Quincy Jones' *The Birth of a Band!*, Ted McNabb & Co.'s *Big Band Swing* und Bob Florences *Name Band: 1959*.

Künstler wie Charles Mingus und Sun Ra experimentieren in jenen Monaten ebenfalls auf diversen Alben mit größeren Besetzungen. Und Duke Elling-

ton hat an Veröffentlichungen und Aufnahmen etwas, was man gut und gerne ein Career Year nennen kann (*The Big Sound, Blues in Orbit, Side by Side, Jazz Party, Back to Back. Duke Ellington and Johnny Hodges Play the Blues, The Ellington Suites, Duke Ellington at the Bal Masque, Anatomy of a Murder, Live at the Blue Note, Festival Season*). Und das sind nur Beispiele für groß besetzte Platten, die nach einem zeitgemäßen Sound für große Bands suchen. Ein Trend, der auch in der Bilanz *25 Years of Jazz* in der Jubiläumsausgabe des *DownBeat* am 20. August 1959 gewürdigt wird.<sup>300</sup>

Hierneben werden aber obendrein auch eine ganze Reihe echter Retroalben veröffentlicht, die klingen wollen, als wäre man in 1932 oder 1942, wie z.B. Herb Pomeroy's *Retrohit Band in Boston*. Ein besonders plakatives historisierendes Konzept stellt zudem die Reenactmentserie von Earl Bostics dar: *Earl Bostic Plays Sweet Tunes from the Roaring 20s* (King 620, 1959), *Earl Bostic Plays Sweet Tunes from the Swinging 30s* (King 632, 1959) und *Earl Bostic Plays Sweet Tunes from the Sentimental 40s* (King 640, 1959).

Wer Kunst aus postmodernem Blickwinkel zu schätzen weiß und Innovation nicht für das Einzige hält, an dem Musik zu messen ist, entdeckt in der Soundscape im Übrigen auch in anderen stilistischen Bereichen als den Big Bands Musik, die 1959 bereits aus der Zeit gefallen wirkt, in sich freilich grandios aufspielt. Alben wie der ungemein groovende Dixieland Jazz des Albert Nicholas Quartet auf *The Albert Nicholas Quartet with Art Hodes*. Zukunftsorientierung ist das eine. Gut gespielt das andere. Es kann, muss aber nicht zusammenfallen.

*Vielfalt* – Dem Kanon wohnt (2) bereits eine enorme stilistische Diversität inne, aber erst die Erfahrung der Soundscape offenbart die ganze, nochmal drastisch größere Vielfalt von Jazz 1959, indem sie eine Vielzahl an Platten zu Stilistika enthält, die im Kanon nicht repräsentiert sind, darunter Dixieland, Big Band Swing, Third Stream, Vocal Jazz Groups, Broadway Jazz, Jazz TV bzw. Movie Soundtracks, Jazz Rap, Latin Jazz, Solo Instrumental Jazz usw. Hier werden Trends sichtbar, die die Zeit qualitativ wie quantitativ mitprägen, aber mit einem kanonzentrierten Blick verschattet oder gar unsichtbar bleiben.

Stellvertretend für das Ausmaß dieser Dimensionen der Soundscape mag der Trend stehen, Jazzalben einzelnen Book Musicals des Broadway zu widmen. Diese Bewegung wird ausgelöst von dem besagten großen kommerziellen Erfolg des Tonträgers *Modern Jazz Performances of Songs from My Fair Lady* von Shelly Manne & His Friends, der sich im Fahrwasser des Cast Albums jenes Musicals, der meistverkauften Platte in den USA 1956 überhaupt, hunderttausendfach verkauft und auch 1959 noch vorne an in Verkaufscharts auftaucht.

Dieses Subgenre prägt den Jazz zwischen 1956 und 1965 mit. Auch 1959 erscheinen in ihm eine ganze Reihe Alben – wobei sich der diesjährige Schwerpunkt auf *Porgy and Bess* durch die Veröffentlichung der MGM-Filmfassung erklärt, die ein großes Medienereignis ist und viel Gesprächsstoff provoziert:

- Ruby Braff: *Ruby Braff Goes Girl Crazy* (Warner Bros. W 1273).
- Ralph Burns and His Orchestra: *Porgy & Bess in Modern Jazz* (Decca DL 9215).
- Barbara Carroll: *Songs from the Rodgers and Hammerstein Musical Flower Drum Song* (Kapp KL 1113).
- Diahann Carroll/André Previn: *Porgy and Bess* (United Artists UAL 4021).
- Bob Crosby and His Bobcats: *Porgy and Bess* (Dot DLP 3193).
- Miles Davis: *George Gershwin's Porgy and Bess. Orchestra under the Direction of Gil Evans* (Columbia CL 1274).
- Sammy Davis Jr./Carmen McRae: *Porgy and Bess* (Decca DL 8854).
- Les Elgart and His Orchestra: *Music from the Broadway Hit Production Saratoga* (RCA Victor LPM-2166).
- Percy Faith: *Plays George Gershwin's Porgy and Bess* (Columbia CL 1298).
- Herb Geller: *Herb Geller and His All Stars Play Selections from Jule Styne and Stephen Sondheim's Music for Gypsy* (Atco SD 33-109).
- Benny Goodman and His Orchestra: *The Sound of Music* (MGM SE 3810).
- Roland Hanna: *Roland Hanna Plays Harold Rome's Destry Rides Again* (Atco LP SD 33-108).
- Lena Horne/Harry Belafonte: *Porgy and Bess* (RCA Victor LSP-2019).
- Hank Jones: *Porgy and Bess. Swinging Impressions by Hank Jones* (Capitol T-1175).
- The Mastersounds: *Flower Drum Song* (World Pacific WP-1252).
- Monty Kelly and The Orchestra: *Porgy and Bess* (Carlton STLP 12/111).
- Manhattan Jazz All Stars. *Swinging Guys and Dolls* (Columbia CL 1426).
- The Morris Nanton Trio: *Rodgers' and Hammerstein's Flower Drum Song. The Original Jazz Performance* (Warner Bros. B 1256).
- The Morris Nanton Trio: *Roberta. The Original Jazz Performance* (Warner Bros. W 1279).
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays Porgy & Bess* (Verve MG V-8340).
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays My Fair Lady* (Verve MG V-2119).
- Bill Potts: *The Jazz Soul of Porgy and Bess* (United Artists UAL 4032).
- André Previn and His Pals: *West Side Story* (Contemporary M3572).
- Muriel Roberts: *Rodgers and Hammerstein's Flower Drum Song. A Delightful Jazz Interpretation by Muriel Roberts* (Dot DLP 3173).

- Annie Ross with Buddy Bregman & His Orchestra: *Gypsy* (World Pacific WP-1276).
- Paul Smith Trio: *Saratoga* (Imperial LP 12039).
- The Rex Stewart Quintet: *Redhead* (Design DLP 99).
- Rex Stewart & Cootie Williams: *Porgy & Bess Revisited* (Warner Bros. W 1260).
- Jim Timmens and Orchestra: *Show Boat Revisited* (Warner Bros. W 1324).
- Randy Weston: *Destry Rides Again* (United Artists UAL 4045).
- Teddy Wilson and His Trio: *Play Gypsy in Jazz* (Columbia CL 1352).

Dieses Teilrepertoire des Jahres 1959 wiederum öffnet die Tür zu der gesamten Produktion dieses Subgenres im Jahrzehnt 1956 bis 1965, zu dem weit über hundert Platten zählen. Viele auch prominente Namen der Jazzgeschichte beteiligen sich hieran auf Alben wie *My Fair Lady Loves Jazz Played by Billy Taylor Trio, Orchestra Conducted by Quincy Jones* (ABC Paramount ABC-177, 1957), *Oscar Peterson Plays My Fair Lady* (Verve MG V-2119, 1959), *Jimmy Guiffre and His Music Men Play The Music Man* (Atlantic 1276, 1960), *Oscar Peterson Trio: Fiorello!* (Verve MG V-8366, 1960), *Kenny Dorham Quintet: Jerome Kern. Show Boat* (Time Records Time 52024, 1961), *Stan Kenton: Kenton's West Side Story* (Capitol T-1609, 1961), *Duke Ellington and His Orchestra Play Music from the Broadway Hit All American in Jazz* (Columbia CL 1790, 1962), *Curtis Fuller: Cabin in the Sky. Orchestra Arranged and Conducted by Manny Albam* (Impulse! As-22, 1962), *The Coleman Hawkins Quartet Play the Jazz Version of No Strings* (Moodsville MV 25, 1962), *Oscar Peterson Trio: West Side Story* (Verve MG V-8454, 1962), *Cannonball Adderley's Fiddler on the Roof. Selections from the Hit Broadway Show* (Capitol T-2216, 1964), *Art Blakey and the Jazz Messengers Play Selections from the New Musical Golden Boy* (Colpix CP 478, 1964), *Music from the Broadway Hit Hello, Dolly! Played by the Tommy Dorsey Orchestra under the Direction of Sam Donahue* (RCA Victor LSP-2916, 1964) und *The Modern Jazz Quartet Plays George Gershwin's Porgy and Bess* (Atlantic 1440, 1965).

Erst ein Forschungsprojekt zu André Previn, dem Pianisten auf *Modern Jazz Performances of Songs from My Fair Lady*, konfrontierte mich einst mit diesem Subgenre. Aus den Leitmedien des Jazz wusste ich nichts davon. Sich mit ihm zu beschäftigen, erlaubt einem aber u.a. einen instruktiven Vergleich zwischen den ästhetischen Entwicklungen im populären Musiktheater jener Ära und jenen im Jazz, der dem Broadway hierin nicht sklavisch folgt, sondern dessen Trends für seine eigenen Zwecke liest und das insbesondere formal-dramaturgisch im Book Musical deutlich komplexer werdende Songmaterial für die eigenen, auf Improvisation darüber zielenden Bedürfnisse rekonfiguriert, simplifiziert und refokussiert.<sup>301</sup> Aus vielschichtigen Liedverläufen

werden klassische Formen wie AABA' kondensiert. Kontrasteile samt Tempo- und Stimmungswechseln weggelassen oder begradigt. Der theatrale Anspruch des Book Musicals, dass jedes Stück die Handlung voranbringen muss, interessiert nicht. Er scheint nur noch in Titel und Covergestaltung vieler dieser Jazzalben auf. Hierin verhält sich dieses Subgenre im Jazz jener Zeit im Übrigen ähnlich wie die Original-Cast-Alben der Ära.<sup>302</sup>

Previn ist Cointiator wie Hauptprotagonist dieses Subgenres. Aber auch die Soundscape zu Jazz 1959 führt einen hier hin. Denn steigt man tief in jene ein, ist die Ballung entsprechend konzipierter Alben, die den Bezug zu einem Book Musical in Titel, Cover und Repertoire geradezu ausstellen, nicht zu übersehen. Wie bei anderen Subgenres der Zeit auch, die für den Kanon und damit kanonzentrierte Musikgeschichtsschreibung nicht relevant sind, vermag die Soundscape also wie ein Sprungbrett fungieren. In eine viel größere musikalische Vielfalt hinein. Die sich aber nicht nur in einer Masse an Einzelstücken erschöpft. Sondern zugleich durch eine Vielzahl kohärenter Trends durchzogen und geordnet ist, die immer wieder Alben nach Machart, Kontext und Ziel zusammenbinden. Man denke für ein anderes großes Thema der Zeit z. B. an Jazz als Filmmusik mit Soundtrackprojekten wie *Anatomy of a Murder* (Duke Ellington/Billy Strayhorn), *Des Femmes Disparaissent* (Art Blakey), *Les Liaisons Dangereuses* (Thelonious Monk/Art Blakey), *Odds Against Tomorrow* (John Lewis), *Shadows* (Charles Mingus/Shafi Hadi) und *The Subterreaneans* (André Previn/Gerry Mulligan).

*Livealben* – Hierneben brachte (3) erst der Nachbau der Soundscape eine enorme Fülle an Livealben zu Tage, ein Quellentypus, der für die Annäherung an Jazz 1959 als veritabler Livekultur essenziell ist. Besonders produktiv sind Art Blakey & the Jazz Messengers mit *1958-Paris Olympia*, *Art Blakey et les Jazz-Messengers au Club St. Germain* (Vol. 1-3), *Just Coolin'*, *At the Jazz Corner of the World* (1-2), *Art Blakey et les Jazz Messengers au Théâtre des Champs-Élysées* und *Paris Jam Session* – plus Kenny Burrell with Art Blakey: *On View at the Five Spot Café*. Einen Eindruck vom Verhältnis von Wiederholung und Differenz über ein mehrtägiges Engagement vermittelt dessen vollständige Veröffentlichung als Shelly Manne & His Men: *At the Black Hawk* (Vol. 1-5). Auch Cannonball Adderley (*Cannonball Adderley Quintet in Chicago*, *The Cannonball Adderley Quintet in San Francisco*), Kenny Burrell (*On View at the Five Spot Café*, *A Night at the Vanguard*), Red Garland (*Red Garland Live!*, *Lil' Darlin'*, *Red Garland at the Prelude*), Ahmad Jamal (*Portfolio of Ahmad Jamal*, *Jamal at the Penthouse*), Stan Kenton (*Road Show*, *Kenton Live from the Las Vegas Tropicana*), Thelonious Monk (*The Thelonious Monk Orchestra at Town Hall*, *Thelonious Alone in San Francisco*), Tony Scott (*Golden Moments*,

*I'll Remember, Sung Heroes*) und George Shearing (*Shearing on Stage!*, *Beauty and the Beat!*) treten mit gleich mehreren Liveaufnahmen in Erscheinung, die 1959 zuzurechnen sind – wenn auch mitunter erst verzögert veröffentlicht werden.

Man sieht in der Soundscape Locations wiederkehren (Lee Konitz: *Live at the Half Note*, Zoot Sims/Al Cohn/Phil Woods: *Jazz Alive! A Night at the Half Note*, Thelonious Monk: *The Thelonious Monk Orchestra at Town Hall*, Nina Simone: *Nina Simone at Town Hall*, Sarah Vaughan: *After Hours at the London House*, Marian McPartland: *Marian McPartland at the London House*, Gene Krupa: *Big Noise from Winnetka. Gene Krupa at the London House*, Tyree Glenn: *At the Roundtable*, Woody Herman Sextet: *At the Roundtable*, Turk Murphy and His Jazz Band: *At the Roundtable*, Jack Teagarden: *At the Roundtable*). Legenden sind genauso auf der Bühne nachzuerleben (z.B. Count Basie: *Fresno, California, April 24, 1959*, Duke Ellington: *Live at the Blue Note*, Bud Powell: *Bud in Paris*) wie Newcomer (z.B. Wes Montgomery feat. The Eddie Higgins Trio: *One Night in Indy*, Nina Simone: *Nina Simone at Town Hall*). Alles an Besetzungsgrößen ist dabei. Und grandiose Alben von Sängerinnen und Sängern (z.B. Jimmy Witherspoon, Gerry Mulligan & Ben Webster: *At the Renaissance*; Nina Simone: *Nina Simone at Town Hall*, Sarah Vaughan: *After Hours at the London House*).

Die Vielfalt der Liveplatten des Jahres zeigt in der Summe u.a., wie hoch seiner Zeit die typische Qualität in Sachen Virtuosität und Interaktion über alle stilistischen Grenzen hinweg war. Ein Aspekt, der im Setting von *Kind of Blue* und dem dortigen Fokus auf First Takes ausführlich gewürdigt wird in der kanonzentrierten Leitmedien des Jazz. Aber unter Rekurs auf die Vielzahl an Livealben in ganz anderer Dichte erfahrbar wird. John Lewis' Einlassung im *Esquire*, dass sich der Jazz dahin entwickelt habe, dass man 1959 extrem viel an Wissen und handwerklichem Können besitzen müsse, um in der Jazzszene ernst genommen zu werden, wird plötzlich nachvollziehbar.

*Quantität und Qualität* – Neben solchen Fragen von Qualifikationen und Fertigkeiten verschafft (4) überhaupt erst die Soundscape eine Vorstellung vom Ausmaß der Produktivität in Sachen Jazz damals in den USA, sowohl im Hinblick auf Qualität als auch Quantität. Den heutigen Kanon bilden klassische Beispiele zeitloser Meisterwerke, aber erst die Soundscape macht erfahrbar, was (5) im Jahr 1959 eigentlich typischer, alltäglicher Jazz ist – der gute Stammitaliener an der Ecke im Vergleich zum Drei-Sterne-Restaurant. Der Jazz, der das Gros dessen ausmacht, was die Konzert- und Festivalgänger damals live hören, die Discjockeys im Radio auflegen und die Musikalienhandlungen als Schallplatte verkaufen. In der Soundscape kann man ihn erleben.

*Frauen* – Erst die Soundscape offenbart ferner (6), dass Frauen als Arrangeurinnen und Instrumentalistinnen eine Rolle spielen im Jazz 1959, was sonst unklar bleibt, da Frauen auch im zweiten Ring um den Kanon der rein männlich verfassten 4+4 herum allenfalls als Vokalistinnen vorkommen, wie in Gestalt von Ella Fitzgeralds häufig genannten Gershwin-Aufnahmen. Hierneben sieht man 1959 aber z.B. auch Melba Liston mit ihrem einzigen Album als Lead (*Melba Liston and Her 'Bones*) sowie als Arrangeurin und Posaunistin auf einer Vielzahl anderer Alben in Aktion, von Quincy Jones' *The Birth of a Band!* bis zu *The Genius of Ray Charles*. Entdeckt die am Beginn ihrer Karriere stehende, aber in Sachen Studioarbeit schon äußerst umtriebige Organistin Shirley Scott (Eddie »Lockjaw« Davis with Shirley Scott: *Jaws*, Shirley Scott: *Scottie*, Shirley Scott: *Scottie Plays the Duke*, Eddie »Lockjaw« Davis with Shirley Scott: *Misty*, Shirley Scott: *Soul Searchin'*, Eddie »Lockjaw« Davis & Shirley Scott: *Bacalao*). Trifft auf fulminant knallende Kuriositäten wie Mary Osbornes *A Girl and Her Guitar*. Und gleich eine ganze Reihe von Platten von Pianistinnen wie Muriel Roberts' *Flower Drum Song*, Barbara Carrolls *Flower Drum Song*, *Why Not?* und *Satin Doll*, Patti Browns *Patti Brown Plays Big Piano*, Marian McPartlands *Marian McPartland at the London House* oder Dorothy Donegans *Live* und *September Song*.

Im Vergleich zur Größenordnung der Soundscape ist die Quantität klein. Nicht anders als die Anzahl der Frauen auf der Gruppenphotographie *A Great Day in Harlem* im *Esquire*. Aber sie sind da. Gekommen, um zu bleiben. Das gilt im Übrigen auch für Musikjournalistinnen mit Fokus Jazz, die sich damals auch bereits finden lassen, wenn man denn genau hinsieht. Ein spannendes Beispiel ist z.B. Barbara J. Gardner, die in jenen Monaten u.a. instruktive Feature zu Cannonball Adderley (»The Tampa Cannonball« am 15. Oktober 1959) und Miles Davis (»The Enigma of Miles Davis« am 7. Januar 1960) im *DownBeat* veröffentlicht.<sup>303</sup>

All das täuscht freilich nicht darüber hinweg, dass Jazz ein deprimierend patriarchales Milieu war und in Teilen bis heute ist. Oder wie im *DownBeat* noch am 9. Januar 1958 offen getitelt wird: »Is there a place for women in jazz strictly on a merit basis?«<sup>304</sup> Korrespondierend zum Teaser auf der Titelseite, wo in dicken Lettern prangt: »Can Women Play Jazz?«<sup>305</sup> Die Soundscape verheimlicht die geringe Präsenz von Frauen nicht. Zeigt aber offen den misogynen Zeitgeist, da man nun gegenüberstellen kann, was diese Musikerinnen können im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen.

*Workaholics* – Die Soundscape lässt einen (7) die Aufmerksamkeit darauf richten, dass manche Jazzmusiker 1959 in dabei oft wechselnden Funktionen als Instrumentalist, Songwriter, Bearbeiter und Arrangeur an einer ver-

blüffend großen Anzahl an Schallplattenproduktionen beteiligt sind. Benny Golsons exorbitante Produktivität zwischen Herbst 1958 und Winter 1960 z.B. lässt sich aus den kanonzentrierten Leitmedien des Jazz nicht einmal erahnen. Dabei war er an prominenter Stelle an diesem Jahrgang beteiligt, von der *Moanin'*-Session (30. Oktober 1958), veröffentlicht als einer der großen Erfolge 1959 unter Art Blakey & the Jazz Messengers, bis zur Gründung von The Jazztet u.a. mit Art Farmer, Curtis Fuller und dem jungen McCoy Tyner, das am 10. November 1959 erstmals live auftritt, die Sessions für das Debütalbum wenig später Anfang 1960 am 6., 9. und 10. Februar spielt und neben den Jazz Messengers zum wichtigsten Hard-Bop-Ensemble Anfang der 1960er Jahre avanciert. Dazwischen erscheint das bereits 1957 aufgezeichnete Solodebüt (*Benny Golson's New York Scene*) sowie u.a. zwei Mitte November 1958 eingespielte (*The Other Side of Benny Golson*; *Benny Golson & the Philadelphians*) und drei im Laufe des Jahres 1959 aufgenommene Alben (*Gone with Golson*, *Groovin' with Golson* und *Getting' with It*), dazu ein Doppelleaddate mit Lim Winchester (*Winchester Special*) – plus diverser Sideman-Aktivitäten als Arrangeur-Komponist und/oder Saxophonist im Studio u.a. für Ahmed Abdul-Malik (*East Meets West*), Jimmy Cleveland (*Rhythm Crazy*), Art Farmer (*Brass Shout*), Curtis Fuller (*Sliding Away*, *Blues-ette*, *The Curtis Fuller Jazztet*, *Imagination*), Philly Joe Jones (*Drums Around the World*), Quincy Jones (*The Birth of a Band!*) und Blue Mitchell (*Out of the Blue*).<sup>306</sup>

Dieser enorme Output von Golson in und direkt um 1959 ist im Übrigen keine Ausnahme unter zentralen Jazzakteuren jener Monate, was leicht aus dem Blick gerät, wenn man sich in einem Meisterwerkediskurs auf singuläre Alben konzentriert. Andere bekannte Workaholics des Jahres sind z.B. Bill Evans und Wynton Kelly. Oder eben auch Melba Liston. Wer will, kann die Soundscape daher z.B. auch gezielt dafür nutzen, dieselben Musiker durch unterschiedliche Projekt- und Ensemblekonfigurationen hindurch zu verfolgen. Ebenso wie sich im Übrigen (8) ständig reinterpretiertes Material durch das Jahr hindurch zieht und vergleichen lässt, allen voran Bobby Timmons' »Moanin'«, das Art Blakey & the Jazz Messengers mit dem Komponisten am Klavier gleich zu Beginn zum insoweit Jazzhit des Jahres machen.

*Verzerrtes Image* – Die Soundscape bringt des Weiteren (9) die Erkenntnis, dass manch bekannte Story, die aus dem Kanon stammt und in dessen Kontext immer wieder aufgerufen wird, sich in der Gesamtschau von Jazz 1959 anders darstellt. Das prominenteste Beispiel ist vielleicht die Art Verliererimage, die Wynton Kelly und Tommy Flanagan nachhängt aus den Rollen, die sie im Zusammenhang von *Kind of Blue* bzw. *Giant Steps* spielen. Kelly,

weil er immer wieder als ausgebootet dargestellt wird gegenüber Bill Evans. Flanagan, weil sein Solo auf »Giant Steps« nicht mit dem halbsbrecherischen Tempo der Akkordwechsel mithalten kann und in seinem Verlauf ein wenig klingelt, als würde er aufgeben, wenn er sich schließlich auf simples Akkordspiel zurückzieht. Dass Kelly nicht nur einen Track (»Freddy Freeloader«) auf viel beachtete Weise auf der berühmtesten Jazzplatte überhaupt (*Kind of Blue*) spielt, sondern das ganze Jahr über auf vielen Tonaufnahmen ein exzellentes Bild abgibt, einschließlich des eigenen Soloklassikers *Kelly Blue* und einem zweiten Soloalbum *Kelly Great*, geht dabei oft unter. Dabei spielt er als Sideman auf 1959 aufgenommenen und/oder veröffentlichten Platten wie Pepper Adams & Jimmy Kneppers *The Pepper-Knepper Quintet*, Cannonball Adderleys *Things Are Getting Better*, *Cannonball Adderley Quintet in Chicago* und *Cannonball Takes Charge*, Nat Adderleys *Much Brass*, Paul Chambers' *Go*, Donald Byrds *Off to the Races*, John Coltranes *Coltrane Jazz*, Sonny Criss' *At the Crossroads*, Curtis Fullers *The Curtis Fuller Jazztet*, Benny Golsons *Benny Golson's New York Scene*, Johnny Griffins *The Little Giant*, Jimmy Heaths *The Thumper*, Bill Hendersons *Bill Henderson Sings*, Philly Joe Jones' *Drums Around the World*, Abbey Lincolns *Abbey Is Blue*, Blue Mitchells *Out of the Blue* und *Blue Soul*, Hank Mobleys *Peckin' Time*, Sonny Reds *Out of the Blue*, Dizzy Reeces *Star Bright*, Sonny Rollins' *Newk's Time*, Wayne Shorters *Introducing Wayne Shorter* so wie Frank Stroziers *Fantastic Frank Strozier*. Und erscheint damit in nur einem Jahr auf mehr guten Alben, ja überhaupt auf mehr Alben als viele auch bekannte Jazzpianisten während ihrer ganzen Karriere. Und dann kommt noch am 2. Dezember 1959 seine zeitlose Performance des unsterblichen »Naima« auf Coltranes *Giant Steps* hinzu. Was für ein Jahr für Kelly! Wie absurd wirkt da der fade Beigeschmack, der nach Lektüre all der Literatur zu *Kind of Blue* in Sachen Kelly bleibt, wenn man die Soundscape drumherum kennt. Wer die als Vorwort angebotene Playlist angehört hat, ist ohne es zu wissen schon Experte für Kellys außergewöhnliches Schaffen in diesem so besonderen Jahr geworden.

Kellys Bild ist ebenso verzerrt wie das des ansonsten damals weithin geschätzten Spiels Flanagans, dem Coltrane gemessen an der technisch extremen Aufgabe schlicht nicht genug Zeit zur Vorbereitung gegeben hatte, um über das neue Stück »Giant Steps« zu improvisieren. Das dort inszenierte Tempo harmonischer Bewegung bei der gleichzeitigen Geschwindigkeits-erwartung des Bebop gegenüber dem Solisten, die man dort noch mit harmonischer Simplizität balanciert hatte, war schlicht etwas Neues, Gewagtes. In späteren Jahren sollte Flanagan sich immer wieder fulminant an »Giant Steps« beweisen wollen und können, wie z.B. Brad Mehldau berichtet – um

jene Scharte auszuweiten, die lange nachwirkt, weil »Giant Steps« so berühmt wird, für die Flanagan aber aufgrund der Umstände wenig kann.<sup>307</sup> Die Soundscape zu Jazz 1959 zeigt Flanagan dagegen ebenfalls an einer Vielzahl sehr guter Alben beteiligt wie Kenny Dorhams *Quiet Kenny*, Curtis Fullers *Sliding Easy* und *Blues-ette*, Thad Jones' *Motor City Scene*, J.R. Monteroses *The Message*, Lem Winchester's *Winchester Special*, Benny Golsons *Gettin' with It* und dem bereits 1957 aufgenommenen und nun erscheinenden *The Cats* mit Coltrane, Burrell und Suleiman, genauso wie an einer Reihe spannender Kuriositäten unter Flanagans Mitwirkung wie Frank Minions *The Soft Land of Make Believe* oder Mary Osbornes *A Girl and Her Guitar*. Auch Flanagan ist mit gutem Grund in der begleitenden Playlist zu diesem Buch reichlich vertreten.

Werk vs. Wirkung in den Fällen von Kelly und Flanagan zu vergleichen, ist ein schlagendes Beispiel dafür, warum es das Mindeste für Musikgeschichtsschreibung sein sollte, an einem Kanon gewonnene Einschätzungen gegen das abzugleichen, was sich aus der jeweils einschlägigen Soundscape ableiten lässt.

*Altersstruktur* – (10) schließlich sieht man an den Bestandteilen der Soundscape, dass Jazz 1959 kein Young Mens Game ist. Anders als etwa zeitgleich Rock'n'Roll und wenig später Beat und dann Rock. Und überhaupt die bis heute so sehr auf Jugend fokussierte moderne Popkultur. Jazz 1959 ist anders. Jazz 1959 ist eine Mehr-Generationen-Szene. Immer wieder wird sogar ausdrücklich über die Altersgrenzen hinweg kooperiert, so z.B. auf den hörenswerten Alben *Gerry Mulligan Meets Johnny Hodges*, *Gerry Mulligan Meets Ben Webster* und *Ben Webster Meets Oscar Peterson*. Auf dem berühmten Centerfold *A Great Day in Harlem* des *Esquire* stehen gleichberechtigt jüngere, aber bereits die Szene mitbestimmende Akteure wie Art Farmer (\*1928), Benny Golson (\*1929), Johnny Griffin (\*1928), Gerry Mulligan (\*1927), Sonny Rollins (\*1930) und Horace Silver (\*1928), die zu diesem Zeitpunkt erst um die 30 sind, gleichberechtigt neben alten Helden wie Count Basie (\*1904), Roy Eldridge (\*1911), Coleman Hawkins (\*1904), Dizzy Gillespie (\*1917), Gene Kruppa (\*1909), Thelonious Monk (\*1917), Mary Lou Williams (\*1910) und Lester Young (\*1909). *A Great Day in Harlem* wirkt nicht wie ein exklusives Treffen junger Wilder. Genauso wenig wie die Soundscape. Und ist hierin ganz anders als die von Jugend geprägte berühmte Hommage 40 Jahre später, Gordon Parks Photographie *A Great Day in Hip Hop* für das *XXL Magazine*<sup>308</sup> – im Übrigen bereits des nicht minder renommierten Parks zweite Verneigung vor Kanes Ikone, denn drei Jahre zuvor hatte er für *Life* zehn der zu diesem Zeitpunkt noch lebenden zwölf Akteure aus

Kanes Original an derselben Stelle ablichten können, an der diese jeweils 1958 standen.<sup>309</sup>

#### d. *So What?*

##### Miles Davis' *Kind of Blue* im Lichte der Soundscape

Kehren wir zum Abschluss der Exkursion in die Soundscape zu jenen Fragen zurück, die ich am Ende des ersten Kapitels ausgegeben habe. Jene, um herzu-leiten, warum ich in der Versuchsanordnung vom Zoom auf *Kind of Blue* in den Weitwinkel der Soundscape des Jahrgangs 1959 gewechselt bin. Wenn *Kind of Blue* die berühmteste, prestigeträchtigste und meist verkaufte Jazzplatte überhaupt ist, fragte ich, in was für einem Kontext ist dieses Juwel denn entstanden? Kommt diese Platte aus dem Nichts? Und steht alles überragend in einem Niemandsland? Oder war es ein besonderer Ort und Zeitpunkt, der ihre Schöpfung und Wahrnehmung mit prägte, vielleicht überhaupt erst möglich machte? Ihr Entstehen? Aber vor allem ihre Wirkung auf Kollegen, Kritik und Kundschaft? Wie würde sich das große Jahr des Jazz 1959 anfühlen, nachdem ich es umfassend erkundet und dicht beschrieben hätte?

*Kind of Blue*, das ist wahrlich nicht kontrovers festzustellen, kann ausweislich der Leitmedien des Jazz getrost als im Auge der wenigstens allermeisten Fachleute bedeutendste und wohl auch beste Platte des Jazz überhaupt bezeichnet werden. Als Inbegriff dessen, was an Jazz gut und kulturell bedeutend ist. In seltenem Einklang korrespondiert dies kritische Rezeptionsbild dabei mit dem Bestsellerstatus des Albums beim Publikum.

Gegen das Licht der Soundscape gehalten, zeigt sich nun, dass *Kind of Blue* in einem außergewöhnlich leistungsstarken Umfeld entstanden ist. An dessen Qualität in Breite und Tiefe die Protagonisten von *Kind of Blue* überdies selbst in vielfacher Weise erheblichen Anteil haben. Doch so beeindruckend der Jahrgang auch ist, so viele verschollene Schätze er auch birgt: Es sind dort nicht lauter *Kind of Blue*-Äquivalente versteckt und wiederzuentdecken. Doch auch wenn *Kind of Blue* ein Solitär bleibt in Machart, Qualität, Einfluss und Prestige, so wirkt Jazz 1959 in seiner Gesamtschau gleichwohl wie ein besonderes kulturelles Milieu, in dem sich eine Vielzahl an Akteuren im vollen Bewusstsein der neuesten Arbeiten der jeweils anderen gegenseitig zu immer neuen Höchstleistungen anstacheln und inspirieren. Auffallend viele begeben sich dabei nicht nur auf die Suche nach dem besonders Guten, sondern zugleich nach dem besonders Originellen. Was hier in seltener Häufigkeit zusammen-

findet. Dieses Streben ist, was im Jazz 1959 in besonderem Maße ein Momentum entwickelt.

1959 ist ein besonderer Ort für den Jazz. Ein ungewöhnlich dichter und zugleich vielfältiger Jahrgang. Dessen Produktion aus der Jazzgeschichte heraussticht. Und das wäre eben auch ohne *Kind of Blue* so. Das zu sagen, nimmt diesem Meisterwerk nichts an seinem Glanz. Seine unangefochtene Stellung in den Leitmedien des Jazz macht umgekehrt vielmehr einen spürbaren Unterschied auch für die Aufmerksamkeit, die 1959 zuteilwird. Aber 1959 ist eben nicht synonym mit *Kind of Blue*. 1959 ist so viel mehr. Ein verdichteter Mikrokosmos von fast allem, was Jazz bis dahin war, damals ist und danach werden sollte.

Aber, so fragte ich weiter, wie würde *Kind of Blue* denn für mich klingen, wenn ich das Album durch die Brille seiner Umgebung sehe? Durch die Musik hindurch höre, die um *Kind of Blue* herum im Jahr 1959 eingespielt oder öffentlich zugänglich gemacht worden ist? Wenn man Jazz 1959 wirklich kennt, wird einem dann klarer, warum dieses Album in der »official history of jazz« so dermaßen heraussticht? Macht es einen Unterschied für das ästhetische Erleben von *Kind of Blue*?

Nun, das zu sagen, ist natürlich ein ästhetisches, kein historiographisches Urteil. Und ich kann es auch nicht für die ganze Geschichte des Jazz behaupten wie Ben Ratliff. Aber was er schreibt, wenn er von *Kind of Blue* erzählt, entspricht jedenfalls dem, was am Ende der ästhetischen Erfahrung der Soundscape mein Eindruck von dieser Platte ist im Verhältnis zu Jazz 1959: »some of the most convincing solos in the history of jazz are here«.<sup>310</sup>

Und hätte es nur das gebracht, das Experiment mit der Soundscape hätte sich allein dafür gelohnt. Den Kanon in anderem Licht zu sehen. *Kind of Blue* allem voran. Als hätte man die Fenster geputzt. Man weiß, was davor liegt. Und doch erscheint einem nun alles plötzlich viel strahlender, prägnanter und konturschärfer.



## ***Liner Notes:***

# **Musikgeschichtsschreibung, New Jazz Studies, ChatGPT und das eigene Hören als Perspektive im Zeitalter von Digital Humanities und Künstlicher Intelligenz**

---

## **1. *The Low End Theory:***

### **Musikgeschichtsschreibung in Zeiten von ChatGPT & Co.**

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

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

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

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

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

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

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

\*\*\*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Warum?

\*\*\*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vor fünf Jahren war ich bei der Deutschen Nationalbibliothek dafür zuständig, die Digital Humanities aufzuarbeiten.<sup>331</sup> Knetief in diesem boomenden

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

»Die digitale Kulturvermittlung repräsentiert eine innovative Schnittstelle zwischen traditionellen kulturellen Inhalten und modernen Technologien. In einer zunehmend digitalisierten Welt wird der Zugang zu kulturellem Erbe und künstlerischen Werken durch digitale Medien erleichtert. Dieser Ansatz ermöglicht es, kulturelle Bildung, Partizipation und den Erhalt von kulturellem Erbe zu fördern. Im folgenden Essay werden die Grundlagen der digitalen Kulturvermittlung, ihre Leistungsfähigkeit, verschiedene Anwendungsmöglichkeiten und relevante Fachliteratur diskutiert.

Die digitale Kulturvermittlung basiert auf dem Einsatz digitaler Technologien, um kulturelle Inhalte zu präsentieren, zu erforschen und zu vermitteln. Dies umfasst virtuelle Museumsbesuche, interaktive Ausstellungen, Online-Archive, digitale Kunstprojekte und mehr. Ein Schlüsselement dabei ist die Demokratisierung des Zugangs zu Kultur, indem Barrieren wie geografische Distanzen oder finanzielle Einschränkungen überwunden werden. Menschen können bequem von zu Hause aus auf kulturelle Ressourcen

zugreifen und an kreativen Prozessen teilhaben.

Die digitale Kulturvermittlung bietet zahlreiche Vorteile. Erstens ermöglicht sie eine breitere Zielgruppenansprache. Menschen jeden Alters und Hintergrunds können an kulturellen Aktivitäten teilnehmen, unabhängig von ihrer physischen Lage. Zweitens fördert sie die Interaktivität und Partizipation. Nutzer können nicht nur passive Betrachter sein, sondern aktiv in den kreativen Prozess einbezogen werden, sei es durch virtuelle Workshops, Diskussionsforen oder kollaborative Projekte. Drittens trägt die digitale Kulturvermittlung zur Bewahrung des kulturellen Erbes bei, indem sie den Zugang zu seltenen oder gefährdeten Artefakten erleichtert und digitale Archivierungstechniken nutzt.

Die Anwendungsmöglichkeiten der digitalen Kulturvermittlung sind vielfältig. Virtuelle Museen bieten immersive Erlebnisse, indem sie Besucher durch 3D-Repliken von Kunstwerken und historischen Stätten führen. Augmented Reality (AR) und Virtual Reality (VR) eröffnen neue Dimensionen für die Erforschung von Kultur, indem sie Nutzer in virtuelle Welten eintauchen lassen. Social Media-Plattformen ermöglichen die Verbreitung von kulturellen Inhalten und den Austausch von Ideen über verschiedene Gemeinschaften hinweg. [...]

Zusammenfassend kann die digitale Kulturvermittlung als eine transformative Kraft betrachtet werden, die den Zugang zu Kultur demokratisiert, die Partizipation fördert und zur Bewahrung des kulturellen Erbes beiträgt. Durch die Verknüpfung von Tradition und Technologie eröffnet sie neue Horizonte für kreative Ausdrucksformen und den interkulturellen Dialog. In einer Zeit, in der die digitale Transformation unaufhaltsam voranschreitet, wird die digitale Kulturvermittlung weiterhin eine entscheidende Rolle dabei spielen, kulturelle Schätze für die kommenden Generationen zugänglich zu machen.«<sup>344</sup>

Man vergleiche diese Antwort mit anderen, im Umfang vergleichbaren aus den Händen fachwissenschaftlicher und institutionserfahrener Spezialisten, die aus großen, mehrjährigen Bundesförderungen zum Thema hervorgegangen sind, vom *museum4punkto* (2023) bis *Digitalisierung in der kulturellen Bildung* (2023).<sup>345</sup> Die Synthese, die ChatGPT anbietet, lässt sich sehen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Aber wohin?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

»Absolutely, women have played a crucial and influential role in the history of jazz. While the genre has often been male-dominated, numerous talented and innovative female musicians have made significant contributions. Here are just a few examples:

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

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

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

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

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

Aber sind sie hierin wirklich ehrlich und zutreffend?

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

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

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

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

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

»Jazz has its roots in African American communities and is often considered a form of Black music due to its origins in African musical traditions and its development in the context of the African American experience. The genre emerged in the late 19th to early 20th centuries in the United States, particularly in New Orleans, where African, European, and Afro-Caribbean musical influences converged.

However, it's crucial to recognize that jazz has always been a dynamic and evolving genre, embracing a multitude of influences and contributions from various cultural and racial backgrounds. As it spread and developed, jazz became a truly multiracial and cosmopolitan art form. Musicians from diverse ethnic and cultural backgrounds have made significant contributions to jazz, and the genre has continually absorbed and incorporated elements from different musical traditions.

The multiracial and cosmopolitan nature of jazz is evident in its history, with musicians of various backgrounds playing key roles in its development. For example:

1. Benny Goodman, a white clarinetist and bandleader, played a significant role in breaking down racial barriers in jazz during the swing era by leading integrated bands.
2. Duke Ellington, an African American composer, pianist, and bandleader, played a crucial role in shaping the sound of jazz and is considered one of its greatest innovators.
3. Chick Corea, a white pianist and composer, made substantial contributions to jazz fusion, expanding the genre's boundaries.
4. Tito Puente and other Latin jazz musicians integrated Afro-Cuban and other Latin rhythms into jazz, creating a vibrant fusion of styles.
5. John McLaughlin, a British guitarist, played a key role in the development of jazz fusion through his work with the Mahavishnu Orchestra.

The global nature of jazz has led to the emergence of various subgenres and regional styles, further reflecting its cosmopolitan character. Jazz has transcended racial and cultural boundaries, and its evolution continues to

be shaped by a diverse range of musicians worldwide.

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

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

als Jazz Rap und Acid Jazz.<sup>455</sup> Auch Jazzpuristen hätte das schon damals darauf aufmerksam machen können, mit welchem Jazzwissen und Kunstfertigkeit in Teilen des Hip-Hop gearbeitet wird.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\*\*\*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Es mag ein imaginiertes, virtuelles Museum sein, das so entsteht. Und gewiss nicht der vollkommenste Bau zum Verstehen dieser Musik. Oder gar

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

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

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

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

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

#### 4. *Deciphering the Message:*

##### **Fazit. Musikgeschichtsschreibung als aktives kulturelles Gedächtnis**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

als Burns etwas zu dem zu sagen gehabt, was sie persönlich als Jazz hörende Musikhistoriker an dieser Musikkultur bewegt.<sup>530</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

\*\*\*

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

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

## Outtakes:

### Literatur und sonstige Nachweise

---

- Birgit Abels: »Wer doch Ohren hat zu hören. Zum gegenwärtigen Perspektivenreichtum in der kulturwissenschaftlich orientierten Wissenschaft von den Musiken der Welt«, in: *Die Musikforschung* 69/2 (2016), S. 125–132.
- Theodor W. Adorno: »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug«, in: *Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften Bd. 3*, hg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp: Frankfurt a.M. 21984, S. 19–60.
- Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* [1970] (= Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften, Bd. 7, hg. von Rolf Tiedemann), Suhrkamp: Frankfurt a.M. 2003.
- David Ake: *Jazz Cultures*, University of California Press: Berkeley/CA 2002.
- David Ake: »Learning Jazz, Teaching Jazz«, in: *The Cambridge Companion to Jazz*, hg. von Mervyn Cooke/David Horn, Cambridge University Press: Cambridge 2003, S. 255–269.
- David Ake: *Jazz Matters*, University of California Press: Berkeley/CA 2010.
- David Ake/Charles Hiroshi Garrett/Daniel Goldmark (Hg.): *Jazz/Not Jazz*, University of California Press: Berkeley/CA 2012.
- David Ake/Charles Hiroshi Garrett/Daniel Goldmark: »Introduction«, in: *Jazz/Not Jazz*, hg. von dies., University of California Press: Berkeley/CA 2012, S. 1–9.
- David Ake: »Crossing the Street: Rethinking Jazz Education«, in: *Jazz/Not Jazz. The Music and Its Boundaries*, hg. von David Ake/Charles Hiroshi Garrett/Daniel Ira Goldmark, University of California Press: Berkeley/CA 2012, S. 237–263.
- David Ake: »After Wynton. Narrating Jazz in the Postneotraditional Era«, in: *The Routledge Companion to Jazz Studies*, hg. von Nicholas Gebhardt/Nichole Rustin-Paschal/Tony Whyton, Routledge: New York 2019, S. 77–86.

- Hector Amaya: »Racialized Documentary. Reception of Ken Burns' ›Jazz‹«, in: *Television & New Media* 9/2 (2008), S. 111–130.
- Tim J. Anderson: *Making Easy Listening. Material Culture and Postwar American Recording*, University of Minnesota Press: Minneapolis/MN 2006.
- Paul Allen Anderson: »My Foolish Heart‹: Bill Evans and the Public Life of Feelings«, in: *Jazz Perspectives* 7/3 (2013), S. 205–249.
- Chris Anderton: »A Many-Headed Beast: Progressive Rock as European Meta-Genre«, in: *Popular Music* 29/3 (2010), S. 414–435.
- Anon.: »A Hope for the Future«, in: *Jazz: The Metronome Yearbook Vol. 10* (1959), S. 21.
- Anon.: »Miles Davis: Kind of Blue«, in: *DownBeat* (1. Oktober 1959), S. 28.
- Anon.: »John Coltrane's ›Giant Steps‹ and ›My Favorite Things‹ Earn Gold Status«, in: *JazzTimes.com* (25. April 2019), <https://jazztimes.com/features/profiles/john-coltranes-giant-steps-and-my-favorite-things-earn-gold-status/>.
- Anon.: »Miles Davis – The Lost Quintet«, in: *jazzwise.com* (14. Oktober 2021), <https://www.jazzwise.com/features/article/miles-davis-the-lost-quintet>.
- Anon.: »What Is the Best Selling Jazz Album of All Time?«, in: *bestofjazz.org* (4. Januar 2023), <https://bestofjazz.org/what-is-the-best-selling-jazz-album-of-all-time/>.
- Klaus Aringer/Franz Karl Praßl/Peter Revers/Christian Utz (Hg.): *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens. Diskurse – Geschichte(n) – Poetiken*, Rombach: Freiburg 2018.
- Tom Arnold-Forster: »Dr. Billy Taylor, ›America's Classical Music‹, and the Role of the Jazz Ambassador«, in: *Journal of American Studies* 51/1 (2017), S. 117–139.
- E. Taylor Atkins: *Jazz Planet*, University Press of Mississippi: Jackson/MI 2003.
- Chris Atton: »Popular Music Fanzines: Genre, Aesthetics, and the ›Democratic Conversation‹«, in: *Popular Music and Society* 33/4 (2010), S. 517–531.
- Chris Atton: »Fan Discourse and the Construction of Noise Music as a Genre«, in: *Journal of Popular Music Studies* 23/3 (2011), S. 324–342.
- Chris Atton: »Genre and the Cultural Politics of Territory: The Live Experience of Free Improvisation«, in: *European Journal of Cultural Studies* 15/4 (2012), S. 427–441.
- George Avakian: »More Thoughts Given to Disks«, in: *Billboard* (29. Juni 1959), S. 24, 32–33.
- Amiri Baraka: »Miles Davis: ›One of the Great Mother Fuckers‹«, in: *A Miles Davis Reader*, hg. von Bill Kirchner, Smithsonian Institution Press: Washington 1997, S. 63–73.

- Samuel Barrett: »Kind of Blue« and the Economy of Modal Jazz«, in: *Popular Music* 25/2 (2006), S. 185–200.
- Samuel Barrett: »Classical Music, Modal Jazz and the Making of Kind of Blue«, in: *Dutch Journal of Music Theory/Tijdschrift voor Muziektheorie* 16/1 (2011), S. 53–63.
- Bob Belden: »Miles Davis«, in: *The Oxford Companion to Jazz*, hg. von Bill Kirchner, Oxford University Press: New York 2000, S. 398–402.
- Dawn Bennett: *Understanding the Classical Music Profession. The Past, the Present and Strategies for the Future*, Ashgate: Aldershot 2008.
- Joachim-Ernst Berendt/Günther Huesmann: *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis ins 21. Jahrhundert*, Fischer: Frankfurt a.M. 2007.
- Chuck Berg: »Jazz and Film and Television«, in: *The Oxford Companion to Jazz*, hg. von Bill Kirchner, Oxford University Press: New York/Oxford 2000, S. 706–721.
- Hanno Berger/Frédéric Döhl/Thomas Morsch: »Einleitung«, in: *Prekäre Genres. Zur Ästhetik peripherer, apokrypher und liminaler Gattungen*, hg. von dies., transcript: Bielefeld 2015, S. 7–15.
- Paul F. Berliner: *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, University Press of Chicago: Chicago 1994.
- Benjamin Biermann: »Jazz and the Recording Process«, in: *The Routledge Companion to Jazz Studies*, hg. von Nicholas Gebhardt/Nichole Rustin-Paschal/Tony Whyton, Routledge: New York 2019, S. 209–219.
- Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Rowohlt: Reinbek bei Hamburg 2006.
- Philip V. Bohlman/Goffredo Plastino (Hg.): *Jazz Worlds/World Jazz*, University Press of Chicago: Chicago 2016.
- Pierre Bourdieu: »Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital«, in: *Soziale Ungleichheiten*, hg. von Reinhard Kreckel, Schwartz: Göttingen 1983, S. 183–198.
- Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Suhrkamp: Frankfurt a.M. 2003.
- David Brackett: *Categorizing Sound. Genre and Twentieth-Century Popular Music*, University of California Press: Berkeley/CA 2016.
- Stephan Braese: *Cool. Jazz als Gegenkultur im westlichen Nachkriegsdeutschland*, edition text+kritik: München 2024.
- Lee B. Brown: »Jazz: America's Classical Music?«, in: *Philosophy and Literature* 26/1 (2002), S. 157–172.

- Leonard Brown (Hg.): *John Coltrane and Black America's Quest for Freedom: Spirituality and the Music*, Oxford University Press: New York 2010.
- Darius Brubeck: »1959: The Beginning of Beyond«, in: *The Cambridge Companion to Jazz*, hg. von Mervyn Cooke/David Horn, Cambridge University Press: Cambridge 2003, S. 177–201.
- Reginald T. Buckner/Steven Weiland (Hg.): *Jazz in Mind. Essays on the History of Meaning in Jazz*, Wayne State University Press: Detroit/MI 1991.
- Thomas Bugert: *Das Jahr der Innovationen im Jazz. Eine Analyse ausgewählter Alben des Jahres 1959*, Tectum: Baden-Baden 2024.
- Marie Buscatto: *Women in Jazz. Musicality, Femininity, Marginalization*, Routledge: New York 2022.
- Matthew W. Butterfield: »Music Analysis and the Social Life of Jazz Recordings«, in: *Current Musicology* 71–73 (2001/02), S. 324–352.
- Michele Calella/Nikolaus Urbanek (Hg.): *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, J.B. Metzler: Stuttgart 2013.
- Michele Calella: »Das Neue von gestern und was übrig bleibt: New Musicologies«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella/Nikolaus Urbanek, J.B. Metzler: Stuttgart 2013, S. 82–110.
- Marius Carboni: »The Classical Music Business«, in: *The Music Industry Handbook*, 2. Aufl., hg. von Paul Rutter, Routledge: New York 2016, S. 195–223.
- Noël Carroll: *On Criticism*, Routledge: New York 2009.
- Noël Carroll: *Art in Three Dimensions*, Oxford University Press: New York 2010.
- Ron Carter/Herbie Hancock: »Miles and the 1960s Quintet«, in: *Miles Davis. The Complete Illustrated History*, hg. von Ashley Kahn, Voyageur Press: Minneapolis/MN 2012, S. 130–137.
- Keith Caulfield: »Miles Davis' ›Kind of Blue‹ Remains a Fixture on Vinyl Albums Chart, 57 Years After Its Release«, in: *billboard.com* (20. September 2016), <https://www.billboard.com/pro/miles-davis-kind-of-blue-vinyl-albums-chart/>.
- Dale Chapman: »The Institutionalization of Jazz«, in: *Jazz and American Culture*, hg. von Michael Borshuk, Cambridge University Press: Cambridge 2023, S. 173–186.
- Dan Charnas: *Dilla Time. The Life and Afterlife of J Dilla, the Hip-Hop Producer Who Reinvented Rhythm*, Farrar, Straus and Giroux: New York 2022.
- Luca Cherchiarì/Laurent Cugny/Franz Kerschbaumer. *Eurojazzland. Jazz and European Sources*, Northeastern University Press: Boston/MA 2012.
- Martin Chilton: »›Kind of Blue‹: The Jazz Album by Miles Davis That Transformed Music«, in: *The Independent* (2. März 2019), <https://www.independ>

- ent.co.uk/arts-entertainment/music/features/miles-davis-kind-of-blue-jazz-album-a8799061.html.
- Nate Chinen: *Playing Changes. Jazz for the New Century*, Pantheon: New York 2018.
- Richard Cook: *It's about That Time. Miles Davis On and Off the Record*, Atlantic Books: London 2005.
- Mervyn Cooke/David Horn (Hg.): *The Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge University Press: Cambridge 2003.
- Stephen A. Crist: *Dave Brubeck's Time Out*, Oxford University Press: New York 2019.
- Michael Custodis: *Klassische Musik heute. Eine Spurensuche in der Rockmusik*, transcript: Bielefeld 2009.
- Carl Dahlhaus: »Historik – Grundlagen der Musikgeschichte – Ästhetik«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2000, S. 11–155.
- Arthur C. Danto: *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press: Princeton/NJ 1997.
- Lisa E. Davenport: *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era*, University Press of Mississippi: Jackson/MI 2009.
- Linda Ann Davis/Urs Johnson: »(Geschlechter-)Gerechtigkeit im Jazz. Soundtrack der Szene oder Zukunftsmusik?«, in: *Aus Politik und Geschichte* 73/5–6 (2023), S. 32–38.
- David Demsey: »Jazz Improvisation and Concepts of Virtuosity«, in: *The Oxford Companion to Jazz*, hg. von Bill Kirchner, Oxford University Press: New York 2000, S. 788–798.
- Tia DeNora: »Music and Social Experience«, in: *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, hg. von Mark D. Jacobs/Nancy Weiss Hanrahan, Blackwell: Oxford 2005, S. 147–159.
- Jacques Derrida: »Das Gesetz der Gattung«, in: ders.: *Gestade*, Passagen: Wien 1994, S. 245–284.
- Scott DeVeaux: »Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography«, in: *Black American Literature Forum* 25/3 (1991), S. 525–560.
- Scott DeVeaux: *The Birth of Bebop. A Social and Musical History*, University of California Press: Berkeley/CA 1997.
- Scott DeVeaux: »Struggling with Jazz«, in: *Current Musicology* 71–73 (2001/02), S. 353–374.

- Joan Didion: »I Write«, in: *New York Times* (5. Dezember 1976), <https://www.nytimes.com/1976/12/05/archives/why-i-write-why-i-write.html>, <https://genius.com/Joan-didion-why-i-write-annotated>.
- Terence Diggory: »What Abstract Art Means in ›Pull My Daisy‹«, in: *Reconstructing the Beats*, hg. von Jennie Skerl, Palgrave Macmillan: Basingstoke 2004, S. 135–149.
- Frédéric Döhl: »From Harmonic Style to Genre: The Early History (1890s-1940s) of the Uniquely American Musical Term Barbershop«, in: *American Music* 32/2 (2014), S. 123–171.
- Frédéric Döhl: »Gesamteindruck: Zu einem Schlüsselbegriff des Plagiatsrechts«, in: *Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie* 25 (2015), S. 19–40.
- Frédéric Döhl: »The ›Book Musical Genre‹ in Jazz around 1960: On Modern Jazz Performances of Songs from *My Fair Lady* (Shelly Manne, André Previn, Leroy Vinnegar)«, in: *Jazz Perspectives* 10/1 (2017), S. 63–95.
- Frédéric Döhl: Musikgeschichte ohne Markennamen. Soziologie und Ästhetik des Klavierquintetts, transcript: Bielefeld 2019.
- Frédéric Döhl: »Digital Humanities und Bibliotheken. Über technisch-organisatorische Infrastruktur hinausgedacht«, in: *ZfBB – Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie* 66/1 (2019b), S. 4–18.
- Frédéric Döhl: »Digital Turn – Gedächtnisinstitutionen und Digital Humanities. Zwischenbericht aus einer Workshop-Reihe der Deutschen Nationalbibliothek«, in: *ZfBB – Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie* 67/3-4 (2020a), S. 213–230.
- Frédéric Döhl: »Auf dem Weg zur vertanen Chance. Musikwissenschaft, Recht und das Kerngeschäft der Digital Humanities: Text und Data Mining«, in: *Lied und Populäre Kultur. Jahrbuch des Zentrums für Populäre Kultur und Musik* 65 (2020b), S. 245–268.
- Frédéric Döhl/Christoph Schöch/Achim Rettinger/Evelyn Gius/Peer Trilcke/Peter Leinen/Fotis Jannidis/Maria Hinzmann/Jörg Röpke: »Abgeleitete Formate. Text und Data Mining mit urheberrechtlich geschützten Textbeständen«, in: *ZfdG – Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften* (2020), [https://www.zfdg.de/2020\\_006](https://www.zfdg.de/2020_006).
- Frédéric Döhl: *Zwischen Pastiche und Zitat. Die Urheberrechtsreform 2021 und ihre Konsequenzen für die künstlerische Kreativität*, transcript: Bielefeld 2022.
- André Doehring: »The Shape of Jazz Studies to Come? Überlegungen zu Anforderungen, Inhalten und Zielen der Ausbildung von JazzforscherInnen«, in:

- Jazzforschung heute. Themen, Methoden, Perspektiven*, hg. von Martin Pfeleiderer/Wolf-Georg Zaddach, Verlag Edition Emvas: Berlin 2019, S. 235–258.
- Andreas Domann: »New Musicology«, in: *Historische Musikwissenschaft. Gegenstand – Geschichte – Methodik*, hg. von Frank Hentschel, Laaber: Laaber 2019, S. 155–169.
- Ralf Dombrowski: *Basis-Diskothek Jazz*, Reclam: Stuttgart <sup>5</sup>2018.
- Ralf Dombrowski: *111 Gründe, Jazz zu lieben*, Schwarzkopf & Schwarzkopf: Berlin 2019.
- Chris Dromey/Julia Haferkorn (Hg.): *The Classical Music Industry*, Routledge: New York 2018.
- Eric Drott: »The End(s) of Genre«, in: *Journal of Music Theory* 57/1 (2013), S. 1–45.
- Julie C. Dunbar: *Women, Music, Culture. An Introduction*, Routledge: New York <sup>3</sup>2021.
- Gerald Early/Ingrid Monson: »Why Jazz Still Matters«, in: *Daedalus* 148/2 (2019), S. 5–12.
- Gary R. Edgerton: *Ken Burns's America*, Palgrave: New York 2001.
- Gary R. Edgerton: »Mainstreaming Ken Burns' »Jazz« for a National Audience«, in: *Film & History* 31/2 (2001), S. 65–69.
- Peter Elsdon: »Jazz Recordings and the Capturing of Performance«, in: *Recorded Music. Performance, Culture and Technology*, hg. von Amanda Bayley, Cambridge University Press: Cambridge 2010, S. 146–163.
- Peter Elsdon: »The Potential of the Jazz Record«, in: *Jazz Debates/Jazzdebatten*, hg. von Wolfram Knauer, Wolke Verlag: Hofheim 2014, S. 109–118.
- Franco Fabbri: »How Genres Are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes«, in: *Critical Musicological Reflections. Essays in Honour of Derek B. Scott*, hg. von Stan Hawkins, Ashgate: Farnham 2012, S. 179–191.
- Jeff Farley: »Jazz as a Black American Art Form: Definitions of the Jazz Preservation Act«, in: *Journal of American Studies* 45/1 (2011), S. 113–129.
- Patty Farmer/Will Friedland: *Playboy Swings. How Hugh Hefner and Playboy Changed the Face of Music*, Beaufort Books: New York 2015.
- Daniel Martin Feige: *Philosophie des Jazz*, Suhrkamp: Berlin 2014.
- Howard Ferstler: »Fred Plaut«, in: *The Routledge Guide to Music Technology*, hg. von Thom Holmes, Routledge: New York 2006, S. 237.
- Will Finch: »Documentary Jazz/Jazz Documentary«, in: *Jazz and American Culture*, hg. von Michael Borshuk, Cambridge University Press: Cambridge 2023, S. 319–337.

- Elizabeth Fraterrigo: *Playboy and the Making of the Good Life in Modern America*, Oxford University Press: New York 2009.
- Simon Frith: *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Harvard University Press: Cambridge/MA 1996.
- Simon Frith: »Is Jazz Popular Music?«, in: *Jazz Research Journal* 1 (2007), S. 7–23.
- John Frow: *Genre*, Routledge: New York 2006.
- Krin Gabbard (Hg.): *Jazz among the Discourses*, Duke University Press: Durham/NC 1995.
- Krin Gabbard (Hg.): *Representing Jazz*, Duke University Press: Durham/NC 1995.
- Krin Gabbard: »The Jazz Canon and Its Consequences«, in: *Jazz among the Discourses*, hg. von Krin Gabbard, Duke University Press: Durham/NC 1995, S. 1–28.
- Krin Gabbard: *Jammin' at the Margins. Jazz and the American Cinema*, The University of Chicago Press: Chicago 1996.
- Krin Gabbard: *Better Git It on Your Soul. An Interpretive Biography of Charles Mingus*, University of California Press: Berkeley/CA 2016.
- Lukas Gabric: »Beyond the Surface: Hermeneutic Implications of ›Blue‹ by MOPDTK«, in: *Jazz Perspectives* 11/1 (2019), S. 53–68.
- Barbara J. Gardner: »The Tampa Cannonball«, in: *DownBeat* (15. Oktober 1959), S. 18–20.
- Barbara J. Gardner: »The Enigma of Miles Davis«, in: *DownBeat* (7. Januar 1960), S. 20–23.
- Nicholas Gebhardt: »On Jazz, Memory, and History«, in: *Jazz Research Journal* 4/1 (2010), S. 7–14.
- Nicholas Gebhardt/Nichole Rustin-Paschal/Tony Whyton (Hg.): *The Routledge Companion to Jazz Studies*, Routledge: New York 2019.
- Friedrich Geiger/Tobias Janz: »Ökonomie und Kanon«, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hg. von Klaus Pietschmann/Melanie Wald-Fuhrmann, edition text + kritik: München 2013, S. 858–888.
- Gregg Gelb: *1959 Jazz: A Historical Study and Critical Analysis of Jazz and Its Artists and Recordings in 1959*, University of Northern Carolina: Greensboro/NC 2008.
- John Gennari: *Blowin' Hot and Cool. Jazz and Its Critics*, University Press of Chicago: Chicago 2006.
- Niamh Gibbs: »Researching Film Music — Where to Start?«, in: *Royal Musical Association* (9. März 2022), <https://www.rma.ac.uk/2022/03/09/researching-film-music-where-to-start/>.

- Gary Giddins: »Miles's Wiles«, in: *A Miles Davis Reader*, hg. von Bill Kirchner, Smithsonian Institution Press: Washington 1997, S. 217–223.
- Gary Giddins: *Visions of Jazz. The First Century*, Oxford University Press: New York 1998.
- Gary Giddins/Scott DeVeaux: *Jazz*, W.W. Norton: New York 2009.
- Ted Gioia: *West Coast Jazz*, University of California Press: Berkeley/CA 1998.
- Ted Gioia: *The History of Jazz. Second Edition*, Oxford University Press: New York 2011.
- Ted Gioia: *The History of Jazz. Third Edition*, Oxford University Press: New York 2021.
- Ted Gioia, zitiert nach Natalie Weiner: »Re-Revisiting ›The History of Jazz‹«, in: *NPR* (15. Juli 2021), <https://www.npr.org/2021/07/15/1016020385/re-revising-the-history-of-jazz>.
- Ralph J. Gleason: »On Threshold of Greatest Era«, in: *Billboard* (29. Juni 1959), S. 24, 33.
- Bob Gluck: *The Miles Davis Lost Quintet and Other Revolutionary Ensembles*, University of Chicago Press: Chicago 2016.
- Udo Göttlich: »Massenmedium«, in: *Metzler Lexikon. Medientheorie Medienwissenschaft*, hg. von Helmut Schanze, J.B. Metzler: Stuttgart 2002.
- Maxine Gordon: *Sophisticated Giant. The Life and Legacy of Dexter Gordon*, University of California Press: Oakland/CA 2018.
- Robert Gordon: *Jazz West Coast*, Quartet Books: London 1990.
- Theodore Gracyk: »Jazz After Jazz: Ken Burns and the Construction of Jazz History«, in: *Philosophy and Literature* 26/1 (2002), S. 173–187.
- Herman S. Gray: *Cultural Moves: African Americans and the Politics of Representation*, University of California Press: Berkeley/CA 2005.
- Mark C. Gridley: *Jazz Styles. Eleventh Edition*, Pearson: Harlow <sup>11</sup>2014.
- Andre Guess: »For Wynton Marsalis, Forgetting the Roots of Jazz Is Forgetting the History of America«, in: *The Undeclared* (12. Januar 2018 [2018a]), <https://wyntonmarsalis.org/news/entry/forgetting-the-roots-of-jazz-is-forgetting-the-history-of-race-in-america>.
- Andre Guess: »Wynton Marsalis & Ethan Iverson: A Conversation on Jazz & Race«, in: *JazzTimes* (14. Mai 2018 [2018b]), <https://wyntonmarsalis.org/news/entry/wynton-marsalis-ethan-iverson-a-conversation-on-jazz-race>.
- Jennifer Guglielmo/Salvatore Salerno (Hg.): *Are Italians White? How Race Is Made in America*, Routledge: New York 2003.

- Hans Ulrich Gumbrecht: »Epiphanien«, in: *Dimension ästhetischer Erfahrung*, hg. von Joachim Küpper/Christoph Menke, Suhrkamp: Frankfurt a.M. 2003, S. 203–222.
- Paul Guyer: *A History of Modern Aesthetics*, Bd. 1, Cambridge University Press: Cambridge 2014.
- Garry Hagberg: »On Representing Jazz: An Art Form in Need of Understanding«, in: *Philosophy and Literature* 26/1 (2002), S. 188–198.
- David Harlan: »Ken Burns and the Coming Crisis of Academic History«, in: *Rethinking History* 7/2 (2003), S. 169–192.
- Björn Heile/Peter Elsdon/Jenny Doctor (Hg.): *Watching Jazz. Encounters with Jazz Performance on Screen*, Oxford University Press: New York 2016.
- Andrey Henkin: »Les McCann, Pianist, Singer and Soul Jazz Pioneer, Dies at 88«, in: *The New York Times* (1. Januar 2024), <https://www.nytimes.com/2024/01/01/arts/music/les-mccann-dead.html>.
- Nat Henthoff: »An Afternoon with Miles Davis«, in: *The Jazz Review* 2/1 (1958), S. 9–12.
- Nat Henthoff: »Whose Art Form?: Jazz at Mid-Century«, in: *Jazz*, hg. von Nat Henthoff/Albert J. McCarthy, Cassell: London 1959, S. 325–342.
- Frank Hentschel (Hg.): *Historische Musikwissenschaft. Gegenstand – Geschichte – Methodik*, Laaber: Laaber 2019.
- Frank Hentschel: »Einleitung«, in: *Historische Musikwissenschaft. Gegenstand – Geschichte – Methodik*, hg. von Frank Hentschel, Laaber: Laaber 2019, S. 9–17.
- Charles Hersch: »America Without Dissonance: Ken Burns's »Jazz««, in: *Polity* 33/1 (2001), S. 107–116.
- Charles Hersch: »Reconstructing the Jazz Tradition«, in: *Jazz Research Journal* 2/1 (2008), S. 7–28.
- Johann Herzberg (Hg.): *museum4punko | workbook. Impulse & Tools für die digitale Kulturvermittlung*, Stiftung Preußischer Kulturbesitz: Berlin 2023.
- Gregor Herzfeld (Hg.): *Popularisierung »klassischer« Musik = Musiktheorie* 33/4 (2018), S. 282–368.
- Monika Herzig: »The ABCs of Jazz Education. Rethinking Jazz Pedagogy«, in: *Jazzforschung heute. Themen, Methoden, Perspektiven*, hg. von Martin Pfeleiderer/Wolf-Georg Zaddach, Verlag Edition Emvas: Berlin 2019, S. 181–197.
- Jörn Peter Hiekel (Hg.): *Populär vs. elitär. Wertvorstellungen und Popularisierungen der Musik heute*, Schott: Mainz 2013.
- Eric Hobsbawn (aka Francis Newton): *The Jazz Scene*, Macgibbon & Kee: London 1959.

- André Hodeir: »Perspective on Modern Jazz: Popularity or Recognition?«, in: *DownBeat* (20. August 1959), S. 40–42.
- Bernd Hoffmann: »»What a Wonderful World«. Ein fragmentarischer Blick auf den deutschen Jazz und seine Jazzforschung«, in: *Jazzforschung/Jazz Research* (2010), S. 173–189.
- John Clellon Holmes: »Time Present«, in: *Esquire* (Januar 1959), S. 107–110.
- Fabian Holt: *Genre in Popular Music*, University of Chicago Press: Chicago 2006.
- Andrew Wright Hurley: *The Return of Jazz: Joachim-Ernst Berendt and West German Cultural Change*, Berghahn Books: New York 2009.
- Travis A. Jackson: »Interpreting Jazz«, in: *African American Music: An Introduction*, hg. von Mellonee V. Burnim, Routledge: New York 2005, S. 167–183.
- Travis A. Jackson: »New Bottle, Old Wine: Wither Jazz Studies?«, in: *Issues in African American Music. Power, Gender, Race, Representation*, hg. von Portia Maultsby/Mellonee V. Burnim, Routledge: New York 2016, S. 30–46.
- Michael Jacobs: *All That Jazz*, Reclam: Stuttgart <sup>8</sup>2023.
- Geoffrey Jacques mit Scott DeVeaux/Krin Gabbard/Bernard Gendron/Sherrie Tucker: »Call and Response: A Roundtable on Ken Burns's ›Jazz‹«, in: *Journal of Popular Music Studies* 13 (2001), S. 207–225.
- Robin James: »Is the Post- in Post-Identity the Post- in Post-Genre?«, in: *Popular Music* 36/1 (2017), S. 21–32.
- Michael Jarrett: *Pressed for All Time: Producing the Great Jazz Albums from Louis Armstrong and Billie Holiday to Miles Davis and Diana Krall*, The University of North Carolina Press: Chapel Hill/NC 2016.
- Benjamin Jörissen/Stephan Kröner/Lisa Birnbaum/Franz Krämer/Friedericke Schmiedel (Hg.): *Digitalisierung in der kulturellen Bildung. Interdisziplinäre Perspektiven für ein Feld im Aufbruch*, kopaed: München 2023.
- Bruce Johnson: »Hear Me Talkin' to Ya: Problems of Jazz Discourse«, in: *Popular Music* 12/1 (1993), S. 1–12.
- Bruce Johnson/Adam Havas: »Western Bias, Canonicity, and Cultural Globalization: Introduction to ›Jazz Diasporas‹«, in: *Popular Music and Society* 45/4 (2022), S. 371–376.
- Ekkehard Jost: *Sozialgeschichte des Jazz*, Zweitausendeins: Frankfurt a.M. 2003.
- Olaf Jubin/Robert Gordon (Hg.): *The Oxford Handbook of the Global Stage Musical*, Oxford University Press: New York 2023.
- Ashley Kahn: *Kind of Blue. The Making of the Miles Davis Masterpiece*, DaCapo Press: New York 2000.
- Ashley Kahn: »Between the Takes«, in: *Miles Davis: Kind of Blue. Legacy Edition*, 919075881992, Columbia 2008, S. 50–55.

- Ashley Kahn (Hg.): *Miles Davis. The Complete Illustrated History*, Voyageur Press: Minneapolis/MN 2012.
- Ashley Kahn: *Miles Davis' Kind of Blue: Blues Clues*, 2019, <https://jazztimes.com/features/profiles/miles-davis-kind-of-blue-blues-clues/>.
- Ashley Kahn: »Miles Davis and Bill Evans: Miles and Bill in Black & White«, in: *JazzTimes* (14. Oktober 2021), <https://jazztimes.com/archives/miles-davis-and-bill-evans-miles-and-bill-in-black-white/>.
- Gary Kamiya: »In Defense of ›Jazz‹«, in: *Salon* (7. Februar 2001), [https://www.salon.com/2001/02/07/jazz\\_defense/](https://www.salon.com/2001/02/07/jazz_defense/).
- Wolf Kampmann: *Jazz. Eine Geschichte von 1900 bis übermorgen*, Reclam: Stuttgart 2016.
- Fred Kaplan: 1959. *The Year Everything Changed*, John Wiley: Hoboken/NJ 2009.
- James Kaplan: *3 Shades of Blue: Miles Davis, John Coltrane, Bill Evans, and the Lost Empire of Cool*, Penguin: New York 2024.
- Christian Kellersmann: »Die ›neue Klassik‹«, in: *Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, hg. von Martin Tröndle, transcript: Bielefeld 2018, S. 379–387.
- Peter Kemper: *The Sound of Rebellion. Zur politischen Ästhetik des Jazz*, Reclam: Stuttgart 2023.
- Joseph Kerman: »How We Got into Analysis, and How to Get Out«, in: *Critical Inquiry* 7/2 (1980), S. 311–331.
- Joseph Kerman: »A Few Canonic Variations«, in: *Critical Inquiry* 10 (1983/84), S. 107–125.
- Joseph Kerman: *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Harvard University Press: Cambridge/MA 1985.
- Barry Kernfeld: *Adderley, Coltrane, and Davis at the Twilight of Bebop: The Search for Melodic Coherence*, Ph.D. Dissertation, Cornell University: Ithaca/NY 1981.
- Barry Kernfeld: *What to Listen for in Jazz*, Yale University Press: New Haven/CN 1995.
- Gert Keunen: *Alternative Mainstream. Making Choices in Pop Music*, Antennae: Amsterdam 2014.
- Bill Kirchner (Hg.): *The Oxford Companion to Jazz*, Oxford University Press: New York 2000.
- Eve Klein: »When Divas and Rock Stars Collide: Interpreting Freddie Mercury and Montserrat Caballé's *Barcelona*«, in: *Popular Music, Stars and Stardom*, hg. von Stephen Loy/Julie Rickwood/Samantha Bennett, Australian National University Press: Canberra 2018, S. 115–135.

- Kelsey Klotz: *Dave Brubeck and the Performance of Whiteness*, Oxford University Press: New York 2023.
- Wolfram Knauer: »Die Jazz-Analyse«, in: *Jazz*, hg. von Wolfgang Sandner, Laaber: Laaber 2005, S. 313–328.
- Wolfram Knauer: »Play Yourself, Man!« *Die Geschichte des Jazz in Deutschland*, Reclam: Stuttgart 2021.
- Wolfram Knauer: »A Clash of Identities. How Aspects of Gender and Identity in Jazz Influence Both the Music and Its Perception«, in: *The Routledge Companion to Jazz and Gender*, hg. von James Reddan/Monika Herzig/Michael Kahr, Routledge: New York 2023, S. 168–176.
- Sigrid G. Köhler/Sabine Müller-Mall/Florian Schmidt/Sandra Schnädelbach (Hg.): *Recht fühlen*, Brill: Paderborn 2017.
- Lawrence Kramer: *Classical Music and Postmodern Knowledge*, University of California Press: Berkeley/CA 1995.
- James Lapine/Stephen Sondheim: *Sunday in the Park with George*, Nick Hern: London 1990.
- Bruno Latour: »Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern«, in: *Critical Inquiry* 30/2 (2004), S. 225–248 (= *Elend der Kritik. Vom Krieg um Fakten zu Dingen von Belang*, diaphanes: Zürich 2007).
- Mark Laver: »Freedom of Choice: Jazz, Neoliberalism, and the Lincoln Center«, in: *Popular Music and Society* 37/5 (2014), S. 538–556.
- Richard J. Lawn: *Experiencing Jazz. Second Edition*, Routledge: New York 2013.
- Sonya R. Lawson: »Defy(n)ing Categorization: Moving Beyond the Jazz History Canon«, in: *De-Canonizing Music History*, hg. von Vesa Kurkela/Lauri Väkevä, Cambridge Scholars: Cambridge 2009, S. 51–60.
- Sonya R. Lawson: »Inclusive Jazz History Pedagogy«, in: *The Routledge Companion to Jazz and Gender*, hg. von James Reddan/Monika Herzig/Michael Kahr, Routledge: New York 2023, S. 322–335.
- David Lee: *The Battle of the Five Spot: Ornette Coleman and the New York Jazz Field*, Mercury: Toronto 2006.
- Gene Lees: »Jazz Festivals«, in: *DownBeat Yearbook 1960*, S. 19–23.
- Jennifer C. Lena/Richard A. Peterson: »Classification as Culture. Types and Trajectories of Music Genres«, in: *American Sociological Review* 73 (2008), S. 697–718.
- Chris Lenz: *Celebrating a Masterpiece: Kind of Blue*, Bonus-DVD zu Miles Davis: *Kind of Blue. Legacy Edition*, 919075881992, Columbia 2008.

- Andreas Linsenmann/Thorsten Hindrichs (Hg.): *Hobsbawm, Newton und Jazz: Zum Verhältnis von Musik und Geschichtsschreibung*, Ferdinand Schönigh: Paderborn 2016.
- George Lipsitz: »Song of the Unsong: The Darby Hicks History of Jazz«, in: *Uptown Conversations. The New Jazz Studies*, hg. von Robert G. O’Meally/Brent Hayes Edwards/Farah Jasmine Griffin, Columbia University Press: New York 2004, S. 9–26.
- Martin Lücke: »Der deutsche Klassikmarkt: Eine wirtschaftliche Betrachtung«, in: *Musikwirtschaft 2.0. Bestandsaufnahme und Perspektiven*, hg. von Steffen Höhne/Matthias Maier/Wolf-Georg Zaddach, Leipziger Universitätsverlag: Leipzig 2014, S. 71–92.
- Jean-François Lyotard: »Music and Postmodernity« [org. frz. 1996], in: *new formations* 66 (2009), S. 37–45.
- Laura MacDonald/Ryan Donavan (Hg.): *The Routledge Companion to Musical Theatre*, Routledge: New York 2022.
- Jeffrey Magee: »Kinds of Blue: Miles Davis, Afro-Modernism, and the Blues«, in: *Jazz Perspectives* 1/1 (2007), S. 5–27.
- P.D. Magnus: »Kind of Borrowed, Kind of Blue«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 74/2 (2016), S. 179–185.
- Shelly Manne/Pete Rugolo/Ben Polack/Gene Norman/Leonard Feather: »Is Jazz Progressing? The Views of Shelly Manne, Pete Rugolo, Ben Polack, Gene Norman, Leonard Feather«, in: *DownBeat Yearbook 1959*, S. 104–114.
- Gabriele Marino: »What Kind of Genre Do You Think We Are?« Genre Theories, Genre Names and Classes within Music Intermedial Ecology«, in: *Music Analysis Experience. New Perspectives in Musical Semiotics*, hg. von Constantino Maeder/Mark Reybrouck, Leuven University Press: Leuven 2015, S. 239–254.
- Wynton Marsalis: »What Jazz Is – and Isn’t«, in: *New York Times* (31. Juli 1988), <https://wyntonmarsalis.org/news/entry/music-what-jazz-is-and-isnt>.
- Rachel Martin/Vince Pearson: »More Than ›Kind of Blue‹: In 1959, a Few Albums Changed Jazz Forever«, in: *NPR* (29. April 2019), <https://www.npr.org/2019/04/29/717579612/more-than-kind-of-blue-in-1959-a-few-albums-changed-jazz-forever>.
- Francesco Martinelli (Hg.): *The History of European Jazz*, Equinox: Bristol 2018.
- Deborah Mawer: »Performing Improvisation. Bill Evans and Jean-Yves Thibaudet«, in: *The Routledge Companion to Jazz Studies*, hg. von Nicholas Gebhardt/Nichole Rustin-Paschal/Tony Whyton, Routledge: New York 2019, S. 283–285.

- Kristin A. McGee: *Some Like It Hot. Jazz Women in Film and Television, 1928–1959*, Wesleyan University Press: Middletown/CN 2009.
- Dominic McHugh: *Loverly. The Life and Times of My Fair Lady*, Oxford University Press: New York 2012.
- Kembrew McLeod: »Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and Social Differentiation within Electronic/Dance Music Communities«, in: *Journal of Popular Music Studies* 13 (2001), S. 59–75.
- Tracy McMullen: »Approaching the Jazz Past: MOPDTK's ›Blue‹ and Jason Moran's ›In My Mind: Monk at Town Hall, 1959‹«, in: *Journal of Jazz Studies* 11/2 (2016), S. 1–28.
- Tracy McMullen: »Jazz Education after 2017: The Berklee Institute of Jazz and Gender Justice and the Pedagogical Lineage«, in: *Jazz and Culture* 4/2 (2021), S. 27–55.
- Marian McPartland: »Cross Section«, in: *DownBeat* (19. März 1959), S. 20.
- Enrico Merlin: *Miles Davis: 1959. A Day-By-Day-Chronology*, Bertelli: Trento 2017.
- Karl Hagstrom Miller: *Segregating Sound: Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow*, Duke University Press: Durham/NC 2010.
- Ingrid Monson: *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*, University Press of Chicago: Chicago 1996.
- Ingrid Monson: »Oh Freedom: George Russell, John Coltrane, and Modal Jazz«, in: *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, hg. von Bruno Nettl/Melinda Russell, University of Chicago Press: Chicago 1998, S. 149–168.
- Ingrid Monson: *Freedom Sounds. Civil Rights Call Out to Jazz and Africa*, Oxford University Press: New York 2007.
- Ingrid Monson: »Hearing, Seeing, and Perceptual Agency«, in: *Critical Inquiry* 34/S2 (2008), S. S36–S58.
- Ingrid Monson: »In Praise of Eclecticism: Relational Thinking and Theoretical Assemblage«, in: *Current Musicology* 102 (2018), S. 191–207.
- Allan F. Moore: »Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre«, in: *Music & Letters* 82/3 (2001), S. 432–442.
- Dan Morgenstern: »Recorded Jazz«, in: *The Oxford Companion to Jazz*, hg. von Bill Kirchner, Oxford University Press: New York/Oxford 2000, S. 766–787.
- Bill Moriarty: »Not Quite All That Jazz: Review of Ken Burns' ›Jazz‹«, in: *New Labor Forum* 9 (2001), S. 100–105.
- Sabine Müller-Mall: *Verfassende Urteile. Eine Theorie des Rechts*, Suhrkamp: Berlin 2023.

- Daniel Murphy: »Jazz Studies in American Schools and Colleges: A Brief History«, in: *Jazz Educators Journal* 26/3 (1994), S. 34–38.
- Marc Myers: *Why Jazz Happened*, University of California Press: Berkeley/CA 2013.
- Marc Myers: »Bill Evans ›Kind of Blue‹ Notes«, in: *allaboutjazz.com* (12. Februar 2015), <https://www.allaboutjazz.com/news/bill-evans-kind-of-blue-notes/>.
- Klaus Nathaus: »From Versatility to Art and Authenticity. The Making of Popular Music's Genre Matrix, 1890–1930«, in: *MusikTheorie* 30/1 (2015), S. 23–41.
- Stephen Neale: *Genre*, British Film Institute: London 1980.
- David Neumeyer: »Overview«, in: *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, hg. von ders., Oxford University Press: New York 2014, S. 1–14.
- Keith Negus: *Music Genres and Corporate Cultures*, Routledge: New York 1999.
- Netzwerk »Hör-Wissen im Wandel« (Hg.): *Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne*, DeGruyter: Berlin 2017.
- Stuart Nicholson: *Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address)*, Routledge: New York 2005.
- Stuart Nicholson: »Kind of Blue. How Miles Davis Made the Greatest Jazz Album in History«, in: *Jazzwise* (13. März 2021), <https://www.jazzwise.com/features/article/kind-of-blue-how-miles-davis-made-the-greatest-jazz-album-in-history>.
- Martin Niederauer: *Die Widerständigkeiten des Jazz. Sozialgeschichte und Improvisation unter den Imperativen der Kulturindustrie*, Peter Lang: Frankfurt a.M. 2014.
- Eric Nisenson: *The Making of Kind of Blue. Miles Davis and His Masterpiece*, St. Martin's Griffin: New York 2000.
- Dawn M. Norfleet: »Hip-Hop and Rap«, in: *African American Music. An Introduction*, hg. von Mellonee V. Burnim/Portia K. Maultsby, Routledge: New York 2006, S. 353–389.
- Robert G. O'Meally: *The Jazz Cadence of American Culture*, Columbia University Press: New York 1998.
- Robert G. O'Meally/Brent Hayes Edwards/Farah Jasmine Griffin (Hg.): *Uptown Conversations. The New Jazz Studies*, Columbia University Press: New York 2004.
- Robert G. O'Meally/Brent Hayes Edwards/Farah Jasmine Griffin: »Introductory Notes«, in: *Uptown Conversations. The New Jazz Studies*, hg. von dies., Columbia University Press: New York 2004, S. 1–6.

- Robert G. O'Meally: *Antagonistic Cooperation: Collage, Jazz, and American Fiction*, Columbia University Press: New York 2020.
- Jon Pareles: »John S. Wilson, Jazz Critic, Is Dead at 89«, in: *The New York Times* (28. August 2002), <https://www.nytimes.com/2002/08/28/arts/john-s-wilson-jazz-critic-is-dead-at-89.html>.
- Lara Pellegrinelli/Shannon J. Effinger/Jordannah Elizabeth/Kira Grunenberg/Rachel Horn/Georgia Sebesky/Natalie Weiner: »Equal at Last? Women in Jazz, by the Numbers«, in: *NPR* (12. Januar 2021), <https://www.npr.org/2021/01/12/953964352/equal-at-last-women-in-jazz-by-the-numbers>.
- Tom Perchard: »Hip Hop Samples Jazz: Dynamics of Cultural Memory and Musical Tradition in the African American 1990s«, in: *American Music* 29/3 (2011), S. 277–307.
- Burton W. Peretti: »Review: The Jazz Studies Renaissance«, in: *American Studies* 34/1 (1993), S. 139–149.
- Peter Pettinger: *Bill Evans. How My Heart Sings*, Yale University Press: New Haven/CT 2002.
- Martin Pfeleiderer/Wolf-Georg Zaddach: »Der gegenwärtige Jazzdiskurs in Deutschland. Versuch einer empirischen Rekonstruktion anhand von Jazzzeitschriften«, in: *Jazz Debates/Jazzdebatten*, hg. von Wolfram Knauer, Wolke: Hofheim 2014, S. 61–89.
- Martin Pfeleiderer: »Germany«, in: *The History of European Jazz*, hg. von Francesco Martinelli, Equinox: Sheffield 2018, S. 96–119.
- Martin Pfeleiderer: »New Jazz Studies und die Jazzforschung heute«, in: *Jazzforschung heute. Themen, Methoden, Perspektiven*, hg. von Martin Pfeleiderer/Wolf-Georg Zaddach, Verlag Edition Emvas: Berlin 2019, S. 283–309.
- Tom Piazza: *Setting the Tempo. Fifty Years of Great Liner Notes*, Anchor Books: New York 1996.
- Klaus Pietschmann/Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.): *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, edition text + kritik: München 2013.
- Nicolas Pillai: *Jazz as Visual Language: Film, Television and the Dissonant Image*, I. B. Tauris: London/New York 2017.
- Nina Polaschegg: *Populäre Klassik – Klassik populär: Hörerstrukturen und Verbreitungsmedien im Wandel*, Böhlau: Köln 2005.
- Steven F. Pond: »Jamming the Reception: Ken Burns, ›Jazz‹, and the Problem of ›America's Music‹«, in: *Notes* 60/1 (2003), S. 11–45.
- Steven F. Pond: »Old Wine, New Bottles: Record Collecting, Jazz Reissues, and the Jazz Tradition«, in: *Jazz Perspectives* 13/1 (2021), S. 3–37.

- Eric Porter: *What Is This Thing Called Jazz? African American Musicians as Artists, Critics, and Activists*, University of California Press: Berkeley/CA 2002.
- Eric Porter: »Incorporation and Distinction in Jazz History and Jazz Historiography«, in: *Jazz/Not Jazz. The Music and Its Boundaries*, hg. von David Ake/Charles Hiroshi Garrett/Daniel Ira Goldmark, University of California Press: Berkeley/CA 2012, S. 13–30.
- Lewis Porter: »Guidelines for Jazz Research«, in: *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 95 (1987), S. 1–12.
- Lewis Porter: »Some Problems in Jazz Research«, in: *Black Music Research Journal* 8/2 (1988), S. 195–206.
- Lewis Porter (Hg.): *Jazz: A Century of Change*, Schirmer: New York 1997.
- Lewis Porter: »John Coltrane«, in: *The Oxford Companion to Jazz*, hg. von Bill Kirchner, Oxford University Press: New York 2000, S. 432–445.
- Ken Prouty: »Toward Jazz's ›Official‹ History: The Debates and Discourses of Jazz History Textbooks«, in: *Journal of Music History Pedagogy* 1/1 (2010), S. 19–43.
- Ken Prouty: *Knowing Jazz: Community, Pedagogy, and Canon in the Information Age*, University Press of Mississippi: Jackson/MI 2012.
- Ken Prouty: »Jazz Education. Historical and Critical Perspectives«, in: *The Routledge Companion to Jazz Studies*, hg. von Nicholas Gebhardt/Nichole Rustin-Paschal/Tony Whyton, Routledge: New York 2019, S. 45–53.
- Ronald M. Radano: »Myth Today: the Color of Ken Burns Jazz«, in: *Black Renaissance* 3/3 (2001), S. 43–54.
- Ronald M. Radano: *Lying Up the Nation: Race and Black Music*, University of Chicago Press: Chicago 2003.
- Ronald M. Radano: »On Ownership and Value«, in: *Black Music Research Journal* 30/2 (2010), S. 363–370.
- Ronald M. Radano: »The Sound of Racial Feeling«, in: *Deadalus* 142/4 (2013), S. 126–134.
- Guthrie P. Ramsey Jr.: »Who Matters: The New and Improved White Jazz-Literati: A Review«, in: *American Music* 17/2 (1999), S. 205–215.
- Guthrie P. Ramsey Jr.: *Who Hears Here? Of Black Music, Pasts and Present*, University of California Press: Berkeley/CA 2022.
- Ben Ratliff: »Fixing for Now, the Image of Jazz«, in: *New York Times* (7. Januar 2001), <https://www.nytimes.com/2001/01/07/arts/fixing-for-now-the-image-of-jazz.html>.
- Ben Ratliff: *Jazz. A Critic's Guide to the 100 Most Important Recordings (The New York Times Essential Library)*, Times Books: New York 2002.

- Ben Ratliff: *Coltrane. The Story of a Sound*, Farrar, Straus and Giroux: New York 2007.
- Ben Ratliff: »Popcast: Kamasi Washington and the West Coast Get Down«, in: *New York Times Blog* (14. April 2015), <https://archive.nytimes.com/artsbeat.blogs.nytimes.com/2015/04/24/popcast-kamasi-washington-and-the-west-coast-get-down/>.
- Ben Ratliff: *Every Song Ever. Twenty Ways to Listen to Music Now*, Allen Lane: London 2016.
- James Reddan/Monika Herzig/Michael Kahr (Hg.): *The Routledge Companion to Jazz and Gender*, Routledge: New York 2023.
- Jed Resula: »The Media of Memory: The Seductive Menace of Records in Jazz History«, in: *Jazz among the Discourses*, hg. von Krin Gabbard, Duke University Press: Durham/NC 1995, S. 134–162.
- J.A. Rice: »Our Impossible Failings: The Rhetoric of Historical Representation, Ideology, and Subjectivity in Ken Burns' Jazz«, in: *Violating Time: History, Memory, and Nostalgia in Cinema*, hg. von Christina Lee, Bloomsbury: London 2008, S. 26–39.
- Gabriele Rippl/Simone Winko (Hg.): *Handbuch Kanon und Wertung*, J.B. Metzler: Stuttgart 2013.
- William Robin: »How a Somber Symphony Sold More Than a Million Records«, in: *The New York Times* (9. Juni 2017), <https://www.nytimes.com/2017/06/09/arts/music/how-a-somber-symphony-sold-more-than-a-million-records.html>.
- Bob Rolontz: »Jazz a Popular Idiom Today – Why?«, in: *Billboard* (29. Juni 1959), S. 22, 30.
- Bob Rolontz: »My Fair Lady« Leaves Mark on Disk Mkt. as Well as the Theater«, in: *Billboard* (3. März 1962), S. 5.
- David H. Rosenthal: »Jazz in the Ghetto: 1950–70«, in: *Popular Music* 7/1 (1987), S. 51–56.
- Giovanni Russonello: »Jimmy Cobb, Drummer in Miles Davis's ›Kind of Blue‹, Dies at 91«, in: *The New York Times* (26. März 2020), <https://www.nytimes.com/2020/03/26/arts/music/jimmy-cobb-dead.html>.
- Nichole T. Rustin/Sherrie Tucker (Hg.): *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*, Duke University Press: Durham/NC 2008.
- Nichole T. Rustin/Sherrie Tucker: »Introduction«, in: *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*, hg. von dies., Duke University Press: Durham/NC 2008, S. 1–28.

- Randall Sandke: »Copyrights. Accounting without Accountability«, in: *Where the Dark and the Light Folks Meet. Race and the Mythology, Politics and Business of Jazz*, Scarecrow Press: Lanham/MD 2010, S. 201–218.
- Ed Sarath: *Black Music Matters. Jazz and the Transformation of Music Studies*, Rowman & Littlefield: Lanham/MD 2018.
- Scott Saul: *Freedom Is, Freedom Ain't. Jazz and the Making of the Sixties*, Harvard University Press: Harvard/MA 2003.
- Susan Schmidt Horning: *Chasing Sound. Technology, Culture & the Art of Studio Recording from Edison to the LP*, The John Hopkins University Press: Baltimore/MD 2013.
- Richard J. Schoeck: *Erasmus of Europe. Vol. 1: The Making of a Humanist, 1467–1500*, Edinburgh University Press: Edinburgh 1990.
- Loren Schoenberg: »Lester Young«, in: *The Oxford Companion to Jazz*, hg. von Bill Kirchner, Oxford University Press: New York 2000, S. 191–205.
- Floris Schuiling: »Jazz and the Material Turn«, in: *The Routledge Companion to Jazz Studies*, hg. von Nicholas Gebhardt/Nichole Rustin-Paschal/Tony Whyton, Routledge: New York 2019, S. 87–96.
- Gerhard Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Campus: Frankfurt <sup>2</sup>2005.
- Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, Suhrkamp: Frankfurt a.M. 2003.
- Alyn Shipton: »New Jazz Histories«, in: *Jazz Research Journal* 3/2 (2009), S. 127–144.
- David R. Shumway: »Why ›Rock and Roll‹ Is Better Than ›Jazz‹«, in: *Genre* 34 (2001), S. 291–306.
- Nigel Simone: *Leonard Bernstein: West Side Story*, Ashgate: Farnham 2009.
- Charles Edward Smith: »25 Years of Jazz«, in: *DownBeat* (20. August 1959), S. 37–39.
- Susan Sontag: *Against Interpretation and Other Essays*, Dell: New York 1966.
- Roland Spiegel/Rainer Wittkamp: *111 Jazz-Alben, die man gehört haben muss*, Emons: Köln 2019.
- Alan Stanbridge: »Burns, Baby, Burns: Jazz History as a Contested Cultural Site«, in: *Jazz Research Journal* 1/1 (2004), S. 82–100.
- Brent Staples: »How Italians Became ›White‹«, in: *The New York Times* (12. Oktober 2019), <https://www.nytimes.com/interactive/2019/10/12/opinion/col-umbus-day-italian-american-racism.html>.
- Euan P. Staples: »You Can't Steal a Gift: Narrative(s) of Nation in Ken Burns's ›Jazz‹«, in: *Australasian Journal of American Studies* 21/2 (2002), S. 15–32.

- David Suisman: *Selling Sounds. The Commercial Revolution in American Music*, Harvard University Press: Cambridge/MA 2009.
- Artur Szareki: »Musicking Assemblages and the Material Contingency of Sound: Mostly Other People Do The Killing's Re-enactment of ›Kind of Blue««, in: *Popular Music and Society* 46/2 (2023), S. 99–116.
- John F. Szwed: *Jazz 101*, Hyperion: New York 2000.
- Catherine Tackley: »Jazz Recordings as Social Texts«, in: *Recorded Music. Performance, Culture and Technology*, hg. von Amanda Bayley, Cambridge University Press: Cambridge 2010, S. 167–186.
- Richard Taruskin: »Foreword«, in: Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford University Press: New York <sup>2</sup>2007.
- Arthur Taylor: *Notes and Tones. Musician-to-Musician Interviews. Expanded Edition*, Da Capo Press: New York 1993.
- William Taylor: »Jazz: America's Classical Music«, in: *Keeping Time: Readings in Jazz History*, hg. von Robert Walser, Oxford University Press: New York <sup>2</sup>2015, S. 285–289.
- Kimberley Hannon Teal: »Posthumously Live: Canon Formation at Jazz at Lincoln Center through the Case of Mary Lou Williams«, in: *American Music* 32/4 (2014), S. 400–422.
- Gregory V. Thomas: »The Canonization of Jazz and Afro-American Literature«, in: *Callalo* 25/1 (2002), S. 288–308.
- William Thomson: »On Miles and Modes«, in: *College Music Symposium* 38 (1998), S. 17–32.
- Christian Thorau/Hansjakob Ziemer (Hg.): *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Century*, Oxford University Press: New York 2018.
- Frank Tirro: »Jazz. A Film by Ken Burns«, in: *The Journal of American History* 88/3 (2001), S. 1195–1198.
- Gary Tomlinson: »Cultural Dialogics and Jazz: A White Historian Signifies«, in: *Black Music Research Journal* 11/2 (1991), S. 229–264.
- Jason Toynbee: *Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions*, Arnold: London 2000.
- Mark Tucker: »Musicology and the New Jazz Studies«, in: *Journal of the American Musicological Society* 51/1 (1998), S. 131–148.
- Sherri Tucker: *Swing Shift: »All-Girl« Bands of the 1940s*, Duke University Press: Durham/NC 2000.
- Sherrie Tucker: »Big Ears. Listening for Gender in Jazz Studies«, in: *Current Musicology* 71–73 (2001/02), S. 375–408.

- Sherrie Tucker: »Historiography, Jazz«, in: *Grove Music Online* (2002), <https://doi-org-10079993p0430.erf.sbb.spk-berlin.de/10.1093/gmo/9781561592630.article.J591400>.
- Sherrie Tucker: »Deconstructing the Jazz Tradition. The ›Subjectless Subject‹ of New Jazz Studies«, in: *Jazz/Not Jazz. The Music and Its Boundaries*, hg. von David Ake/Charles Hiroshi Garrett/Daniel Ira Goldmark, University of California Press: Berkeley/CA 2019, S. 264–284.
- Barry Ulanov: »Women in Jazz: Do They Belong?«, in: *DownBeat* (9. Januar 1958), S. 17, 50.
- Michael Ullman: »Miles Davis in Retrospect«, in: *A Miles Davis Reader*, hg. von Bill Kirchner, Smithsonian Institution Press: Washington 1997, S. 8–14.
- Melanie Unseld: »Historische Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft«, in: *Historische Musikwissenschaft. Gegenstand – Geschichte – Methodik*, hg. von Frank Hentschel, Laaber: Laaber 2019, S. 170–182.
- Nikolaus Urbanek: »Vom Hören der Werke. Magdalena Zorn über Musikgeschichte als subjektive Aneignung«, in: *Musik & Ästhetik* 27/106 (2023), S. 100–108.
- Elijah Wald: *How the Beatles Destroyed Rock 'n' Roll. An Alternative History of American Popular Music*, Oxford University Press: New York 2009.
- Melanie Wald-Fuhrmann: »Musikwissenschaft«, in: *Handbuch Kanon und Wertung*, hg. von Gabriele Rippl/Simone Winko, J.B. Metzler: Stuttgart 2013, S. 371–379.
- Robert Walser: *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Wesleyan University Press: Middletown/CT 1993.
- Robert Walser: »Out of Notes: Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis«, in: *The Musical Quarterly* 77/2 (1993), S. 343–365.
- Robert Walser (Hg.): *Keeping Time: Readings in Jazz History*, Oxford University Press: New York <sup>2</sup>2015.
- Robert Walser: »Preface«, in: *Keeping Time: Readings in Jazz History*, hg. von ders., Oxford University Press: New York <sup>2</sup>2015, S. ix–xiii.
- Robert Walser: »A Rare National Treasure«, in: *Keeping Time: Readings in Jazz History*, hg. von ders., Oxford University Press: New York <sup>2</sup>2015, S. 290–291.
- Robert Walser: »Soul, Craft, and Cultural Hierarchy«, in: *Keeping Time: Readings in Jazz History*, hg. von ders., Oxford University Press: New York <sup>2</sup>2015, S. 292–302.
- Michael Walter: »Musikwissenschaft und ihr Gegenstand«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69/4 (2012), S. 293–303.

- Keith Waters: *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965–68*, Oxford University Press: New York 2011.
- Keith Waters: »Modal Jazz«, in: *New Grove Dictionary of American Music. Second Edition*, Bd. 5, hg. von Charles Hiroshi Garrett, Oxford University Press: New York 2013, S. 531.
- Keith Waters: *Postbop in the 1960s. The Compositions of Wayne Shorter, Herbie Hancock, and Chick Corea*, Oxford University Press: New York 2019.
- Barbara Balba Weber: *Entfesselte Klassik. Grenzen öffnen mit künstlerischer Musikvermittlung*, Stämpfli und Cie.: Bern 2018.
- William Weber: »The History of Musical Canon«, in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook/Mark Everist, Oxford University Press: New York 1999, S. 336–355.
- Natalie Weiner: *The 1959 Project*, 2019, <https://the1959project.com/about>.
- Stefan Weiss: *Musikgeschichte Moderne und Postmoderne*, Bärenreiter: Kassel 2023.
- Katharina Weißenbacher: *Jazz unter Kontrolle des Systems. Die Entwicklung des Jazz in der DDR nach dem Mauerbau*, Peter Lang: Berlin 2020.
- Kevin Whitehead: *Play the Way You Feel. The Essential Guide to Jazz Stories on Film*, Oxford University Press: New York 2020.
- Tony Whyton: »Birth of the School: Discursive Methodologies in Jazz Education«, in: *Music Education Research* 8/1 (2006), S. 65–81.
- Tony Whyton: *Jazz Icons. Heroes, Myths, and the Jazz Tradition*, Cambridge University Press: Cambridge 2010.
- Tony Whyton (Hg.): *Jazz*, Ashgate: Farnham 2011.
- Tony Whyton: »Introduction«, in: *Jazz*, hg. von ders., Ashgate: Farnham 2011, S. xi–xxiii.
- Tony Whyton: »Europe and the New Jazz Studies«, in: *Eurojazzland. Jazz and European Sources*, hg. von Luca Cherchiarri/Laurent Cugny/Franz Kerschbaumer, Northeastern University Press: Boston/MA 2012, S. 366–380.
- Tony Whyton: »Wilkie's Story. Dominant Histories, Hidden Musicians, and Cosmopolitan Connections in Jazz«, in: *The Routledge Companion to Jazz Studies*, hg. von Nicholas Gebhardt/Nichole Rustin-Paschal/Tony Whyton, Routledge: New York 2019, S. 3–15.
- Peter Wicke: »Genres, Stile und musikalische Strömungen populärer Musik in Deutschland«, Bonn 2010, [www.miz.org/static\\_de/themenportale/einfuehrungstexte\\_pdf/04\\_JazzRockPop/wicke\\_genres.pdf](http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/04_JazzRockPop/wicke_genres.pdf), S. 1–11.
- Justin A. Williams: »The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music«, in: *The Journal of Musicology* 27/4 (2010), S. 435–459.

- Martin Williams: »The Funky-Hard Bop Regression«, in: *The Art of Jazz*, hg. von Martin Williams, Oxford University Press: New York 1959, S. 233–237.
- Richard Williams: »Jazz: The Obituary«, in: *The Guardian* (25. Mai 2001), [https://www.theguardian.com/friday\\_review/story/0,3605,495947,00.html](https://www.theguardian.com/friday_review/story/0,3605,495947,00.html).
- Richard Williams: *The Blue Moment. Miles Davis's Kind of Blue and the Remaking of Modern Music*, Faber and Faber: London 2009.
- John S. Wilson: »1949-59: No Jazz ›Golden Decade‹«, in: *The New York Times* (15. November 1959), S. M1f.
- John S. Wilson: »The Types of Jazz Recorded Last Years«, in: *The New York Times* (3. Januar 1960 [1960a]), S. X11.
- John S. Wilson: »1959: Hail and Farewell Year«, in: *DownBeat Yearbook 1960* [1960b], S. 29–30.
- Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, hg. von Joachim Schulte, Suhrkamp: Frankfurt a.M. 1984.
- Stacy Wolf: *Beyond Broadway: The Pleasure and Promise of Musical Theatre Across America*, Oxford University Press: New York 2020.
- Elizabeth L. Wollmann: »Musical Theater Studies: A Critical View of the Discipline's History in the United States and the United Kingdom«, in: *Music Research Annual 2* (2021), S. 1–29.
- James O. Young: *Cultural Appropriation and the Arts*, Wiley Blackwell: Malden/MA 2010.
- James O. Young/Susan Haley: »›Nothing Comes from Nowhere‹: Reflections on Cultural Appropriation as the Representation of Other Cultures«, in: *The Ethics of Cultural Appropriation*, hg. von James O. Young/Conrad G. Brunk, Wiley Blackwell: Malden/MA 2012, S. 268–289.
- Jeremy Yudkin: »The Naming of Names: ›Flamenco Sketches‹ or ›All Blues‹? Identifying the Last Two Tracks on Miles Davis's Classic Album Kind of Blue«, in: *The Musical Quarterly* 95/1 (2012), S. 15–35.
- Magdalena Zorn/Ursula Lenker (Hg.): *(Zu-)Hören Interdisziplinär*, Allitera: München 2018.
- Magdalena Zorn: *Was ihr hört. Werke, was sie durch uns gewesen sein werden*, edition text+kritik: München 2021.

## Anmerkungen

---

- 1 Vgl. <https://open.spotify.com/playlist/5kkKIORTd8jQp8jQn4440B?si=64a05e40438b4fec>.
- 2 Vgl. Didion 1976. Ich danke meinen langjährigen Freunden und Kollegen Prof. Dr. Mario Dunkel und Prof. Dr. Daniel Martin Feige für den Austausch über Jazz und meinen Kolleginnen und Kollegen an der Deutschen Nationalbibliothek und am BMBF-Datenkompetenzzentrum Hermes – Humanities Education in Research, Data, and Methods sowie Dr. Dennis Mischke für den Austausch über Kulturerbe und digitale Transformation.
- 3 Vgl. Ratliff 2007, S. 60.
- 4 Vgl. Anon. 2019.
- 5 Vgl. Bourdieu 1983.
- 6 Vgl. Ratliff 2002, S. 134.
- 7 Vgl. Caulfield 2016.
- 8 Vgl. Chilton 2019; Russonello 2020.
- 9 Vgl. <https://www.the-jazz-cat.com/jazz-slang-dictionary.html>.
- 10 Vgl. Giddins/DeVeaux 2009, S. 418.
- 11 Vgl. Waters 2011; Carter/Hancock 2012; Waters 2019.
- 12 Vgl. Lenz 2008.
- 13 Gridley 2014, S. 268.
- 14 Vgl. Kahn 2000; Nisenson 2000; Williams 2009; Kaplan 2024.
- 15 Die Mitglieder diese Gruppe waren nicht nur bloß ein Dreivierteljahr zusammen geblieben. Sie starben auch vor ihrer Zeit. Coltrane 1967 mit 40, Chambers 1969 mit 33, Kelly 1971 mit 39, Adderley 1975 mit 46, Evans 1981 mit 51. Davis selbst sollte bis 65 (1991) leben, war aber die letzten gut 20 Jahre seines Lebens gesundheitlich schwer angeschlagen, was seine kommerziell erfolgreiche und mit Preisen und ausverkauften Konzerten als Ikone einer vergangenen Ära gepflasterte Rückkehr ab 1980 aus einer fünfjährigen Schaffenspause prägte. Und schon den vorherigen Rückzug

aus der Öffentlichkeit in Drogen und Alkohol erzwungen hatte. So blieb es für drei Jahrzehnte bis zu seinem Tod im Jahr 2020 dem letzten Protagonisten von *Kind of Blue*, dem Schlagzeuger Jimmy Cobb, vorbehalten, von diesen Sessions zu erzählen. Zu denen er immer öfter befragt wurde, je älter er wurde, vgl. Barrett 2006, S. 185.

- 16 Zitiert nach Gioia 2021, S. 353.
- 17 Vgl. Kahn 2021.
- 18 Vgl. Kahn 2021.
- 19 Vgl. Pettinger 2002, S. 74ff.; Gioia 2021, S. 353.
- 20 Vgl. Miles Davis: *Kind of Blue. Legacy Edition*, 919075881992, Columbia 2008; Kahn 2012, S. 95ff.
- 21 Vgl. Lenz 2008; Kahn 2012, S. 96.
- 22 Vgl. Kernfeld 1981, S. 155ff.; Thomson 1998, S. 17–32.
- 23 Vgl. die Transkriptionen in Kahn 2008.
- 24 Vgl. Cook 2005, S. 114.
- 25 Vgl. Cook 2005, S. 111f.
- 26 Vgl. Cook 2005, S. 111f.
- 27 Vgl. Sandke 2010, S. 216.
- 28 Vgl. Sandke 2010, S. 216.
- 29 Vgl. Sandke 2010, S. 216.
- 30 Vgl. Cook 2005, S. 114.
- 31 Vgl. auch die Abrechnungsunterlagen bei Kahn 2000, S. 94.
- 32 Vgl. Tackley 2010, S. 175.
- 33 Vgl. Gioia 2021, S. 353.
- 34 Vgl. Kahn 2000, S. 94f.
- 35 Vgl. Mawer 2019, S. 283–285.
- 36 Davis, zitiert nach Taylor 1993, S. 13. Klammer wie im Original. Die Nachnamen von Hancock und Williams fehlen hier, da sie bei vorherigen Fragen/Antworten ergänzt worden waren.
- 37 Auch wenn es über Jahre später veröffentlichte Bootlegs von Konzerten sowie TV- und Radio-Aufnahmen am Ende doch nicht ganz verloren ist, vgl. Gluck 2016; Anon. 2021.
- 38 Zu der komplexen Debatte über den ontologischen und epistemischen Status von Tonaufnahmen im und für den Jazz und der Wandelbarkeit dessen, was es zu hören gibt, vgl. stellv. Resula 1995; Morgenstern 2000; Butterfield 2001/02; Elsdon 2010; Tackley 2010; Elsdon 2014; Biermann 2019; Pond 2021.
- 39 Vgl. Kahn 2008, S. 52.

- 40 Vgl. Lenz 2008.
- 41 Vgl. Giddins/DeVeaux 2009, S. 418.
- 42 Vgl. Porter 2000, S. 436.
- 43 Vgl. neben Ausgaben der Platte auch Piazza 1996, S. 345f.
- 44 Vgl. Kahn 2000, S. 154.
- 45 Vgl. Kahn 2000, S. 96; Anderson 2013, S. 231.
- 46 Bill Evans, zitiert nach Anderson 2013, S. 231.
- 47 Vgl. Lenz 2008.
- 48 Vgl. Cook 2005, S. 113.
- 49 Vgl. Cook 2005, S. 115.
- 50 <https://mostlyotherpeopledothekilling.bandcamp.com/album/blue>.
- 51 Vgl. <https://mostlyotherpeopledothekilling.bandcamp.com/album/blue>.
- 52 Vgl. stellv. m.w.N. Magnus 2016; McMullen 2016; Schuiling 2019, S. 89f.; Gabric 2019; Szareki 2023.
- 53 Keith Jarretts *The Köln Concert* wurde als autorisierte Transkription veröffentlicht und wird nachgespielt. Das ist durchaus ähnlich spannend im Vergleich, jedoch ungleich weniger komplex und facettenreich wie der Vergleich mit dem Reenactment einer Ensembleaufnahme. Anders liegt auch Brandford Marsalis' Auseinandersetzung mit Coltranes *A Love Supreme*, die eine Ensemblearbeit ist, aber deutlich freier als das Projekt von MOPDTK.
- 54 Baraka 1997, S. 72.
- 55 Acht Stücke waren bereits 1954 zusammengefasst worden, vgl. Gioia 2021, S. 346.
- 56 Vgl. Barrett 2011, S. 53–63.
- 57 Anon. 1959, S. 28.
- 58 Vgl. Giddins/DeVeaux 2009, S. 376.
- 59 Vgl. Giddins/DeVeaux 2009, S. 404; Prouty 2012, S. 55f. Der Ansatz von Russell ist gut erläutert bei Monson 1998, S. 151–157.
- 60 Vgl. Monson 1998.
- 61 Vgl. Belden 2000, S. 395; Berendt/Huesmann 2007, S. 156. Ein Interesse am musikalischen Denken in Tonleitern als strukturbildend und -leitend, mit dem Davis auch auf dem kurz vorher aufgenommenen Album *Milestones* zu experimentieren begonnen hatte und das das dominierende Konzept von playing changes ersetzen wollte, tritt also zugleich an verschiedenen Stellen seines damaligen Schaffens in den Vordergrund, vgl. Schoenberg 2000, S. 202; Gioia 2021, S. 352.
- 62 Vgl. Barrett 2006, S. 185f.

- 63 Vgl. Weiss 2023, S. 157.
- 64 Vgl. Barrett 2006, S. 185f.
- 65 Vgl. Magee 2007.
- 66 Vgl. Anon. 1959, S. 28.
- 67 Zitiert nach Henthoff 1958, S. 12.
- 68 Vgl. Gioia 2021, S. 352.
- 69 Vgl. Berendt/Huesmann 2007, S. 156.
- 70 Vgl. Giddins/DeVeaux 2009, S. 418.
- 71 Anon. 1959, S. 28.
- 72 Vgl. Demsey 2000, S. 796. Vgl. auch die direkte Gegenüberstellung der Analysen von »So What« und »Giant Steps« in Giddins/DeVeaux 2009, S. 421–424, 427–430.
- 73 Vgl. Gioia 2021, S. 353.
- 74 Vgl. Kahn 2021.
- 75 Cugny 2009, S. 151.
- 76 Vgl. Barrett 2006, S. 185; Giddins/DeVeaux 2009, S. 405.
- 77 Vgl. Williams 2009.
- 78 Vgl. Kahn 2019.
- 79 Vgl. Waters 2013, S. 531.
- 80 Vgl. Gridley 2014, S. 262.
- 81 Vgl. Chilton 2019.
- 82 Die nachfolgende Bestimmung des Genrebegriffs wurde entwickelt in Döhl 2019, S. 145–162, und hier übernommen aus der Fassung in Döhl 2022, S. 60–68.
- 83 Vgl. Frith 1996; Negus 1999; Holt 2006; Brackett 2016.
- 84 Vgl. Derrida 1994; Drott 2013.
- 85 Vgl. Carroll 2009.
- 86 Vgl. Berger/Döhl/Morsch 2015, S. 7–10.
- 87 Vgl. Atton 2010, S. 523.
- 88 Vgl. Toynbee 2000, S. 104; Holt 2006, S. 4; Drott 2013, S. 3.
- 89 Vgl. Derrida 1994, S. 252.
- 90 Vgl. Toynbee 2000, S. 103, 111.
- 91 Vgl. Brackett 2016, S. 196.
- 92 Vgl. Anderton 2010, S. 421.
- 93 Vgl. Lena/Peterson 2008.
- 94 Vgl. Wald 2009, S. 6.
- 95 Vgl. Atton 2010.
- 96 Vgl. Ake/Garrett/Goldmark 2012, S. 2.

- 97 Vgl. Frith 1996; Negus 1999.
- 98 Vgl. Miller 2010; Keunen 2014; Nathaus 2015, S. 24f.
- 99 Vgl. Atton 2010, S. 522.
- 100 Vgl. Atton 2012.
- 101 Vgl. Toynbee 2000, S. 103, 115; Wald 2009, S. 89.
- 102 Vgl. Negus 1999, S. 29; Holt 2006, S. 2.
- 103 Vgl. <https://miz.org/de/statistiken/gesamtangebot-und-neuerscheinungen-von-pop-und-klassiktontraegern-physisch>.
- 104 Vgl. Adorno 2003, S. 9.
- 105 Vgl. Kramer 1995, S. 5.
- 106 Vgl. Danto 1997, S. 5, 12, 27f.
- 107 Vgl. Lyotard 2009, S. 39.
- 108 Vgl. DeNora 2005, S. 148.
- 109 Vgl. Nathaus 2015, S. 23.
- 110 Vgl. Toynbee 2000, S. 177; DeNora 2005, S. 153; Brackett 2016, S. 190.
- 111 Vgl. Neale 1980, S. 19; Holt 2006, S. 3; Carroll 2009, S. 93–99.
- 112 Vgl. Frow 2006, S. 10.
- 113 Vgl. Holt 2006, S. 17.
- 114 Vgl. Döhl 2014; Ake/Garrett/Goldmark 2012, S. 3f.; Brackett 2016, S. 190; James 2017, S. 24.
- 115 Vgl. Atton 2010, S. 522; Ake/Garrett/Goldmark 2012, S. 3f.
- 116 Vgl. Wald 2009, S. 28; Atton 2010, S. 522f.; Brackett 2016, S. 190.
- 117 Vgl. Brackett 2016, S. 195.
- 118 Vgl. Suisman 2009, S. 277.
- 119 Vgl. Berger/Döhl/Morsch 2015, S. 8.
- 120 Berger/Döhl/Morsch 2015, S. 8.
- 121 Vgl. Toynbee 2000, S. 116.
- 122 Vgl. Toynbee 2000, S. 116.
- 123 Vgl. Walser 1993, S. 27.
- 124 Vgl. Moore 2001, S. 432.
- 125 Vgl. Holt 2006, S. 14.
- 126 Vgl. Fabbri 2012, S. 179f.
- 127 Vgl. Atton 2011, S. 324.
- 128 Vgl. Fabbri 2012, S. 187f.
- 129 Vgl. Marino 2015, S. 245f.
- 130 McLeod 2001, S. 60.
- 131 Wicke 2010, S. 8.
- 132 Vgl. Lena/Peterson 2008, S. 703–707.

- 133 Vgl. Toynbee 2000, S. 116.
- 134 Vgl. McLeod 2001; Anderton 2010.
- 135 Vgl. Holt 2006, S. 7.
- 136 Vgl. Brackett 2016, S. 192.
- 137 Vgl. Miller 2010, S. 11.
- 138 Vgl. Anderton 2010, S. 422.
- 139 Vgl. Toynbee 2000, S. 102; Brackett 2016, S. 3.
- 140 Vgl. Döhl 2014, S. 124–131; Toynbee 2000, S. 126.
- 141 Vgl. Toynbee 2000, S. 104, 126; Brackett 2016, S. 3.
- 142 Vgl. Brackett 2016, S. 12f.
- 143 Vgl. Toynbee 2000, S. 110; Fabbri 2012, S. 186.
- 144 Vgl. Wald 2014, S. 26.
- 145 Hier endet die Übernahme der Bestimmung des Genrebegriffs.
- 146 Dieser Absatz, der meine eigene Arbeitsauffassung des Genrebegriffs ausführt, ist übernommen aus Döhl 2019, S. 12f.
- 147 Vgl. Frith 1996, S. 87, 94.
- 148 Vgl. Bourdieu 1983, S. 185.
- 149 Vgl. Giddins 1998, S. 349; Jarrett 2016, S. 77.
- 150 Vgl. Gioia 2021, S. 352.
- 151 Vgl. Waters 2013, S. 531.
- 152 Vgl. Kernfeld 1981, S. 158.
- 153 Vgl. Kernfeld 1995, S. 67f.
- 154 Vgl. Kahn 2000, S. 151; Nisenson 2000, S. 137.
- 155 Vgl. Giddins/DeVeaux 2009, S. 378.
- 156 Vgl. Pettinger 2002, S. 51ff.
- 157 Vgl. Giddins 1998, S. 349.
- 158 Vgl. Ferstler 2006, S. 237.
- 159 Vgl. Barrett 2011, S. 62.
- 160 Vgl. Schmidt Horning 2013, S. 89ff.
- 161 Vgl. Kahn 2000, S. 99ff.
- 162 Vgl. Nicholson 2021.
- 163 Vgl. Cook 2005, S. 115.
- 164 Vgl. Kahn 2000, S. 100.
- 165 Vgl. Kahn 2000, S. 100.
- 166 Vgl. die Reproduktionen insbesondere im Begleitbooklet zu Miles Davis: *Kind of Blue. Legacy Edition*, 919075881992, Columbia 2008.
- 167 Vgl. Cook 2005, S. 118.
- 168 Vgl. Yudkin 2012.

- 169 Vgl. Kahn 2000, S. 150.
- 170 Vgl. die Abbildungen Kahn 2000, S. 150; Kahn 2008, S. 53.
- 171 Das Manuskript ist z.B. online wiedergegeben in Myers 2015. Transkribiert in Yudkin 2012, S. 31. »All Blue« im Original unterstrichen.
- 172 Anon. 1959, S. 28.
- 173 Gridley 2014, S. 269. Kursivierung im Original.
- 174 Vgl. Williams 2009, S. 125.
- 175 Vgl. Lenz 2008.
- 176 Vgl. Kahn 2000, S. 193ff.; Yudkin 2012, S. 15; Kahn 2019.
- 177 Ullman 1997, S. 13.
- 178 Giddins 1997, S. 221.
- 179 Zitiert nach Tackley 2010, S. 173.
- 180 Vgl. Anon. 2023.
- 181 Vgl. Kaplan 2024, S. 306.
- 182 Vgl. Anon. 2023.
- 183 Gardner 1960.
- 184 [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Road\\_Not\\_Taken](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Road_Not_Taken).
- 185 Vgl. Barrett 2006, S. 185.
- 186 <https://colinsreview.com/2021/10/18/kind-of-blue-miles-davis-album-review/>.
- 187 Zitiert nach Schoeck 1990, S. xiv.
- 188 Dazu sogleich ausführlich in Kap. II.
- 189 Ratliff 2002, S. 133.
- 190 [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Road\\_Not\\_Taken](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Road_Not_Taken).
- 191 DeVeaux 1991, S. 552.
- 192 Damit sind die ihrem Selbstverständnis wie ihrer öffentlichen Wirkung nach maßgeblich für Kanonisierung verantwortlichen Instanzen benannt. Eine Differenzierung, die Autoren wie Joseph Kerman oder Carl Dahlhaus mit Vehemenz einforderten, vgl. Kerman 1983/84, S. 111; Dahlhaus 2000, S. 97.
- 193 Göttlich 2002, S. 193f.
- 194 Carroll 2010, S. 47.
- 195 Vgl. zur Klassikbetrieb Polaschegg 2005; Bennett 2008; Custodis 2009; Hiekel 2013; Lücke 2014; Carboni 2016; Dromey/Haferkorn 2018; Herzfeld 2018; Kellersmann 2018; Weber 2018.
- 196 Vgl. Carboni 2016, S. 202f.; Robin 2017.
- 197 Vgl. Carboni 2016, S. 195–203; Klein 2018, S. 116–119.
- 198 Vgl. Adorno 1984; Bourdieu 2003; Schulze 2005; Böhme 2006.

- 199 Döhl 2019, S. 18f.
- 200 Vgl. <https://www.ardaudiothek.de/episode/wdr-3-jazz/brubeck-coleman-mingus-das-goldene-jazzjahr-1959/wdr-3/13097385/>; <https://switchedonpop.com/episodes/jazz-1959>; <https://drjazzpodcast.wordpress.com/2017/09/01/episode-5-1959-the-most-creative-year-in-jazz/>.
- 201 Vgl. <https://the1959project.com/archive>.
- 202 Vgl. <https://www.imdb.com/title/tt5207058/>.
- 203 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=OUFYo1svKgQ>.
- 204 Vgl. <https://www.pbs.org/kenburns/jazz>; [https://en.wikipedia.org/wiki/Jazz\\_\(miniseries\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Jazz_(miniseries))
- 205 Vgl. Gelb 2008; Kaplan 2009; Bugert 2024; Kaplan 2024.
- 206 Vgl. Brubeck 2003; Szwed 2000.
- 207 Vgl. stellv. <https://www.albumoftheyear.org/genre/35-jazz/1959/>; [https://rateyourmusic.com/list/5leavesleft/jazz\\_albums\\_\\_recording\\_year\\_1959\\_/](https://rateyourmusic.com/list/5leavesleft/jazz_albums__recording_year_1959_/); <https://www.besteveralbums.com/yearstats.php?y=1959>; <https://bestsellingalbums.org/year/1959>; <https://www.scaruffi.com/jazz/50.html>; <https://tomhull.com/ocston/nm/jnotes/ej1950s.php>.
- 208 Vgl. [https://en.wikipedia.org/wiki/All\\_Music\\_Guide\\_to\\_Jazz](https://en.wikipedia.org/wiki/All_Music_Guide_to_Jazz); [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Penguin\\_Guide\\_to\\_Jazz](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Penguin_Guide_to_Jazz); Ratliff 2002, S. 133.
- 209 Vgl. stellv. <https://www.jazziz.com/jazziz-time-capsule-playlist-1959-the-year-that-changed-jazz/>; <https://bestofjazz.org/1959-the-best-year-in-jazz-history/>; <https://jazzfuel.com/1959-the-year-that-changed-jazz/>; <https://v13.net/2020/01/revisiting-1959-the-year-when-jazz-changed-everything/>; <https://www.allaboutjazz.com/1959-a-great-year-in-jazz-by-goeff-barber>; <https://www.allaboutjazz.com/1959-the-most-creative-year-in-jazz-various-artists-by-nathan-holaway>; <https://www.npr.org/2019/04/29/717579612/more-than-kind-of-blue-in-1959-a-few-albums-changed-jazz-forever>; <https://jazzvocate.medium.com/1959-the-greatest-year-of-jazz-3efaa80c2542>; <https://www.jazzwise.com/features/article/jazz-albums-that-shook-the-world-the-1950s>.
- 210 Vgl. Henkin 2024.
- 211 Vgl. zur Kultur des Sampling von Jazz im Hiphop Williams 2010; Perchard 2011.
- 212 Der wiederum in Leonard Feathers Liner Notes mit den Worten zitiert wird: »All my inspiration today comes from Ahmad Jamal, the Chicago pianist. I got the idea for this treatment of *Autumn Leaves* from him.« (Das Zitat findet sich im ersten Absatz der zweiten Akkolade der Liner Notes, jedes Bild der Coverrückseite zeigt es, z. B. hier <https://fontsinuse.com/>)

- uses/53273/cannonball-adderley-somethin-else-album-art#zoom-2.) Et was, was Feather, einem bekannten Jazzjournalisten, wiederum als Inspirationsquelle »unlikely, or at least unexpected« vorkommt. (Ebd., direkt von dem Davis-Zitat.) An solchen Konstellationen lernt man viel über Nähe und Distanz in der Soundscape von Jazz 1959. Und darüber, dass unterschiedliche Akteure denselben Sachverhalt mitunter ganz anders beurteilen. Man muss selber hören, um sich eine Meinung bilden zu können.
- 213 Nur Wikipedia gibt abweichend 1960 als VÖ-Datum an. Das Cover enthält keine Angabe.
- 214 Unstrittig 1960 veröffentlicht (vgl. Abbildungen der Coverrückseite), gibt es widersprüchliche Angaben zur Aufnahmesession 1959 (z.B. Wikipedia; <https://www.lesmccannxmas.com/discography>; <https://www.jazzwax.com/2024/01/les-mccann-1935-2023.html>) vs. 1960 (z.B. <https://www.jazzdisco.org/teddy-edwards/discography/>).
- 215 Brubeck 2003, S. 177f.
- 216 Szwed 2000, S. 209f. Der Rest des Kapitels dreht sich um *Giants Steps, Kind of Blue* und *The Shape of Jazz to Come*.
- 217 Vgl. einführend zum Thema Kerman 1983/84; Dahlhaus 2000; Pietschmann/Wald-Fuhrmann 2013; Rippl/Winko 2013.
- 218 Bugert präsentiert z.B. eine statistische Auswertung einer Reihe von aktuellen Bestenlisten im Web, die genau das auch so zeigt, vgl. Bugert 2024, S. 15ff.
- 219 Vgl. [https://en.wikipedia.org/wiki/National\\_Recording\\_Registry](https://en.wikipedia.org/wiki/National_Recording_Registry); <https://www.loc.gov/programs/national-recording-preservation-board/recording-registry/complete-national-recording-registry-listing/>.
- 220 Das Gros wurde original veröffentlicht als Teil von *Sunday at the Village Vanguard* (25/06/1961 – Riverside RLP-376, 1961) bzw. *Waltz for Debby* (25/06/1961 – Riverside RLP-399, 1962).
- 221 Martin/Pearson 2019.
- 222 Gabbard 2016, S. 63.
- 223 Vgl. die volle Ausgabenübersicht unter <https://classic.esquire.com/issue/19590101/print>.
- 224 Vgl. Gioia 2021, S. 327.
- 225 Vgl. die Abbildungen und Angaben unter [https://en.wikipedia.org/wiki/A\\_Great\\_Day\\_in\\_Harlem\\_%28photograph%29](https://en.wikipedia.org/wiki/A_Great_Day_in_Harlem_%28photograph%29); <https://www.theguardian.com/music/gallery/2018/dec/17/a-great-day-in-harlem-behind-art-kness-classic-1958-jazz-photograph>.

- 226 Vgl. <http://www.a-great-day-in-harlem.com>; <https://www.wallofsoundgallery.com/en/art-kane/>.
- 227 McPartland 1959, S. 20.
- 228 Holmes 1959, S. 107.
- 229 Vgl. <https://content.time.com/time/covers/0,16641,19541108,00.html>.
- 230 Vgl. Holmes 1959, S. 107–110.
- 231 Holmes 1959, S. 110.
- 232 *Billboard* (9. März 1959), S. 1, 42.
- 233 Vgl. *Billboard* (29. Juni 1959), S. 1, 22–33.
- 234 Gleason 1959, S. 24.
- 235 Hentoff 1959, S. 327.
- 236 Williams 1959, S. 337.
- 237 Hobsbawn 1959, S. 14, 22. Vgl. zur heutigen Rezeption m.w.N. Linsenmann/Hindrichs 2016.
- 238 Anon. 1959, S. 21.
- 239 Vgl. <https://consensus.app/results/?q=What%20did%20the%20Esquire%20magazine%20in%20January%201959%20write%20about%20the%20state%20of%20jazz%3F%20And%20was%20the%20thesis%20explored%20in%20the%20Esquire%20or%20robust%20and%20correct%3F>; <https://chat.openai.com/share/82ccbafd-34fb-4ee3-8311-77f6d5fec05a>.
- 240 Vgl. <https://www.perplexity.ai/search/Write-an-onepageessay-BEwkbqWuSRaBZvOLfSoRWw>.
- 241 Diese Bestsellerliste im *DownBeat* ist ein besonderer Indikator. Leider hört sie am Ende des ersten Quartals 1959 auf zu erscheinen. Die ersten allgemeinen, nicht Jazz-spezifischen Albumverkaufscharts im modernen Sinne hatte der *Billboard* überhaupt gerade erst (24. März 1956) eingeführt, vgl. <http://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/7271910/happy-birthday-billboard-200-chart-album>. Die zugänglichen Verkaufsstatistiken der RIAA (Recording Industry Association of America) setzen überhaupt erst 1973 ein, vgl. <https://www.riaa.com/u-s-sales-database/>. Plattenverkäufe sind zudem nur ein Faktor. Rundfunkübertragungen (»Airplay«) sind z.B. damals ebenfalls noch sehr wichtig. Das Konzert- und Tourneegeschäft sowieso. Das im Jazz extensive Poll-Wesen von Kritiker- und Fan-Abstimmungen über die besten Instrumentalisten und Ensemble kommt hinzu (im *DownBeat* z.B. seit 1953), ebenso wie Auszeichnungen und Preise, bald schon insbesondere die 1959 eingeführten Grammy Awards.

- 242 Vgl. [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_Billboard\\_200\\_number-one\\_albums\\_of\\_1958](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Billboard_200_number-one_albums_of_1958); [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_Billboard\\_200\\_number-one\\_albums\\_of\\_1959](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Billboard_200_number-one_albums_of_1959).
- 243 Vgl. [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_Billboard\\_Hot\\_100\\_number\\_ones\\_of\\_1959](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Billboard_Hot_100_number_ones_of_1959); [https://en.wikipedia.org/wiki/Billboard\\_Year-End\\_Hot\\_100\\_singles\\_of\\_1959](https://en.wikipedia.org/wiki/Billboard_Year-End_Hot_100_singles_of_1959).
- 244 Vgl. <https://www.riaa.com/gold-platinum/>; <https://bestsellingalbums.org/year/1959>.
- 245 Vgl. Rolontz 1962, S. 5.
- 246 Vgl. Kaplan 2024, S. 306.
- 247 Vgl. Döhl 2017.
- 248 Vgl. Crist 2019, S. 240.
- 249 Vgl. Anderson 2006, S. 6–70, Simone 2009, S. 139; McHugh 2012, S. 173.
- 250 Vgl. Gioia 1998, S. 64; Jackson 2005, S. 173. Hobsbawn 1959 liefert in seinem Kapitel *The Jazz Business* auf S. 169ff. sogar eine ausführlichere Modellrechnung dazu. Ebenso Nicholson 2005. Beide bewegen sich wie Gioia und Jackson mit dem Break-Even-Point für Kleingruppenjazz um 1959 bei typischerweise um die 5.000 verkauften Alben.
- 251 Vgl. Rosenthal 1987, S. 55.
- 252 *DownBeat* (26. November 1959), S. 47.
- 253 Etwas, das vom *DownBeat* als Leserservice zusätzlich einmal monatlich gesondert als Grafik zusammengefasst wird für die jeweils vergangenen fünf Ausgaben (dort einschließlich der Alben mit 4 Sternen). Heutige Genreklassiker mit damaligen Bewertungen unter 4 Sternen («Very Good») in der Kritik, d.h. lediglich als durchschnittlich oder gar schlecht bewertet wurden, sind z.B.: Benny Carter: *Jazz Giant* (Contemporary C3555, 1958 – 3  $\frac{1}{2}$  Sterne, 26/7, S. 25); Lou Donaldson: *Blues Walk* (Blue Note BLP 1593, 1959 – 3 Sterne, 26/7, S. 26); Flanagan/Coltrane/Burrell/Suleiman: *The Cats* (New Jazz 8217, 1959 – 2 Sterne, 26/22, S. 32); Thelonious Monk: *Five by Monk by Five* (Riverside RLP 12–305, 1959 – 3  $\frac{1}{2}$  Sterne, 26/22, S. 34); Sonny Rollins: *Newk's Time* (Blue Note BLP 4001, 1959 – 3  $\frac{1}{2}$  Sterne, 26/9, S. 36); Nina Simone: *Little Girl Blue* (Bethlehem BCP 6028, 1959 – 3 Sterne, 26/17, S. 64). Platten die in den monatlichen Bestsellerlisten Top 20 an Alben auftauchen, die noch heute als Genreklassiker gelten: Erroll Garner: *Concert by the Sea* (Columbia 883, 1956 – Ausgabe 26/1 (8/1/1959), Ausgabe 26/3 (5/2/1959): Platz 7 bzw. 15); Miles Davis: *Miles Ahead* (Columbia 1041, 1957 – Ausgabe 26/1 (8/1/1959), Ausgabe 26/3 (5/2/1959), Ausgabe 26/5 (5/3/1959): Platz 8, 5 bzw. 10); John Coltrane: *Blue Train* (Blue Note 1577, 1958 – Aus-

- gabe 26/1 (8/1/1959), Ausgabe 26/3 (5/2/1959), Ausgabe 26/5 (5/3/1959): Platz 17, 19 bzw. 16).
- 254 Vgl. <https://www.jazzstudiesonline.org/content/jazz-review>.
- 255 Im *DownBeat-Yearbook 1958* wird im Übrigen der Spieß einmal umgedreht und Feather mit Aufnahmen konfrontiert, die Jazzmusiker dafür ausgesucht haben – ein sehr kurzweiliges Unternehmen, das zugleich illustriert, welch Hörwissen ein Musikjournalist haben sollte, der in seinem musikalischen Milieu von den besten Musikern seiner Zeit ernstgenommen werden will.
- 256 Vgl. *DownBeat-Yearbook 1959*, S. 97f.
- 257 *DownBeat* (28. April 1960), S. 38.
- 258 Vgl. *DownBeat* (1. Oktober 1959), S. 27.
- 259 Walser 2015, S. xi.
- 260 Manne et. al. 1959.
- 261 Rolontz 1959, S. 22.
- 262 Avakian 1959, S. 33.
- 263 Ratliff 2002, S. 133.
- 264 Zitiert nach *Esquire* (4. Januar 1959), S. 112–118.
- 265 Für den Nachruf auf Wilson, vgl. Pareles 2002.
- 266 Wilson 1960a, S. XI1.
- 267 Wilson 1960b, S. 29–30.
- 268 Wilson 1959, S. M1.
- 269 Wilson 1959, S. M1.
- 270 Wilson 1959, S. M1.
- 271 Manne et. al. 1959, S. 108.
- 272 Hodeir 1959, S. 41.
- 273 Ake/Garrett/Goldmark 2012, S. 1f.
- 274 Das gilt selbst für den Bereich der Tonaufnahmen, der über jenen der in der Soundscape zusammengefassten Alben hinausgeht. Denn auch alternative Takes und abgebrochene Versuche wurden z.B. oftmals aufgehoben und zum Teil später als Bonusdreingaben sogar veröffentlicht. Wie bei *Kind of Blue*. Manch Radio- und Fernsehmitschnitt hat überdies überdauert, wie die erwähnte TV-Performance von »So What« Anfang April 1959. Manch illegaler Livemitschnitt von Konzerten kommt hinzu.
- 275 Vgl. Lee 2006.
- 276 Die offizielle Bootleg Series zu Miles Davis brachte als Teil 6 z. B. 2018 Aufnahmen der letzten Tour Anfang 1960 heraus, die das *Kind of Blue*-Ensemble in der »Freddie Freeloader«-Besetzung minus Cannonball Adderley

- unternimmt. Hier finden sich gleich mehrere Liveinterpretationen von »So What« und »All Blues«. Und es ist faszinierend, im Vergleich zu erkunden, wie weit sich das Team zu diesem Zeitpunkt bereits mit seinen nun mal rasanten, mal kantigen und stets viel härter groovenden Darbietungen von der relaxten, geschmeidigen Stimmung des kaum ein Jahr alten Albums entfernt hat. Vgl. <https://www.milesdavis.com/albums/miles-davis-john-coltrane-final-tour-bootleg-series-vol-6/>.
- 277 Vgl. Merlin 2017.
- 278 Vgl. Lawn 2013, S. 94, 164, 170; Gioia 2021, S. 211, 217.
- 279 Vgl. Gioia 2021, S. 369.
- 280 Vgl. Gordon 2018, S. 99–112.
- 281 Vgl. Lees 1960.
- 282 Wilson 1960b, S. 29–30.
- 283 Vgl. <https://www.playboyjazzfestival.co.uk>; <https://the1959project.com/post/186841807602/august-7-1959>
- 284 Vgl. Fraterrigo 2009; Farmer/Friedland 2015.
- 285 Vgl. <https://pipeandpjspectorials.wordpress.com/2021/05/31/the-1959-playboy-jazz-poll-october-1958/>; <https://pipeandpjspectorials.wordpress.com/2020/07/15/the-1959-playboy-all-stars-february-1959/>.
- 286 Vgl. [https://en.wikipedia.org/wiki/Jazz\\_on\\_a\\_Summer%27s\\_Day](https://en.wikipedia.org/wiki/Jazz_on_a_Summer%27s_Day).
- 287 Vgl. John Lewis, in: *DownBeat* (5. Februar 1959), S. 19; Shelly Manne, in: *DownBeat* (5. März 1959), S. 51.
- 288 Vgl. Monson 2007, S. 168f., 365.
- 289 Vgl. Gioia 2011, S. 309f. Vgl. ausführlich zu der Thematik Saul 2003; Brown 2010.
- 290 Vgl. Jost 2003, S. 222.
- 291 Vgl. grundlegend zur West Coast Jazz Szene Gordon 1990; Gioia 1998.
- 292 Kemper 2023, S. 9.
- 293 Vgl. Klotz 2023, S. 157–198.
- 294 Vgl. Saul 2003, S. XI; Monson 2007, S. 178ff.
- 295 Vgl. Davenport 2009, S. 62–88.
- 296 Vgl. Pillai 2017, S. 161–170. Die genannten Sendungen und Filme haben Einträge bei IMDB und Wikipedia mit Episodenlisten. Vgl. zum kritischen Diskurs über die Repräsentation von Jazz in Film und TV Gabbard 1996; Berg 2000; Heile/Elsdon/Doctor 2016; Whitehead 2020.
- 297 Vgl. Gabbard 2016, S. 61.
- 298 Vgl. Diggory 2004, S. 143.
- 299 Giddins 1998, S. 75.

- 300 Vgl. Smith 1959, S. 39.
- 301 Vgl. Döhl 2017.
- 302 Vgl. Döhl 2017.
- 303 Vgl. Gardner 1959; Gardner 1960.
- 304 Vgl. Ulanov 1958, S. 17, 50.
- 305 Vgl. *DownBeat* (9. Januar 1958), Cover.
- 306 Vgl. für Golsons Aufnahmesessions und Diskographie <https://www.jazzdisco.org/benny-golson/discography/>; [https://en.wikipedia.org/wiki/Benny\\_Golson\\_discography](https://en.wikipedia.org/wiki/Benny_Golson_discography).
- 307 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=4oT7O-ujYoo>.
- 308 Vgl. <https://www.gordonparksfoundation.org/education/features/a-great-day-in-hip-hop>; <https://daily.redbullmusicacademy.com/2014/09/xxls-greatest-day-in-hip-hop-feature>.
- 309 Vgl. <https://www.gordonparksfoundation.org/education/features/a-great-day-in-hip-hop>.
- 310 Ratliff 2002, S. 133.
- 311 Hentschel 2019, S. 12f.
- 312 Vgl. Merlin 2017.
- 313 Vgl. Weiner 2019.
- 314 Vgl. [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_recording\\_sessions\\_at\\_Van\\_Gelder\\_Studio\\_in\\_1950s](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_recording_sessions_at_Van_Gelder_Studio_in_1950s); <https://www.jazzdisco.org>.
- 315 Vgl. <https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/sfb626/index.html>.
- 316 Vgl. Zorn 2021, S. 15ff.
- 317 Vgl. m.w.N. Aringer/Praßl/Revers/Utz 2018; Netzwerk »Hör-Wissen im Wandel« 2017; Zorn/Lenker 2018; Thorau/Ziemer 2018.
- 318 Vgl. m.w.N. Domann 2019; Unseld 2019.
- 319 Vgl. Calella 2013, S. 99.
- 320 Vgl. Abels 2016.
- 321 Vgl. Köhler/Müller-Mall/Schmidt/Schnädelbach 2017; Müller-Mall 2023.
- 322 Vgl. Döhl 2015.
- 323 Hentschel 2019, S. 12f.
- 324 Vgl. einführend zur Debatte Kerman 1983/84; Weber 1999; Dahlhaus 2000; Geiger/Janz 2013; Wald-Fuhrmann 2013.
- 325 Oder um es mit einem Aufsatztitel von Sonya R. Lawson zu sagen: »Defy(n)ing Categorization: Moving Beyond the Jazz History Canon«, vgl. Lawson 2009.
- 326 Wittgenstein 1984, Nr. 144.
- 327 Vgl. Döhl 2019, S. 57ff.

- 328 Einführend dazu, was Historische Musikwissenschaft ist und was nicht aus Sicht akademisch dominierender Fachvertreter\*innen, vgl. Calella/Urbanek 2013; Hentschel 2019.
- 329 Geiger/Janz 2013, S. 862.
- 330 Wald-Fuhrmann 2013, S. 378.
- 331 Vgl. dazu u.a. Döhl 2019b, S. 4–18; Döhl 2020a; Döhl 2020b; Döhl et. al 2020.
- 332 Döhl 2019, S. 37.
- 333 Vgl. [https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/studium/downloadbereich/Eigenstaendigkeitserklaerungen/Eigenstaendigkeitserklaerung-zur-BA-MA-Arbeit\\_07\\_2023.pdf](https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/studium/downloadbereich/Eigenstaendigkeitserklaerungen/Eigenstaendigkeitserklaerung-zur-BA-MA-Arbeit_07_2023.pdf). Über kurz oder lang werden die anderen Universitäten, mit denen wir als DNB bereits jetzt kooperieren oder es künftig werden, denselben Weg gehen wie mein Fachbereich an der Freien Universität Berlin Sommer 2023. Die Humboldt-Universität zu Berlin, zu der das IBI gehört, hat z.B. Anfang September zentrale Empfehlungen erlassen, die bereits in dieselbe Richtung weisen und einen weiteren administrativen Regulierungsprozess im Jahr 2024 anvisieren. Vgl. [https://www.hu-berlin.de/de/pr/nachrichten/september-2023/hu\\_empfehlungen\\_ki-in-pruefungen\\_20230905.pdf](https://www.hu-berlin.de/de/pr/nachrichten/september-2023/hu_empfehlungen_ki-in-pruefungen_20230905.pdf).
- 334 Vgl. Abfrage am 28. Dezember 2023 unter <https://chat.openai.com>, <https://chat.openai.com/share/3287d680-a99a-45c9-90ce-6b5b1b5bb92d>. Die Antwort auf die Aufgabe »Why is 1959 called the golden year of jazz? Write an one-page essay.« fällt vergleichbar aus, vgl. a.E. <https://chat.openai.com/share/efc55d6e-52a5-4c4d-8dcb-3408b319c321>.
- 335 Brubeck 2003, S. 177f.
- 336 Szwed 2000, S. 100f. Der Rest des Kapitels dreht sich um *Giant Steps*, *Kind of Blue* und *The Shape of Jazz to Come*.
- 337 Vgl. Abfrage am 28. Dezember 2023 unter <https://chat.openai.com>, vgl. <https://chat.openai.com/share/3287d680-a99a-45c9-90ce-6b5b1b5bb92d>.
- 338 Vgl. Abfrage am 28. Dezember 2023 unter <https://chat.openai.com>, vgl. <https://chat.openai.com/share/766790e0-dd84-43ac-8069-5412a95027fi>.
- 339 Vgl. für kommentierte Listen zu den derzeit führenden Angeboten z.B. <https://zapier.com/blog/best-ai-chatbot/>; <https://medium.com/innovation-party/chatgpt-vs-perplexity-vs-bard-top-3-ai-chatbots-when-to-use-them-b077coa59819>; <https://www.intercom.com/learning-center/best-ai-chatbot>.

- 340 Vgl. Abfrage am 17. Januar 2024 unter <https://www.perplexity.ai/search/Write-an-onepageessay-BEwkbqWuSRaBZvOLfSorRWw?s=c#044c246e-a5ae-4916-8166-f38b7d2d115b>.
- 341 Vgl. Abfrage am 21. Februar 2024 unter <https://consensus.app/lists/2b7063c2abfb5bc292b918d108cabe9/>.
- 342 Diverse Abfragen am 27. Dezember 2023 über <https://chatopenai.de>.
- 343 Vgl. Abfrage am 29. Dezember 2023 unter <https://chat.openai.com>, <https://chat.openai.com/share/efc55d6e-52a5-4c4d-8dcb-3408b319c321>.
- 344 <https://chat.openai.com/share/18cc4069-1979-428d-a522-fo67cf6f6fi6>.
- 345 Vgl. <https://www.museum4punkto.de/digitalevermittlung/>; Herzberg 2023; Jörisen/Kröner/Birnbaum/Krämer/Schmiedel 2023.
- 346 <https://chat.openai.com/share/18cc4069-1979-428d-a522-fo67cf6f6fi6>.
- 347 <https://chat.openai.com/share/18cc4069-1979-428d-a522-fo67cf6f6fi6>.
- 348 Zorn 2021, S. 251.
- 349 Tucker 2001/02, S. 379f.
- 350 Vgl. Abfrage am 28. Dezember 2023 unter <https://chat.openai.com>, vgl. <https://chat.openai.com/share/5147c058-off4-41d3-8a11-04186ca5cbac>.
- 351 Vgl. Rustin/Tucker 2008; McGee 2009; Pellegrinelli/Effinger/Elizabeth/Grünenberg/Horn/Sebesky/Weiner 2021; Dunbar 2021; Buscatto 2022; Davis/Johnson 2023; Reddan/Herzig/Kahr 2023.
- 352 Vgl. Ulanov 1958, S. 17, 50.
- 353 Vgl. Abfrage am 15. Januar 2023 unter <https://chat.openai.com/share/82cbafd-34fb-4ee3-8311-77f6d5feco5a>.
- 354 Vgl. Abfrage am 15. Januar 2023 unter <https://chat.openai.com/share/82cbafd-34fb-4ee3-8311-77f6d5feco5a>.
- 355 Vgl. Abfrage am 28. Dezember 2023 unter <https://chat.openai.com>, vgl. <https://chat.openai.com/share/5147c058-off4-41d3-8a11-04186ca5cbac>.
- 356 Vgl. Ramsey Jr. 2022, S. 219.
- 357 Vgl. Tucker 1998.
- 358 Vgl. Gebhardt/Rustin-Paschal/Whyton 2019; Reddan/Herzig/Kahr 2023.
- 359 Whyton 2019, S. 3.
- 360 Prouty 2019, S. 46.
- 361 Lawson 2023, S. 323.
- 362 Tucker 2001/02, S. 379f.
- 363 Jackson 2016, S. 41.
- 364 Vgl. Gabbard 1995, S. 2, 13, 15, 18. Vgl. auch Gabbards Sammelbände und Monographien, <https://kringabbard.com/books/>.
- 365 Vgl. Tucker 1998, S. 148.

- 366 Vgl. Walser 1993, S. 359f.
- 367 Chick Corea, zitiert nach Walser 1993, S. 360.
- 368 Walser 2015, S. ix.
- 369 Walser 2015, S. xi.
- 370 Vgl. Jackson 2005, S. 172; Jackson 2016, S. 35f.
- 371 Vgl. Johnson 1993, S. 4, 8.
- 372 Vgl. Myers 2013, S. 5ff.
- 373 Vgl. Tucker 2019, S. 265f.
- 374 Vgl. Tucker 2001/02, S. 379f.; Tucker 2012, S. 269–271.
- 375 Vgl. Tomlinson 1991, S. 238f.
- 376 Vgl. Ake 2002, S. 5; Jackson 2005, S. 168; Porter 2012, S. 15; Jackson 2016, S. 38.
- 377 Vgl. Prouty 2010, S. 19–43.
- 378 Vgl. Prouty 2012, S. 47f., 58f., 66.
- 379 Vgl. Prouty 2010.
- 380 Vgl. Ake 2012, S. 238f., 249.
- 381 Vgl. Ake 2003, S. 255–269.
- 382 Vgl. Ake 2010, S. 4.
- 383 Vgl. Tomlinson 1991, S. 251.
- 384 Ake 2010, S. 3.
- 385 Vgl. Whyton 2006, S. 70f.; Whyton 2011, S. xif.
- 386 Vgl. Whyton 2006, S. 76; Whyton 2012, S. 366–380.
- 387 Vgl. O’Meally 2020, S. 5.
- 388 Vgl. O’Meally/Edwards/Griffin 2004, S. 2.
- 389 Vgl. Radano 2010; Radano 2013.
- 390 Vgl. Monson 2018, S. 203.
- 391 Vgl. Shipton 2009; Gebhardt 2010; Jackson 2016, S. 40, 42.
- 392 Vgl. Hersch 2008.
- 393 Vgl. Ake/Garrett/Goldmark 2012, S. 6.
- 394 Vgl. <https://rhythmchanges.net>.
- 395 Vgl. DeVaux 1991.
- 396 Vgl. Frith 2007, S. 22; Johnson/Havas 2022, S. 371.
- 397 Vgl. zu diesen Nachbarforschungsbereichen einführend Neumeyer 2014; Wollmann 2021; Gibbs 2022.
- 398 Die akademische Debatte ist engagiert, ausdauernd und vielstimmig, konzentriert sich aber auf wenige Foren. Dazu zählen bestimmte Tagungsreihen wie *rhythmchanges.net* oder die in den *Darmstädter Beiträgen zur Jazzforschung* dokumentierten Symposia. Über die dortigen Teilneh-

merlisten erhält man bereits einen guten Eindruck von Mitgliedergrößenordnung und prägenden Akteuren der Szene. Über ihre regelmäßig online einsehbaren Publikationsverzeichnisse kann man wiederum trefflich weiterrecherchieren. Des Weiteren sind die sogenannten Field Journals zu nennen, d.h. auf Jazz konzentrierte Fachzeitschriften wie *Journal of Jazz Studies*, *Jazz Research Journal*, *Jazz Perspectives*, *Jazz and Culture* und *JAZZ – Jazz Education in Research & Practice*. Viele zentrale Aufsätze wurden als Reader gebündelt, vgl. Porter 1997, Whyton 2011, Walser 2015. Daneben existieren einige wenige Sammelbände, die extrem große Aufmerksamkeit erfahren haben, da sie ebenfalls die Szenediskurse bündeln. Neben den alle zwei Jahre erscheinenden *Darmstädter Beiträgen zur Jazzforschung* sind das insbesondere Buckner/Weiland 1991, Gabbard 1995a, Gabbard 1995b, O’Meally 1998, Kirchner 2000, Cooke/Horn 2003, O’Meally/Edwards/Griffin 2004, Rustin/Tucker 2008, Cherchiarì/Cugny/Kerschbaumer 2012, Ake/Garrett/Goldmark 2012, Bohlman/Plastino 2016, Martinelli 2018, Gebhardt/Rustin-Paschal/Whyton 2019 und zuletzt Reddan/Herzig/Kahr 2023. Auch die Zahl der Monographien, die viel Auseinandersetzung erfahren und immer wieder angeführt werden als vorbildhaft für die Anliegen der New Jazz Studies, ist überschaubar. Dazu zählen insbesondere Bücher wie Berliner 1994, Monson 1996, DeVeaux 1997, Tucker 2000, Ake 2002, Porter 2002, Atkins 2003, Nicholson 2005, Gennari 2006 und Whyton 2010. Das ein oder andere von Relevanz findet man natürlich auch in Monographien, Sammelbänden und insbesondere in Fachzeitschriften ohne Jazzfokus, aber mit thematischer Schnittmenge. Bei letzterem z.B. in solchen mit Interesse an afroamerikanischer Kultur (z.B. *Black Music Research Journal*, *Ethnomusicology*), Historischer Musikwissenschaft und 20. Jahrhundert (z.B. *The Musical Quarterly*, *The Journal of Musicology*, *Twentieth-Century Music*), Popmusik- und Popularkulturforschung (z.B. *Popular Music*, *Popular Music & Society*, *Journal of Popular Music*, *IASPM Journal*), Musikpädagogik (z.B. *Journal of Music History Pedagogy*) oder amerikanischer Musikgeschichte (z.B. *American Music*, *Journal of the Society of American Music*). Doch auch wenn hier immer wieder für die Debatte wichtiges erscheint, am Ende ist es doch weit seltener und weniger, als man vielleicht erwarten könnte. Die Jazzforschung hat sich schon ziemlich deutlich in eigene Foren zurückgezogen, wo sie sich dafür seit DeVeaux spürbar entfaltet und diversifiziert hat.

399 Vgl. Galella 2013, S. 103; Domann 2019, S. 159, 161.

400 DeVeaux 1991, S. 525.

- 401 Vgl. DeVeaux 1991, S. 526.
- 402 Vgl. DeVeaux 1991, S. 531.
- 403 Vgl. DeVeaux 1991, S. 526, 529.
- 404 Vgl. DeVeaux 1991, S. 526, 542.
- 405 Vgl. DeVeaux 1991, S. 526, 541.
- 406 Vgl. DeVeaux 1991, S. 526.
- 407 Vgl. DeVeaux 1991, S. 529f., 544f.
- 408 Vgl. DeVeaux 1991, S. 546.
- 409 Vgl. DeVeaux 1991, S. 550.
- 410 Vgl. DeVeaux 1991, S. 552.
- 411 Vgl. DeVeaux 1991, S. 526.
- 412 Vgl. DeVeaux 1991, S. 553.
- 413 Knauer 2023, S. 175.
- 414 Vgl. Abfrage am 28. Dezember 2023 unter <https://chat.openai.com>, vgl. <https://chat.openai.com/share/5147c058-off4-41d3-8a11-04186ca5cbac>.
- 415 Vgl. Abfrage am 28. Dezember 2023 unter <https://chat.openai.com>, vgl. <https://chat.openai.com/share/5147c058-off4-41d3-8a11-04186ca5cbac>.
- 416 Vgl. <https://www.gsn.newark.rutgers.edu/jazz-history-and-research>.
- 417 Vgl. den Wortlaut in Walser 2015, S. 291.
- 418 Vgl. zu diesen und weiteren institutionellen Entwicklungen wie SFJAZZ Thomas 2002; Gray 2005, S. 32–51; Farley 2011; Laver 2014; Teal 2014; Jackson 2016; Arnold-Forster 2017; Ake 2019; Chapman 2023.
- 419 Vgl. Tomlinson 1991, S. 246; Prouty 2012, S. 72f. Vgl. auch Murphy 1994; Herzig 2019.
- 420 Vgl. Ramsey Jr. 1999, S. 205.
- 421 Vgl. Radano 2003, S. 29.
- 422 Vgl. Brown 2002; Taylor 2015; Arnold-Forster 2017.
- 423 Vgl. Pond 2003, S. 12.
- 424 DeVeaux 1991, S. 552.
- 425 Marsalis 1988.
- 426 Vgl. Walser 2015, S. 292–302.
- 427 Vgl. zu Marsalis' Ästhetik und Geschichtskonzept Porter 2002, S. 287–334.
- 428 Radano 2001, S. 48.
- 429 Guess 2018a. Vgl. auch <https://andscape.com/features/for-wynton-marsalis-forgetting-the-roots-of-jazz-is-forgetting-the-history-of-race-in-america/>.
- 430 Guess 2018b.
- 431 Porter 1988, S. 203.

- 432 Vgl. Porter 1987, S. 10: »1) Adopt a respectful attitude toward the subject of your research. You did not create the music. You are only helping to understand it. Gunther Schuller's magnificent book on Early Jazz projects this attitude. 2) Look at things from a black perspective as much as possible, in all respects. It helps to take seriously the words of black musicians, and to spend the time needed to unravel the meanings of any terse or slangy statements. Some writers who are very aware of the black perspective include Leroi Jones, Ben Sidran, and Bruce Tucker (who wrote a piece on black music biography in the 1984 *Black Music Research Journal*. Frank Kofsky is a strong advocate for black musicians, although he sometimes puts words in their mouths. 3) Use as great a variety of sources as possible. Consult newspapers, magazines, oral histories, booking agents, record company files, itineraries, private journals, discographies, advertisements, concert flyers, private and issued tapes, taped and printed interviews, and so on. Never use any one of these sources as gospel. Always look for independent confirmation of any date or place in more than one source. Works of Lawrence Gushee, Walter Allen, Franz Hoffman (the Red Allen specialist), and Frank Buchmann-Moller (a Danish writer whose first publication will be a book on Lester Young) are models of the correct use of sources. 4) Be sure you know enough about your subject before you begin writing. It's not appropriate to write any kind of summary evaluation of a person's work or achievement unless you have heard it all, not just a smattering. To discuss one particular record may be another matter, but I'm not sure it makes sense even then since you need a context in which to discuss the piece you hear. How can you discuss a recording without knowing the influences behind it, especially when there are often direct borrowings from other pieces of music?«
- 433 Porter 1988, S. 202.
- 434 Porter 1988, S. 199.
- 435 Porter 1988, S. 201.
- 436 Vgl. Porter 1988, S. 201.
- 437 Vgl. Staples 2019. Für mehr Einblick in die Debatte, vgl. Guglielmo/Salerno 2003.
- 438 Vgl. zu den einzelnen Bestandteilen dieser neoklassizistischen Bewegung Berendt/Huesmann 2007, S. 204ff.; Ake 2019.
- 439 Johnson/Havas 2022, S. 201.
- 440 Vgl. Edgerton 2001, S. 66.

- 441 Mit eigenem Wikipedia-Eintrag, vgl. [https://en.wikipedia.org/wiki/Ken\\_Burns\\_effect](https://en.wikipedia.org/wiki/Ken_Burns_effect).
- 442 Vgl. Berendt/Huesmann 2007, S. 207; Chinen 2018, S. 5; <https://en.wikipedia.org/wiki/Jazz>.
- 443 Vgl. Pond 2003, S. 12.
- 444 Vgl. Ratliff 2001.
- 445 Vgl. Amaya 2008.
- 446 Vgl. Tirro 2001, S. 1197ff.; Ratliff 2001; DeVeaux 2001/02, S. 355.
- 447 Vgl. Kamiya 2001.
- 448 Vgl. <https://www.nytimes.com/2001/01/21/movies/l-jazz-40-years-missing-496677.html>.
- 449 Vgl. einführend in Produktion und Rezeption von *Jazz* Edgerton 2001, S. 181–218. Vgl. an Kritiken stellv. und m.w.N. Edgerton 2001, S. 69; Hersch 2001, S. 107f., 110; Jacques 2001, S. 210f., 212, 215, 220, 223f.; Moriarity 2001, S. 102; Radano 2001, S. 46–48, 51f., 54; Ratliff 2001; Shumway 2001, S. 296–299, 303; Tirro 2001, S. 1196f.; Williams 2001; DeVeaux 2001/02, S. 355f., 361, 369, 371; Tucker 2001/02, S. 378–382, 385, 398; Brown 2002, S. 158; Gracyk 2002, S. 173, 175; Hagberg 2002, S. 190f., 194f.; Staples 2002, S. 16–18; Harlan 2003, S. 172, 178; Pond 2003, S. 13, 32–36, 39f., 44; Lipsitz 2004, S. 21; Stanbridge 2004, S. 84f., 94f.; Gray 2005, S. 50f.; Amaya 2008, S. 119, 122f.; Rice 2008, S. 32f., 35f.; Whyton 2011, S. xiiif.; Finch 2023, S. 323f. Vgl. hinsichtlich der Analogie zum Musical *Wolf 2020*; MacDonald/Donavan 2022; Jubin/Gordon 2023.
- 450 Ratliff 2001.
- 451 Zu Verschärfungen dieses Dogmas, wonach Jazz, um etwas zu gelten, nicht nur von schwarzen Protagonisten erschaffen sein muss, sondern stets ganz aus Blues und Swing zu schöpfen sei, wie Marsalis ergänzt, und dabei die einmal etablierte stilistische Tradition zu verteidigen habe, wie Crouch mahnt, vgl. Ake 2019, S. 78f.
- 452 Vgl. Norfleet 2006.
- 453 Charnas 2022, S. xii.
- 454 Vgl. <https://wyntonmarsalis.org/videos/view/stanley-crouch-wynton-marsalis-marcus-roberts-explain-complexity-of-jazz>.
- 455 Vgl. Williams 2010; Perchard 2011.
- 456 DeVeaux 1991, S. 552f.
- 457 Vgl. [https://en.wikipedia.org/wiki/National\\_Recording\\_Registry](https://en.wikipedia.org/wiki/National_Recording_Registry); <https://www.loc.gov/programs/national-recording-preservation-board/record-ing-registry/complete-national-recording-registry-listing/>.

- 458 Vgl. <https://www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/registry-by-genre.pdf>.
- 459 DeVeaux 1991, S. 552.
- 460 Vgl. Sarath 2018; McMullen 2021; Ramsey Jr. 2022.
- 461 Vgl. Young 2010; Young/Haley 2012.
- 462 Vgl. Kemper 2023.
- 463 Vgl. Berendt/Huesmann 2007, Gridley<sup>11</sup> 2014 sowie Porter/Ullman/Hazell (1993), Gioia (1997, <sup>2</sup>2011, <sup>3</sup>2021) über Burns/Wald (2000), Szwed (2000), Shipton (2001, <sup>2</sup>2007), Martin/Waters (2002, <sup>2</sup>2005, <sup>3</sup>2012) und DeVeaux/Giddins (2009, <sup>2</sup>2015) bis Bierman (2016, <sup>2</sup>2019), Szatmary (2021) und Lawn (2007, <sup>2</sup>2013, <sup>3</sup>2024).
- 464 DeVeaux 1991, S. 552.
- 465 Vgl. Berendt/Huesmann 2007, S. 207; Chinen 2018, S. 5; <https://en.wikipedia.org/wiki/Jazz>.
- 466 Tucker 2002.
- 467 Early/Monson 2019, S. 6f.
- 468 Knauer 2023, S. 175.
- 469 DeVeaux 1991, S. 552f.
- 470 Tucker 2012, S. 277.
- 471 DeVeaux 1991, S. 552.
- 472 Ake 2019, S. 77f.
- 473 Seel 2003, S. 17f.
- 474 Zitiert nach Schoeck 1990, S. xiv.
- 475 Vgl. Abfrage am 23. Januar 2024 unter <https://chat.openai.com/share/82ccbafd-34fb-4ee3-8311-77f6d5fec05a>.
- 476 Guyer 2014, S. 9–11, 25f., 34.
- 477 Sontag 1966, S. 13f. Abs. vor »What« im Original.
- 478 Peretti 1993.
- 479 Vgl. Tucker 2001/02, S. 377, 397, 400; Rustin/Tucker 2008; Tucker 2012, S. 279f.
- 480 Vgl. Monson 2008, S. S37–S39.
- 481 Vgl. einführend Knauer 2005; Hoffmann 2010, S. 177ff.; Pfeleiderer 2019; Doehring 2019. Vgl. auch die zahlreichen Bände der von Wolfram Knauer herausgegebenen *Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung* und die Programme der *Rhythm-Changes*-Konferenzen (<https://rhythmchanges.net/conference/>) für die internationale Einbindung der deutschsprachigen Jazzforschung.

- 482 Vgl. einführend Pfeleiderer 2018; Weißenbacher 2020; Knauer 2021; Braese 2024.
- 483 Vgl. Doehring 2019.
- 484 Vgl. z.B. Feige 2014; Niederauer 2014.
- 485 Vgl. neben der aktuellen Überarbeitung des deutschsprachigen Klassikers schlechthin, Berendt/Huesmann 2007 (vgl. dazu Hurley 2009), u.a. zuletzt auch Kampmann 2016; Dombrowski 2018; Dombrowski 2019; Spiegel/Wittkamp 2019; Jacobs 2023; Kemper 2023. Vgl. zu den Debatten in den Jazzzeitschriften zudem Pfeleiderer/Zaddach 2014.
- 486 Eine treffliche Illustration dessen geben die Inhaltsverzeichnisse der Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, denen Tagungen zugrunde liegen, vgl. <https://www.jazzinstitut.de/darmstaedter-beitraege-zur-jazzforschung/>.
- 487 Vgl. Pfeleiderer 2019, S. 298. Für letztere bieten in Deutschland z.B. die Jazzarbeiten von Martin Pfeleiderer und Klaus Frieler einen guten Einstieg, vgl. für die Weimarer Forschungsprojektbeteiligungen <https://jazzomat.hfm-weimar.de/index.html> und <http://dig-that-lick.eecs.qmul.ac.uk>.
- 488 Jost 2003, S. 12.
- 489 Jost 2003, S. 15.
- 490 Vgl. Jost 2003, S. 15.
- 491 Vgl. Jost 2003, S. 18.
- 492 Jost 2003, S. 13.
- 493 Vgl. Jost 2003, S. 13.
- 494 Vgl. Berendt/Huesmann 2007, S. IX.
- 495 Vgl. Berendt/Huesmann 2007, S. Xf.
- 496 Vgl. Berendt/Huesmann 2007, S. 850f.
- 497 Vgl. Knauer 2021, S. 10.
- 498 Vgl. Knauer 2021, S. 11f.
- 499 Vgl. Knauer 2021, S. 492.
- 500 Knauer 2021, S. 9.
- 501 Knauer 2021, S. 9.
- 502 Kerman 1985, S. 12. Vgl. im Übrigen die Einleitung ebd., S. 11–30, und Kap. 4, S. 113–154.
- 503 Vgl. Kerman 1980; Kerman 1985, S. 17.
- 504 Taruskin 2007, S. viii.
- 505 Ken Burns, zitiert nach Edgerton 2001, S. 187.
- 506 Vgl. Hentschel 2019, S. 13f.

- 507 Walter 2012, S. 294.  
508 Ken Burns, zitiert nach Edgerton 2001, S. 195.  
509 DeVeaux 2001/02, S. 353.  
510 Zorn 2021, S. 251.  
511 Zorn 2021, S. 251.  
512 Vgl. Latour 2004.  
513 Guyer 2014, S. 9–11, 25f., 34.  
514 Vgl. Zorn 2021, S. 256ff.  
515 Zorn 2021, S. 256.  
516 Zorn 2021, S. 256.  
517 Vgl. m.w.N. Döhl 2019, S. 57ff.  
518 Döhl 2019, S. 87.  
519 Zorn 2021, S. 251.  
520 Sontag 1966, S. 13f.  
521 Vgl. Gumbrecht 2003.  
522 Vgl. Zorn 2021, S. 256ff.  
523 Ratliff 2016, S. 228. Kursivierung hinzugefügt.  
524 Vgl. dazu Feige 2014.  
525 Urbanek 2023, S. 105f.  
526 Abels 2016, S. 132.  
527 Latour 2007, S. 24.  
528 Gioia 2021.  
529 Giddins/DeVeaux 2009, S. XII.  
530 DeVeaux und Giddins handeln hier ganz typisch für Jazzhistoriographie,  
vgl. Prouty 2010, S. 43.  
531 Kerman 1985, S. 12.  
532 Tomlinson 1991, S. 242–244, 263.  
533 DeVeaux 1991, S. 552.  
534 Lapine/Sondheim 1990, S. 107.  
535 Vgl. Didion 1976.  
536 Vgl. Ratliff 2015.  
537 Bill Evans, zitiert nach Anderson 2013, S. 231.