

The Sound of a City? New York City und Bebop (1941–1949)

Autor: *Dr. Jan Peter Bäumer* / Projekt: *The Sound of a City? New York City und Bebop (1941–1949)* / Art des Projektes: *Dissertation*

The Sound of a City? New York City and Bebop (1941–1949)

KEYWORDS

Bebop, jazz, New York, Innovation, creative city, spatial turn, music geography

Ob New Orleans, Chicago oder Kansas City – Städte waren schon immer Resonanzböden für die Jazz-Sounds ihrer Zeit. So ist auch Bebop nicht von seiner urbanen Folie, der Metropole New York City in den 1940er Jahren, ablösbar. Weil konventionelle Karrierewege verstellt waren, kanalisiert sich die kreativen Energien der Musiker in den urbanen Produktions- und Konsumtionsräumen. Die Stilentwicklung vollzog sich dabei innerhalb der polaren, urbanen Sphären „Privatheit“ und „Öffentlichkeit“. New York City filterte, verstärkte und formalisierte Innovationen der Musiker über ökonomischen Druck innerhalb spezifischer räumlich/zeitlich/funktional miteinander verschränkter, privater und öffentlicher Orte. Ein musikalisches Netzwerk übersetzte die Idiome Einzelner in kollektive Bedeutung. Bebop war ein hoch spezialisiertes Kulturangebot, ermöglicht durch urbane Ausdifferenzierung, räumliche Konzentration und synergetisches Zusammenwirken kreativer Industrien.

Consider New Orleans, Chicago or Kansas City – urban areas like these have always resonated with contemporary jazz sounds. As such, Bebop is inseparably linked to its origin, New York City in the 1940s. Since conventional career paths were blocked, the creative energies of musicians were channeled through places of urban production and consumption. Thereby, styles were developed within the bi-polar urban spheres of the private and public domain. New York City filtered, amplified and formalized the innovations of the musicians by means of economic constraints and other mundane contingencies within specific private and public venues, which were all intertwined with regards to space, time and function. A musical network translated the idioms of individuals into collective meaning. Bebop was a highly specialized cultural offering, enabled by urban segmentation, spatial concentration and synergistic interaction between creative industries.

Es ist schon bemerkenswert, wie oft man hört, das Thema einer Dissertation habe seinen Verfasser über einen Umweg erreicht, oder der Verfasser umgekehrt sein Thema. Nicht wenige machen den Umweg selbst zum Mittelpunkt – und ein bisschen war es auch bei mir so.

Als junger Musikstudent kam ich Ende der 1990er mit einem Bild des niederländischen Künstlers Piet Mondrian von 1943 in Berührung: „Broadway Boogie-Woogie“ (Anmerkung der Redaktion link unter http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78682). Mondrian hatte das Werk kurz nach seiner Ankunft in New York geschaffen, sichtlich unter dem Eindruck seiner neuen Heimat stehend – auf der Leinwand das Raster Manhattans, darauf tänzelnd kleine Vierecke, offensichtlich dem leuchtenden und pulsierenden Gewimmel der berühmten New Yorker Rush Hour nachempfunden. Trotz des hohen Abstraktionsgrades vermittelte sich mir eindeutig eine Stadterfahrung. Das Bild hatte Rhythmus, es atmete einen Puls. Den Puls New Yorks? Ich verstand jedenfalls zum ersten Mal, dass es „musikalische“ Bilder gibt, die zugleich mehr über die Welt aussagen, als es Worte je könnten. Und dass es umgekehrt erst eine bestimmte Raumerfahrung ist, die solche Bilder möglich macht. Diese Erfahrung habe ich nie vergessen.

Als ich Jahre später auf der Suche nach einem geeigneten Promotionsthema war, wollte ich etwas über populäre Musik aus den Vereinigten Staaten machen und kam schließlich auf den Jazz. New Orleans, Kansas City, Chicago – warum eigentlich trugen derartig viele Stile einen Städtenamen? Waren am Ende diese Städte nur Metaphern für jeweilige, bestimmte Raumerfahrungen, die ganz besondere Musikformen erst möglich machten? Diesen Zusammenhang wollte ich für New York und Bebop untersuchen – jenen Stil, der dort in den 1940ern das Licht der Welt erblickte. Eine nervöse, pulsierende Musik, deren rasende Geschwindigkeiten und musikalische Extreme auch heute noch die Hörgewohnheiten vieler Unbedarfter förmlich zerfetzen. Die Analogie zum hektischen Stadtleben im „Big Apple“, das ich im Rahmen eines Forschungsaufenthaltes später selbst kennen lernen durfte, schien mir damals geradezu unausweichlich. Doch auch wenn in der Folge meine Ausflüge in die Geschwindigkeitsforschung, die Stadtforschung, die Architekturtheorie und die Soziologie, aber auch zahlreiche musikwissenschaftliche und – soziologische Literatur die Einsicht verstärkten, dass in Metropolen unterschiedliche Taktungen und Zeitsysteme vorherrschen und dass selbige ein Erleben von Welt wie auch das eigene Handeln in ganz besonderer Weise strukturieren können (oft stieß ich auf Musikeraussagen, die New York als „schnelle Stadt“ bezeichneten), ja, dass Jazz als Musik des Moments in ganz besonderer Weise vom räumlichen Kontext abhängig war, so blieb doch zunächst offen, ob und wenn ja auf welche Weise der Ort ihrer Entstehung einer Musik eingraviert war und ist.

Glücklicherweise fand ich in Frau Prof. Dr. Rode-Breymann von der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover schon früh eine Doktormutter, die den Mut hatte, mir innerhalb des von ihr verantworteten Schwerpunkts der musikalischen Ortsforschung große Freiheiten zu gewähren. Gleiches gilt für die Andrea von Braun Stiftung, die mir eine großzügige Förderung zukommen ließ, obwohl (oder gerade weil!) sich die Arbeit nicht nur zwischen allen Stühlen innerhalb der Musikwissenschaft befand, sondern auch innerhalb einer Vielzahl weiterer Disziplinen, darunter Geographie, Architektur, Wirtschaft und Raumsoziologie. Aber ist das so außergewöhnlich? „Kann man“, fragte mich prompt Dr. Christoph von Braun im Rahmen des Bewerbungsverfahrens, „Musikgeschichte losgelöst von dem Umfeld des betrachteten Zeitraums überhaupt betreiben? Muss zum Beispiel nicht jeder Musikhistoriker, der sich mit Bach beschäftigt, auch das religiöse Empfinden seiner Zeit, die wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse und eine Menge anderer Dinge berücksichtigen, die vorderhand erst mal nichts mit Musik zu tun haben?“ Ja, möchte man antworten. Und auch wieder: Nein.

Denn die Geschichte des Jazz, dieser Musik des Augenblicks, ist, im Guten wie im Schlechten, eine Geschichte von Aufnahmen. Sie fixieren das Flüchtige und ihnen wird, eben aufgrund der oralen Tradition des Jazz, oftmals fast zwangsläufig der Stellenwert von Partituren zugerechnet. Einflussreiche Jazzforscher verstanden Jazzaufnahmen folgerichtig als autonome Kunstwerke und eben nicht etwa als Tondokumente bestimmter gesellschaftlicher Kontexte. Dieser Werkzentrismus mündete in eine Jazzgeschichtsschreibung, die sich zugespitzt als Geschichte von Aufnahmen und damit als Geschichte einer autonomen Kunst liest. Die Entwicklung des Jazz beschrieb man als Evolution und Jazzstile als organisch sich entwickelnde Stufen auf dem Weg zu – ja zu was eigentlich? Zur Perfektion? Erst in den 1990ern legte Scott DeVeaux Strukturelemente der „Jazztradition“ offen und warnte vor der Sicht auf Jazz als rein ästhetisches Objekt. Er betonte die historische Besonderheit von Jazzstilen und forderte eine neue, eine interdisziplinäre Perspektive. Auch er sah Bebop nicht als zwangsläufige (und gewissermaßen austauschbare) Entwicklungsstufe innerhalb des musikalischen „Fortschritts“. Seine Kritik verstand ich als Forschungsauftrag. Ich verstand, dass Jazzstile unter Berücksichtigung von Ort und Zeit ihrer Entstehung, Entwicklung und Ausübung betrachtet werden müssen und dass Jazzgeschichte mehr ist als nur ein Kanon von Aufnahmen – zumal der Großteil verklungener Jazzmusik nie aufgenommen wurde. Und Bebop war, das formulierte ich damals als erste Hypothese, möglicherweise eine lokale Innovation und musikalisch-kultureller Ausdruck distinktiv zeitlich-räumlicher Zusammenhänge.

Heute bin ich mehr denn je davon überzeugt, dass es keinen besseren Weg gibt, sich dem Phänomen „Jazz“ zu nähern, als über eine interdisziplinäre Perspektive. Denn Jazz oder Bebop meint ja nicht musikalische Praxis allein, sondern auch kulturelles und soziales Handeln innerhalb komplexer ökonomisch-technologischer Zusammenhänge. Methodisch stellten der hybride Diskurs und die Komplexität des Forschungsgegenstands (wie definiert man eigentlich Jazz?) die rein musikalische Analyse als ausschließliche Methode vor ein Legitimationsproblem. Umgekehrt ließ sich Bebop ebenso wenig durch ausschließlich kulturell, ethnisch oder rein performativ adressierte Ansätze erschöpfend beschreiben. Alle diese Erkenntnisse zu einer musikgeographischen Perspektive zu bündeln, sollte mir letztlich die Beschreibung von Bebop im Spannungsfeld von Text (Musik) und Kontext (raumzeitliche Zusammenhängen) ermöglichen.

Letztlich berührt die Arbeit methodisch schwerpunktmäßig mehrere Gebiete. Musikwissenschaftlich sind dies sowohl der historische (musikalische Elemente, Stilkunde, Aufführungspraxis) wie auch systematische (gesellschaftliche, ökonomische, politische Kontextualisierung) und ethnologische Bereich (Implikationen von Bebop als afroamerikanische Musik, Urbanität von Jazz), da eine umfassende Darstellung des Stils angestrebt wurde. Zugleich fällt die Arbeit ebenfalls in die Disziplin der Geographie, genauer in die Musikgeographie. Dort ist sie im Feld der musikalischen Ortsanalyse beheimatet und berührt die Themenbereiche „location analysis“ sowie „Source Areas of Musical Activities“.

Das Schauen über den Tellerrand der hauseigenen Disziplin (bei mir war es die Musikwissenschaft) erwies sich für mich, wie sicherlich für viele andere interdisziplinär Forschende auch, als Fluch und Segen zugleich. Wie oft habe ich mich sowohl schreibend wie lesend völlig vom Thema entfernt und in der Materialfülle verloren! Die schiere Masse permanent und ortsungebunden verfügbarer Informationen (ich konnte über das Internet von Zuhause aus auf Dokumente in Amerika zugreifen) tat das Übrige dazu. Die Kehrseite der Medaille war aber, und ich denke das ist eine Stärke der Dissertation, dass Informationen aus disparatesten Themenfeldern zusammengetragen und unter „Bebop“ gebündelt wurden. Absonderliche Querverbindungen wurden deutlich, scheinbar Unerschütterliches infrage gestellt, offene Fragen aus einer unerwarteten Richtung beantwortet. Die heutigen, digitalen Recherchemöglichkeiten spielten hierbei eine wichtige Rolle. Browserbasierte Schlagwortsuchen in digitalen Archiven spuckten nicht selten zunächst abstrus anmutende Treffer aus, die jedoch bei näherem Hinsehen ihre Nutzbarkeit verrieten. Quizfrage: Was haben Studien zur veränderten Moral während des Krieges, Verordnungen zum Langsamfahren, eine Vergnügungssteuer auf das Tanzen oder schlichtweg die geringe Raumgröße von Clubs mit Bebop zu tun? Sehr, sehr viel – aber das erkannte ich erst nach und nach.

Apropos Technik: Für meine Transkriptionen der Musik nutzte ich eine so genannte „App“, die mir die schwer zu hörenden Stellen innerhalb der Soli entweder verlangsamte oder in eine andere, besser hörbare Tonlage versob. Erst im Nachhinein ist mir aufgefallen, dass das Arbeiten quer durch die Disziplinen nicht automatisch eine Vielzahl unterschiedlicher Medien nach sich zog. Der Computer blieb stets Fixpunkt und Medium der Wahl, über das ich (fast) alle Informationen beziehen konnte: Partituren, Karten, Tondokumente, Musikaufnahmen, Briefe, Gesetzesentwürfe, Fotos, Statistiken, Zeitschriften – die Reihe ließe sich fortsetzen. Die Frage, in wie weit interdisziplinäres Arbeiten an technischen Fortschritt gekoppelt ist, beantwortet sich von selbst.

Die Sicht auf Musik aus der Perspektive anderer Disziplinen, etwa aus der Warte der Geographie, war zuweilen tatsächlich eine Offenbarung. Ich musste feststellen, dass hier Erkenntnisse vorlagen, auf deren Grundlage anerkannte Lehrmeinungen innerhalb der Jazzforschung bereits vor langer Zeit hätten infrage gestellt werden können. Nur zu gut kann ich deshalb einen Sprachforscher verstehen, der Wynton Marsalis' Ausführungen zum Wort „Jazz“ mit der Äußerung bedachte, die musikalischen Fähigkeiten des Trompeters stünden wohl außer Zweifel, doch sei dieser auf dem Gebiet der Wortforschung wohl eher eine fragwürdige Autorität. Interdisziplinarität im Sinne der Nutzung von fachfremden Denkweisen, Ansätzen und Methoden setzt also auch immer eine Form von Respekt oder Demut vor der Leistung anderer Disziplinen, beziehungsweise das Wissen um den eingeschränkten Erkenntnishorizont des eigenen Faches voraus.

Nur durch rein musikalische Analyse hätte ich niemals erfahren, dass Bebop zu einem Teil auf urbane Ausdifferenzierung innerhalb New Yorks zurückzuführen ist. Die Aufnahmen selbst sagen wenig über den lokalen Musikmarkt New Yorks und dessen komplementäre Geschäfts- und Gesellschaftsfelder aus, die wiederum selbst das Resultat urbaner Ausdifferenzierung über Vielfalt, Wettbewerb und arbeitsteilig-marktwirtschaftliche Organisation waren. So beeindruckend Charlie Parkers „Ko-ko“ auch sein mag – über Agglomeration und effektive Cluster, die Bebop ermöglichten (beispielsweise ein Verbund bestimmter Musiker, Clubs, Labels, Radiostationen und Fachzeitschriften), hätte mir das Solo nichts verraten.

Paradoxerweise ist die Jazzforschung zwar schon lange stadtzentriert, die Stadt selbst (und ihr Einfluss auf Musik) spielte jedoch bislang keine große Rolle. Bebop aber war lokale Innovation und ein Kind der Metropole New Yorks. Die Systeme der Stadt filterten, verstärkten und formalisierten Ideen der Musiker über ökonomischen und künstlerischen Druck innerhalb spezifischer, räumlich/zeitlich/funktional miteinander verschränkter Raum-Typen. Künstlernetzwerke übersetzten die Idiome einzelner Musiker in kollektive

Bedeutung. Bebop als Stil konnte nur deshalb entstehen, weil es für die lokale Innovation ein urbanes Verwertungsnetz gab, dessen Gestalt sich auch übergreifenden Ereignissen wie etwa dem Zweiten Weltkrieg oder der Neuordnung des Schallplattenmarktes durch den „AFM-Ban“ verdankt. Weil konventionelle Karrierewege verstellt waren, kanalisiert sich die kreativen Energien in den urbanen Produktions- und Konsumtionsräumen. Und der Stil hinterließ seine musikalischen Spuren quer durch New York: Alle musikalischen Phasen sind geographisch ablesbar, Innovation in Harlem, Formalisierung in der 52nd Street sowie Massentauglichkeit am Broadway mit seinen riesigen Clubs, Menschenmassen und blinkenden Lichtern. Ich landete bei „Broadway-Bebop“ anstatt bei „Broadway Boogie-Woogie“. Also wieder Mondrian! Vielleicht war's ja doch kein Umweg...

Curriculum Vitae

	Studium der Musikwissenschaft in Hannover, sowie der Musik und Germanistik in Köln
Juni 2004	Erstes Staatsexamen Musik und Germanistik, Sekundarstufe I und II
seit 2010	Redakteur 3sat Musikredaktion
seit 2012	Schlussredakteur ZDFkultur Online
2012	Promotion „The Sound of a City? New York City und Bebop (1941–1949).“



Dr. Jan Peter Bäumer