

# GESCHICHTSSCHREIBUNG POPULÄRER MUSIK IM VERGLEICH

**Martin Pfeiderer**

Geschichte ist jener Teil des Vergangenen, der erinnert und erzählt wird. Aufgabe der Geschichtsschreibung (Historiographie) ist es, aus den unzähligen historischen Einzelfakten und Daten, die in verschiedenen Quellen dokumentiert sind, eine oder mehrere zusammenhängende Erzählungen zu konstruieren und auf diese Weise Vergangenes als Geschichte zu überliefern. In der Regel besitzen diese Erzählungen eine bestimmte Zielsetzung, folgen einer bestimmten Erzählstrategie und richten sich an einen bestimmten Adressatenkreis.

Erzählungen und Berichte, die sich auf die populäre Musik der Vergangenheit beziehen, liegen inzwischen in einer fast unübersichtlich großen Zahl vor. Es gibt unzählige populärwissenschaftliche und journalistische Darstellungen von Epochen und Stilrichtungen populärer Musik sowie zahlreiche wissenschaftliche Studien, die auf einzelne Forschungsfragen und auf Teilprobleme der historischen Forschung fokussieren. Zudem werden in einer Flut von Biographien und Autobiographien die Lebensgeschichten einzelner Musiker erzählt. Vergleichsweise selten sind dagegen Übersichtsdarstellungen, in denen die Geschichte der populären Musik – und nicht nur einzelner Genres – über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten hinweg zusammenhängend erzählt wird. Zugleich wurden die Voraussetzungen, Zielsetzungen, Methoden und Probleme einer wissenschaftlichen Historiographie populärer Musik bislang nur sporadisch und nur in Ansätzen reflektiert (vgl. Hinz 1995, Horn 2003, Pfeiderer 2011 und die Beiträge in diesem Band). Ein Schritt in Richtung einer Reflexion der Popmusikhistoriographie wäre es, das Geschichte(n)erzählen selbst in einer historischen Perspektive zu untersuchen: Wie wurde Popmusikgeschichte zu welcher Zeit erzählt? Welche Motive, welche Zielsetzung hatten die betreffenden Autoren? Zu welchem Zweck und für welche Adressaten wurde(n) die Geschichte(n) erzählt bzw. geschrieben? Eine solche historisch orientierte Reflexion der Musikgeschichtsschreibung hat Scott DeVaux in den 1990er Jahren für den Bereich

des Jazz auf überzeugende Weise vorgelegt (DeVeaux 1998). Durch seinen Ansatz wird die Konstruiertheit von Musikgeschichte greifbarer, die zugleich Freiräume für deren Neukonstruktion und Neuausrichtung eröffnet. Es geht mir in meinem Beitrag um eine Reflexion der Popmusikgeschichtsschreibung – allerdings nicht in einer historischen Perspektive, was in diesem Rahmen nicht zu leisten wäre, sondern vielmehr durch eine vergleichende Bestandsaufnahme der Ziele, Strategien und Erzählmuster *gegenwärtiger* Erzählungen und Erzählweisen der Popmusikgeschichte, und zwar am Beispiel von Überblicksdarstellungen zur Geschichte der populären Musik in den USA, die ihren Schwerpunkt in der Regel auf die Zeit und die populären Musikgenres ab den 1950er Jahren legen.

## **Geschichte als Speichergedächtnis und als Funktionsgedächtnis**

Vor einigen Jahren veröffentlichte Frank Hoffmann eine monumentale *Chronology of American Popular Music, 1900-2000* (Hoffmann 2008). In diesem großformatigen Buch werden auf 544 dicht bedruckten Seiten Fakten aus der Popmusikgeschichte chronologisch aufgelistet, Jahr für Jahr und Tag für Tag. Im Vorwort nennt Hoffmann die Auswahlkriterien seiner chronologischen Auflistung. Er wählte:

»Milestone accomplishments, whether pertaining to an individual career or the music industry as a whole;  
Death dates, which serve as the summation of a career;  
Events or creations that prove influential or widely imitated;  
Significant chart or sales activity, especially achieving the number one ranking on a particular chart;  
Awards or special recognition for achievements; and  
Oddities that serve to illustrate or symbolize a prevailing attitude or movement« (Hoffmann 2008: vii).

Zwar könnten die von Hoffmann aufgeführten Daten als Grundlage und Ausgangspunkt einer Geschichte der American Popular Music dienen, es wird in Hoffmanns Buch jedoch keine Geschichte erzählt. Denn Geschichte ist mehr als das bloße Aneinanderreihen von Fakten. Diese müssen vielmehr sinnvoll miteinander verknüpft und in einen Zusammenhang gebracht werden und auf diese Weise als zusammenhängende Geschichte erzählt werden.

Geschichte ist nicht nur ein Speicher von historischen Fakten, vielmehr besitzt sie darüber hinaus in der Regel auch eine bestimmte Funktion für eine kulturelle Gemeinschaft. Die Anglistin und Kulturwissenschaftlerin Alei-

da Assmann unterscheidet daher zwischen einem Speichergedächtnis und einem Funktionsgedächtnis:

»Auf kollektiver Ebene enthält das Speichergedächtnis das unbrauchbare, obsolet und fremd Gewordene, das neutrale, identitäts-abstrakte Sachwissen, aber auch das Repertoire verpaßter Möglichkeiten, alternativer Optionen und ungenutzter Chancen. Beim Funktionsgedächtnis dagegen handelt es sich um ein angeeignetes Gedächtnis, das aus einem Prozeß der Auswahl, der Verknüpfung, der Sinnkonstruktion [...] hervorgeht« (Assmann 1999: 137).

Während das kulturelle Speichergedächtnis der Archive, Bibliotheken und Museen eine Art Reservoir von zeitweise Vergessenem für ein zukünftiges Erinnern bildet, kommt dem Funktionsgedächtnis eine spezifische Aufgabe und Funktion in der Gegenwart zu, nämlich die für das individuelle und kollektive Selbstverständnis, für die Identität einer kulturellen Gemeinschaft wichtigen Ereignisse in der Erinnerung zu halten und immer wieder neu zu erinnern – durch Denkmäler, Jahrestage und andere Rituale, aber eben auch durch Erzählungen und Geschichte(n). Vergangenes, das nur noch im Speichergedächtnis der öffentlichen und privaten Archive und Sammlungen »abgelegt« ist, hat keine Wirkungsmacht über die Gegenwart – es besitzt keine gegenwärtige gesellschaftliche Funktion. Natürlich sind auch diese nur gespeicherten Dokumente der Vergangenheit von großem wissenschaftlichen Interesse, denn es ist gerade eine der Aufgaben von Wissenschaft, Vergangenes für ein zukünftiges Erinnern zu bewahren. Die chronologische Aneinanderreihung von Einzeldaten von Frank Hoffmann gleicht einem solchen Speichergedächtnis, sie ist ein Reservoir von historischen Fakten, die erst aufbereitet und in Zusammenhang zueinander gesetzt werden müssen, um tatsächlich eine Geschichte zu erzählen, die eine Funktion und Bedeutung für die Menschen besitzt.

Die Geschichtswissenschaften – die Popmusikhistoriographie eingeschlossen – stehen somit vor mehreren Aufgaben. Natürlich haben Forscher die Aufgabe, historische Dokumente zu sammeln, zu sichten und zu erschließen, Archive anzulegen und erforschen – wobei dies, zeitliche, personelle und räumliche – letztlich: finanzielle Ressourcen vorausgesetzt, immer auch die Archivierung des heute als unbedeutend Erachteten miteinschließen sollte. Denn das Speichergedächtnis der Archive ist geradezu eine Voraussetzung für historische Forschung. Vordringliche Aufgabe der Geschichtsforscher ist es jedoch, diese historischen Quellen auszuwerten und geleitet durch bestimmte Fragestellungen und Zielsetzungen aus ihnen eine Geschichte zu konstruieren. Zugleich sollten die Historiker jene Kriterien reflektieren, aufgrund derer die Daten ausgewählt wurden und auf deren

Grundlage die Geschichte geschrieben wurde und geschrieben wird. Denn Wissenschaftler haben in gewissem Rahmen auch die Möglichkeit, die Geschichte neu und anders zu ordnen, und zumindest indirekten Einfluss darauf zu nehmen, wie die Popmusikgeschichte in den Medien und in der Schule dargestellt und vermittelt wird. Dies zeigt sich deutlich am Beispiel der inzwischen ca. 80-jährigen Geschichte der Jazzhistoriographie.

## **History under construction: Erzählmuster der Jazzhistoriographie**

Der US-amerikanische Musikwissenschaftler Scott DeVeaux hat in seinem erstmals 1991 veröffentlichten Aufsatz »Constructing the Tradition. Jazz Historiography« (DeVeaux 1998) sowie in der Einleitung zu *The Birth of Bebop* (DeVeaux 1997) die sich wandelnden Erzählmuster, Motive und Zielsetzungen der Jazzgeschichtsschreibung ausführlich dargestellt und reflektiert – von den ersten Jazzgeschichtsbüchern in den 1930er Jahren bis zur kanonisierten Jazzgeschichte der 1980er Jahre. Anlass seiner Überlegungen ist die Feststellung, dass sich in den für den US-amerikanischen College-Buchmarkt geschriebenen Jazzgeschichtsbüchern eine Art »offizielle« Jazzgeschichte durchgesetzt habe: »On these pages, for all its chaotic diversity of style and expression and for all the complexity of its social origins, jazz is presented as a coherent whole, and its history as a skillfully contrived and easily comprehended narrative« (DeVeaux 1998: 483).

Seit den 1950er Jahren hat sich, so macht DeVeaux' Studie deutlich, eine Sichtweise auf die Jazzgeschichte durchgesetzt, die durch mehrere Erzählstrategien charakterisiert werden kann (vgl. ebd.: 494ff.):

- Linearität: Die Geschichte des Jazz wird als eine gerade Linie erzählt.
- Organismus-Modell: Der Jazz entwickelt sich organisch, d.h. seine spätere Entwicklung ist in den Anfängen bereits im Keim angelegt, unumkehrbar und unausweichlich. Stilwechsel sind wünschenswert und Zeichen der »Lebenskraft« des Jazz.
- Personalisierung: In der Jazzgeschichte spielen bedeutende Musiker als Innovatoren eine entscheidende Rolle. Musiker säen die Samen für spätere Entwicklungen.
- Jazzgeschichte kann daher als ein Netz von Einflüssen, das von einzelnen Musikern ausgeht und auf einzelne Musiker einwirkt, geschrieben werden.

- Autonomie: Die Ursachen für Stilwechsel liegen im Jazz selbst, denn die Entwicklung des Jazz folgt einer inneren Logik. Soziale, technologische und politische Einflüsse spielen eine untergeordnete Rolle.

Viele dieser Erzählstrategien orientieren sich stark an der Historiographie europäischer Kunstmusik, denn ein wichtiges Ziel der Jazzhistoriographien war die ästhetische und soziale Anerkennung des Jazz als künstlerisch wertvolle Musik, als »America's Classical Music«.

DeVeaux widmet sich außerdem der Frage, wodurch die Jazzgeschichte als *eine* Geschichte zusammengehalten wird. Die verschiedenen Stilrichtungen des Jazz sind äußerst heterogen, und es fällt daher schwer, Jazz nach musikalischen Kriterien zu definieren. Nicht die musikalische Gestaltung, sondern zwei andere Kriterien sind daher laut DeVeaux im Jazzdiskurs zentral: Das Verhältnis zu Kapitalismus, Markt und Kommerz sowie die afroamerikanische Ethnizität (DeVeaux 1997: 12-27; 1998: 486f.).

Auf der einen Seite wird Jazz gerne außerhalb der Musikindustrie angesiedelt. Kommerz ist ein Stigma, Jazz wird daher als unabhängig von den modernen Marktmechanismen konstruiert – DeVeaux spricht von »agoraphobia«, einer Angst vor dem Markt (DeVeaux 1998: 487), die mit dem Bestreben und den anfänglichen Schwierigkeiten, dem Jazz Anerkennung zu verschaffen, in direktem Zusammenhang steht. Allerdings entsteht durch diese Anti-Kommerzialität ein neues Problem für die Jazzhistoriographie: Wie geht man mit Jazzmusikern um, die auch kommerziell erfolgreich sind? Auf der anderen Seite wird Jazz als essentiell afroamerikanische Musik beschrieben. Ein ausgeprägter Ethnozentrismus bildet somit das Gravitationszentrum der Jazzgeschichte. Hieraus ergeben sich jedoch ebenfalls Probleme: Wie soll der Beitrag von Jazzmusikern weißer Hautfarbe bewertet werden? Und wie lässt sich Jazz von anderen afroamerikanischen Musikformen abgrenzen? Marktfeindlichkeit und Ethnozentrismus sind aber nicht nur inhaltlich, sondern auch in ihren Konsequenzen höchst problematisch. Denn sie führen dazu, dass die kulturelle Marginalität des Jazz festgeschrieben wird. Durch die Ablehnung der kommerziellen Verwertung und durch die Verknüpfung mit einer marginalisierten Bevölkerungsgruppe in den USA wird die Marginalität des Jazz zementiert.

Im Jazzdiskurs wurde und wird versucht, der Gefahr einer Marginalisierung entgegenzuwirken, indem die Universalität und künstlerische Autonomie des Jazz betont wird. Jazz gilt dann nicht als Ausdruck ganz bestimmter kultureller und historischer Kontexte, sondern als eine universelle Musiksprache, die auf der ganzen Welt verstanden und praktiziert werden kann. Zudem wird eine übergreifende Jazztradition konstruiert, in der die

verschiedenen Jazzstile in einem organischen Zusammenhang miteinander stehen.

Scott DeVeaux macht sich am Schluss seines Aufsatzes Gedanken zu den Zielsetzungen und den Adressaten der Jazzgeschichtsschreibung (ebd.: 505). Er identifiziert drei unterschiedliche Adressatenkreise: Zunächst fungiert Jazz heute in der Ausbildung junger Musiker als eine Alternative zur klassisch-europäischen Musik. Jazz ist jedoch zugleich ein kulturelles Erbe der USA bzw. der Afroamerikaner, also Teil der US-amerikanischen Identität, der in einer kulturgeschichtlichen Perspektive geschätzt und als fester Bestandteil des kollektiven Funktionsgedächtnisses der USA tradiert werden sollte. Und schließlich ist Jazz ein Markenname der Musikindustrie, durch den hohe musikalische Qualität garantiert werden soll.

DeVeaux plädiert schließlich für eine Entideologisierung der Jazzgeschichtsschreibung und für die Abkehr von dem Gedanken, dass die Anerkennung des Jazz als Kunstmusik durch eine Distanzierung von der populären Kultur erkaufte werden müsse. Ziel sei stattdessen eine Jazzgeschichtsschreibung, die eher auf den jeweiligen sozialen und kulturellen Kontext eingeht – und nicht die kontinuierliche Jazztradition in den Vordergrund stellt. Denn DeVeaux sieht die Krise des Jazz in den 1990er Jahren in direktem Zusammenhang mit der Verunsicherung vieler junger Musiker aufgrund einer nicht mehr adäquaten jazzhistorischen Rahmenerzählung – wie sie insbesondere von dem neo-traditionalistischen Jazzdiskurs im Umfeld von Wynton Marsalis, Albert Murray und Stanley Crouch sowie in der mehrstündigen Fernsehdokumentation *Jazz* von Ken Burns vermittelt wurde (vgl. DeVeaux 2001/2002).

Scott DeVeaux hat im Jahr 2009 zusammen mit dem Jazzjournalisten Gary Giddins eine knapp 700 Seiten umfassende und reichlich bebilderte Überblicksdarstellung der Jazzgeschichte veröffentlicht, die auf den von DeVeaux kritisierten College-Buchmarkt zielt und inzwischen in verschiedenen Ausgaben vorliegt. In diesem Buch mit dem schlichten Titel *Jazz* reagieren die Autoren auf die Krise des Jazz mit einer neuen Blickweise auf die Jazzgeschichte der vergangenen Jahrzehnte. Im *Jazz* nach 1970, so die Diagnose von DeVeaux und Giddins (2009: 574, 604), lassen sich keine vorherrschenden Stile mehr ausmachen, was das Erzählmuster einer linearen und organischen, einer inneren Logik folgenden Jazzgeschichte fragwürdig erscheinen lässt. Stattdessen identifizieren DeVeaux und Giddins drei Narrative, durch die Jazz im 21. Jahrhundert definiert werden kann: Erstens den Avantgarde Jazz, in dem die künstlerischen Freiheiten des Free Jazz auf ganz unterschiedliche Weise genutzt und weitergetrieben werden; zweitens eine Historisierung des Jazz, die sowohl eine Wiederbelegung älterer Jazz-

stile (Swing, Bebop, Hardbop) als auch die künstlerische Auseinandersetzung mit diesen Stiltraditionen umfasst («jazz on jazz», vgl. DeVeaux/Giddins 2009: 573-601); drittens Fusionen mit anderen Musiktraditionen – vor allem mit populären Musikgenres, aber auch mit traditionellen und populären Musikformen Lateinamerikas, Afrikas und Asiens, hier vor allem des Nahen Ostens und Indiens. Dieser Fusion Jazz folgt im Grunde nur einer grundlegenden Tendenz des Jazz, kulturüberschreitende populäre Musik zu sein. Bereits der in den späten 1920er Jahren regional entstandene New Orleans Jazz war ja durch die Übernahme und Verarbeitung des Schlager- und Musical-Repertoires aus New York zu einer spartenübergreifenden Fusionsmusik geworden – die Bereitschaft zu Stilfusionen ist somit tief in der Geschichte des Jazz verankert.

Während im Bereich des Jazz also seit einiger Zeit die Erzählstrategien, Motive und Zielsetzungen einer Musikhistoriographie reflektiert werden und diese Reflexion inzwischen zu einer Nachjustierung der Jazzgeschichtsschreibung geführt hat, ist in der Popmusikgeschichtsschreibung eine Reflexion der eigenen Erzählmuster und Zielsetzungen erst in Ansätzen zu erkennen. Doch auch im Bereich der Geschichte populärer Musik könnten durch ein Hinterfragen der vorherrschenden Motive und Erzählmuster durchaus Anstöße zu einer konzeptionellen Neuausrichtung gegeben werden.

### **Historiographien populärer Musik: Rock in den USA**

Seit den späten 1980er Jahren wurden in den USA eine Reihe von Überblicksdarstellungen der US-amerikanischen Popmusikgeschichte veröffentlicht, deren Fokus in der Regel auf der Zeit ab den 1950er Jahren liegt und die aus diesem Grund vielfach die Bezeichnungen »Rock'n'Roll« oder »Rock« im Titel tragen, obwohl der stilistische Fokus viel breiter ist und in der Regel Pop, Soul, Reggae, Funk, Rap und Techno mit einschließt. Diese Bücher werden in erster Linie für den akademischen Bereich publiziert und sind Grundlage der Wissensvermittlung in Seminaren und Vorlesungen US-amerikanischer Colleges und Universitäten vor allem im Bereich der Undergraduates (vergleichbar den deutschen Bachelorstudiengängen). Der Einfluss dieser Geschichtsbücher sollte nicht unterschätzt werden, denn Studenten sind Multiplikatoren, durch die Sichtweisen, Inhalte und Beurteilungen in verschiedene gesellschaftliche Bereiche weitergetragen werden. Die Bücher werden in hohen Auflagen veröffentlicht und in regelmäßigen Abständen neu aufgelegt. Populäre Musik und deren Geschichte gehören in den USA

inzwischen offensichtlich ins Hochschul-Curriculum, ja sie wird zur Allgemeinbildung gerechnet. Denn über den akademischen Bereich hinaus peilen die Popmusikgeschichtsbücher einen größeren Kreis von musikinteressierten Lesern an. Dies zeigt sich u. a. in ihrer Ausstattung: Die meisten der Bücher sind übersichtlich gegliedert und enthalten viele Bilder und zahlreiche Hinweise auf Musikbeispiele. Manche Bücher sind mit einer Begleit-CD oder mit Hinweisen auf Audio-Ressourcen und Unterrichtsmaterialien im Internet ausgestattet. Bei einigen der Bücher gibt es zudem eine didaktische Aufbereitung in Form von Fragen und Diskussionsanregungen am Schluss der Kapitel. Auch außerhalb der USA werden diese Bücher gelesen und, mangels vergleichbarer Veröffentlichungen etwa auf dem europäischen Büchermarkt, als kompakte Wissensvermittlung der Popmusikgeschichte eingesetzt; zumindest sind die Bücher in zahlreichen Hochschulbibliotheken auch in Deutschland präsent.

Im Folgenden sollen die sieben mir zur Verfügung stehenden Publikationen zur Geschichte der populären Musik der USA zunächst kurz hinsichtlich ihres Umfangs, Inhalts sowie ihrer Autoren und Ausstattung skizziert werden – in der Reihenfolge des Erscheinens der jeweiligen Erstauflage:

- David P. Szatmary: *Rockin' in Time. A Social History of Rock-And-Roll*. Das Buch des promovierten Geschichtswissenschaftlers erschien erstmals 1987 und wurde 2013 in der 8. Auflage veröffentlicht. Die mir vorliegende 4. Auflage (Szatmary 2000) umfasst über 300 Seiten und ist in 18 Kapitel gegliedert, die von einer kurzen Vorgeschichte des Rock'n'Roll bis zu Rave und HipHop reichen. Das Buch besitzt ein vergleichsweise handliches Format, enthält einige Photographien, aber keine Listening Guides. In deutschen Hochschulbibliotheken sind die verschiedenen Auflagen des Buches 36-mal vertreten, es ist somit das in Deutschland am weitesten verbreitete Popmusikgeschichtsbuch.<sup>1</sup>
- Katherine Charlton: *Rock Music Styles. A History*. Katherine Charlton lehrt am Mt. San Antonio College in Walnut, Kalifornien, und veröffentlichte ihr Buch erstmals im Jahre 1990; die 6. Auflage erschien 2010. In der mir vorliegenden 5. Auflage (Charlton 2008) entfaltet die Autorin auf knapp 350 großformatigen Seiten und in 21 Kapiteln eine Geschichte der populären Musik der USA von Ragtime und Tin Pan Alley bis zum

---

1 Recherchiert wurden Bibliotheksexemplare in den folgenden überregionalen Katalogen: Bibliotheksverbund HeBIS (Hessen)/HeBIS-Verbundkatalog, BVB (Bayern), GBV (Norddeutschland, Sachsen-Anhalt, Thüringen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz), HBZ (Nordrhein-Westfalen), KOBV (Berlin-Brandenburg), Staatsbibliothek zu Berlin, SWB (Südwestdeutschland, Sachsen), Deutsche Nationalbibliothek; Stand vom 26.2.2013.

Rock um die Jahrtausendwende. Das Buch enthält viele Photographien, zahlreiche Infoboxen, unzählige Listening Guides sowie mehrere Chronology Charts, in denen Ereignisse aus dem Musikbereich tabellarisch auf zeitgeschichtliche Ereignisse bezogen werden. Das Buch ist in bundesdeutschen Hochschulbibliotheken neunmal vorhanden.

- Joe Stuessy und Scott Lipscomb: *Rock and Roll. Its History and Stylistic Development*. Joe Stuessy ist Director Of Music an der University of Texas, San Antonio, Scott Lipscomb lehrt an der School of Music, University of Minnesota in Minneapolis, und ist vor allem als Musikpsychologe bekannt geworden. Das Buch erschien erstmals 1990 und wird 2012 in der 7. Auflage verkauft. In der mir vorliegenden 3. Auflage (Stuessy/Lipscomb 1999) umfasst es knapp 500 Seiten und ist in 16 Kapitel unterteilt. Eine Besonderheit sind die mehrseitigen Musical Close-ups (s.u.) am Schluss jedes Kapitels. Das Buch ist in deutschen Hochschulbibliotheken nur fünfmal vertreten.
- Paul Friedlander: *Rock and Roll. A Social History*. Das Buch erschien 2006 in 2. Auflage und ist in deutschen Hochschulbibliotheken insgesamt 18-mal vertreten. Die mir vorliegende Erstauflage (Friedlander 1996) umfasst knapp 350 Seiten und beinhaltet abgesehen von einzelnen Fotos ausschließlich Fließtext, der in 19 Kapitel gegliedert ist. Diese reichen inhaltlich von einer Vorgeschichte des Rock'n'Roll bis in die 1980er Jahre.
- Reebee Garofalo: *Rockin' Out. Popular Music in the USA*. Garofalo ist Professor für Community, Media and Technology an der University of Massachusetts und gilt als einer der Pioniere der internationalen Popmusikforschung. *Rockin' Out* erschien erstmals im Jahr 1997 und wurde 2013 zum sechsten Mal aufgelegt, nun mit Steve Waksman als Ko-Autor. In der mir vorliegenden 4. Auflage (Garofalo 2008) umfasst das großformatige Buch knapp 600 Seiten mit zahlreiche Fotos, 41 Listening Guides sowie iTunes-Playlisten; verwiesen wird zudem auf ein Lern-Quiz im Internet.<sup>2</sup> Das Buch ist in 13 Kapitel unterteilt, wobei sich die ersten drei auf die Vorläufer des Rock'n'Roll beziehen. In deutschen Hochschulbibliotheken ist das Buch 20-mal vorhanden.
- Larry Starr und Christopher Waterman: *American Popular Music. From Minstrelsy to MP3*. Das Buch des Musikwissenschaftlers Larry Starr (University of Washington School of Music) und des renommierten Musikethnologen Christopher Waterman (University of California) erschien erst-

---

<sup>2</sup> Vgl. [http://wps.prenhall.com/hss\\_garafalo\\_rockinout\\_4/64/16395/4197160.cw/index.html](http://wps.prenhall.com/hss_garafalo_rockinout_4/64/16395/4197160.cw/index.html); Stand vom 26. 3. 2013.

mals im Jahre 2003 und liegt inzwischen in drei Auflagen vor. Insgesamt ist das Buch 24-mal in deutschen Hochschulbibliotheken vorhanden. Die 3. Auflage (Starr/Waterman 2010) umfasst knapp 550 großformatige Seiten mit zahlreichen Fotos, einem Glossar, einer historischen Zeitleiste sowie 96 Porträts von Musikstücken (Listening and Analysis Guides). Viele der dort analysierten Stücke sind auf zwei beigefügten Audio-CDs dokumentiert. Sieben der 15 Kapitel beziehen sich auf die Zeit vor dem Rock'n'Roll. Damit ist das Buch historisch am breitesten angelegt; bezeichnenderweise wurde die zweite Hälfte des Buches 2006 als eigenständige Monographie veröffentlicht (Starr/Waterman 2006).

- John Covach: *What's that Sound? An Introduction to Rock and Its History*. Covach ist Professor of Music an der University of Michigan und Professor of Music Theory an der Eastman School of Music sowie aktiver Gitarrist und Studiomusiker. *What's that Sound?* wurde erstmals 2006 veröffentlicht und erlebte in den Jahren 2009 und 2012 zwei weitere Auflagen; bei der 3. Auflage arbeitete Andrew Flory als Ko-Autor mit. Die mir vorliegende 1. Auflage (Covach 2006) umfasst dreizehn Kapitel und enthält bei einem Umfang von knapp 600 großformatigen Seiten zahlreiche Fotos, Infoboxen, Hinweise zur vertiefenden Lektüre am Schluss der Kapitel, 77 Listening Guides sowie über die Verlags-Website zugängliche Audio-Ressourcen.<sup>3</sup> In deutschen Hochschulbibliotheken ist diese jüngste Veröffentlichung immerhin schon 13-mal vorhanden.

Auf welche Weise wird nun in diesen umfangreichen Überblicksdarstellungen die Geschichte populärer Musik erzählt? Welchen Anspruch, welche Motive haben die Autoren? Wie wird die Thematik eingegrenzt? Welche Konzeption, welche Leitfragen, welche Erzählmodelle liegen den Erzählungen zugrunde? Und welcher Stellenwert kommt der klingenden Musik im Rahmen der historischen Darstellungen zu? Ich habe die Überblicksdarstellungen hinsichtlich dieser Fragestellungen durchgesehen. Allerdings handelt es sich im Folgenden um keine detaillierte Inhaltsanalyse, sondern um einen Vergleich vor allem der expliziten Absichtserklärungen, wie sie von den Autoren zu Beginn ihrer Bücher vorgenommen werden. Eine begründete Antwort auf die Frage, ob und in welcher Güte diese Absichten von den Büchern dann tatsächlich eingelöst werden, übersteigt die Möglichkeiten meines Beitrags. Da jedoch Leser die Qualität von Büchern in der Regel auch daran messen, ob die von den Autoren oder vom Verlag in Werbetexten, auf der Rückseite des Buch-Covers sowie in Einleitungskapiteln getroffenen programmatischen und kon-

---

3 Vgl. <http://www.wwnorton.com/college/music/rockhistory>; Stand vom 26.3.2013.

zeptionellen Aussagen im Buch selbst dann auch eingelöst werden, kann es sich angesichts der großen Konkurrenz wohl keiner der Autoren erlauben, eine allzu große Kluft zwischen Absichtserklärungen und den tatsächlichen Inhalten der Bücher entstehen zu lassen. Ich habe mein Augenmerk vor allem auf die Bücher von Garofalo (2008), Starr/Waterman (2010) und Covach (2006) gelegt, weil diese drei Bücher die jüngsten Publikationen sind und weil sich ihre Autoren auch jenseits dieser Publikationen im Kontext der Popmusikforschung bereits einen Namen gemacht haben.

### Motive, Adressaten, Anspruch der Autoren

Als Motiv, eine übergreifenden Geschichte der populären Musik in der USA zu schreiben, wird von den Autoren vor allem die große musikgeschichtliche und gesellschaftliche Relevanz populärer Musik genannt. So schreibt John Covach in der Einleitung zu *What's that Sound?:* »Popular music has played an enormous role in the development of the Western musical tradition« (Covach 2006: 3). Vor allem wird jedoch die soziale Relevanz populärer Musik angesichts ihrer großen Hörerschaft betont. Reebee Garofalo rückt die soziale und politische Bedeutung der populären Musik ganz ins Zentrum seines Buches:

»The fact that popular music has been a source of pleasure for millions of people all over the world is reason enough for listening to it. But popular music is also a social and political indicator that mirrors and influences society in which we live. This is the reason for studying it. Rockin' Out offers one way to do that« (Garofalo 2008: ix).

Alle Autoren betonen, dass die Bücher jeweils aus ihrer eigenen akademischen Lehrtätigkeit hervorgegangen sind. Hinzu kommt als weiteres Motiv die persönliche Leidenschaft für populäre Musik. So schreiben Starr und Waterman:

»People love music and can quickly grasp all kinds of intricacies and subtleties concerning music, so long as what they read is free of jargon, clear, and unpretentious. We love American popular music ourselves – that is why we have written the book – and we have attempted to foreground this love for the subject of our writing, realizing that it is the most valuable common bond we share with the potential readers of our work« (Starr/Waterman 2010: xv).

Adressaten der Bücher sind alle Musik liebenden Leser, vor allem jedoch Studenten. Starr und Waterman vertreten dabei einen durchaus (selbst-)kritischen Anspruch und weisen auf die notwendige Ergänzung durch andere

Quellen und Sichtweisen hin. Ihr Buch will ein »reliable starting point for the study and appreciation of American popular music« sein, der durch weitere Sichtweisen ergänzt und kontrastiert werden sollte (Starr/Waterman 2010: xvi). Diesem Zweck dienen auch die weiterführende Literatur, die Covach (2006) am Schluss jedes Kapitels anführt, sowie die kritischen Fragen und Diskussionsanregungen am Schluss der einzelnen Kapitel bei Charlton (2008) und Covach.

Covach (2006: 5f.) unterscheidet explizit zwischen seinem eigenen wissenschaftlichen Ansatz, bei dem Erziehung (»education«) und Forschung (»research«) im Zentrum stehe, und historisierender Unterhaltung, wie sie in Musikzeitschriften und im Fernsehen verbreitet sei. Bei dieser Geschichtsunterhaltung gehe es, so Covach, immer auch darum, ein großes Publikum bei Laune zu halten – weil sonst die Werbekunden (zumindest in den USA) absprängen. Den konkreten Mehrwert eines wissenschaftlichen Ansatzes sieht Covach in der Bandbreite von Musikern und Musik, die hier größer sei als bei anderen, stärker kanonisierten Geschichtsdarstellungen (vgl. Covach 2006: 6). Der Umstand, dass Covach selbst eine Reihe von *YouTube*-Videos zu verschiedenen Aspekten der Rockmusikgeschichte ins Internet gestellt hat und für den Sommer 2013 eine zweiteilige, insgesamt 13 Folgen umfassende Internet-Vorlesung »History of Rock« angekündigt hat<sup>4</sup>, rückt Covachs programmatische Aussagen allerdings in ein anderes Licht.

## Eine Geschichte oder viele Geschichten?

Ebenso wie das Konzept einer Universalgeschichte gehört die Vorstellung einer universalen Musikgeschichte in den Zeiten der »posthistoire« in die Motenkiste anachronistischer Wissenschaftskonzepte. Selbst innerhalb einer relativ klar abgegrenzten Musikrichtung wie dem Jazz fällt es heute schwer, eine geschlossene Geschichte zu erzählen. Die Ausdrücke »American Popular Music« bzw. »Rock'n'Roll« oder »Rock Music« im Titel der untersuchten Publikationen scheinen sich zwar auf ein einheitliches Phänomen zu beziehen, sodass man hier auch eine einheitliche, übergreifende Geschichte erwarten könnte. In der konkreten Darstellung zerfällt diese große Geschichte jedoch sehr schnell in viele kleinere Geschichten, in Erzählungen von bestimmten Musikern, Musikgenres und Institutionen. Notdürftig zusammengehalten wird die Ansammlung von partikularen Geschichten, so mein Eindruck, weniger

---

4 Vgl. <https://www.coursera.org/course/historyofrock1> und <https://www.coursera.org/course/historyofrock2>; Stand vom 26. 3. 2013.

durch eine innere, stilgeschichtliche Entwicklungslogik als durch eine regionale und zeitliche Eingrenzung.

Starr und Waterman machen explizit, dass sie keine singuläre Geschichte erzählen: »This history is best thought of, not as a single story told in a single voice, but as variegated and continually shifting landscape, characterized by the complex interaction of various styles, performers, audiences and institutions« (Starr/Waterman 2010: 471f.). Auch für John Covach ist selbstverständlich, dass zwar der Schwerpunkt einer US-amerikanischen Popmusikgeschichte auf dem Rock liegen muss, zugleich jedoch eine Vielfalt von Stilen behandelt werden sollte. Sein Buch entfalte »a history of popular music that focuses on rock but includes many other kinds of styles along the way« (Covach 2006: 5).

Ein wenig anders sieht es Reebee Garofalo. Für ihn gibt es in den 1950er Jahren mit dem Rock'n'Roll einen tiefen Einschnitt in der Geschichte der populären Musik. Die Zeit vor 1950 erscheint in dieser Perspektive als eine Vorgeschichte, in der die sozialen, technologischen und stilistischen Voraussetzungen für den Rock'n'Roll gelegt wurden. Rock'n'Roll ist für Garofalo kein Musikgenre unter vielen, sondern ein historisches Paradigma, das die populäre Musik seither beherrscht. Rock'n'Roll zeichne sich einerseits als eine Verbindung von afroamerikanischer und euroamerikanischer Musik, andererseits als eine erste umfassende Jugendkultur aus. Bezeichnenderweise werden diese Alleinstellungsmerkmale von Starr/Waterman (2010: 198f.) zwar kritisch in Frage gestellt, wenn sie schreiben, der Rock'n'Roll sei deshalb kein wirklich neues Phänomen, weil es sowohl Verbindungen zwischen afroamerikanischer und euroamerikanischer Musik als auch jugendliche Musikulturen bereits zuvor gegeben habe. Dennoch halten sie in der Konzeption ihres Buches an der Schlüsselstellung des Rock'n'Roll fest, und ihre Veröffentlichung *American Popular Music. The Rock Years* (Starr/Waterman 2006) beginnt – ähnlich wie die meisten anderen Übersichtsdarstellungen – mit der direkten Vorgeschichte des Rock'n'Roll.

Durch den Bezug auf die Innovation des Rock'n'Roll und die Eingrenzung auf die Zeit seit Mitte des 20. Jahrhunderts wird also eine zumindest äußerliche Einheit der Geschichte hergestellt, die sich am Rock'n'Roll als paradigmatischen Musikstil der neueren Popmusikgeschichte orientiert. Eine zweite Möglichkeit der Konstruktion von Popmusikgeschichte als eine potentielle Einheit liegt in ihrer regionalen Eingrenzung. In allen hier diskutierten Büchern geht es um die Musik der USA. Interessant ist in diesem Zusammenhang der Umgang mit dem britischen Rock der 1960er Jahre. Die Präsenz britischer Bands in den USA ab 1964 wird durchweg mit einer militärischen Vokabel als Invasion (»British Invasion«) beschrieben – und sie wird in der

Regel nur relativ kurz dargestellt. Bei Covach finden sich zur »British Invasion« ein ganzes Kapitel, außerdem einzelne kürzere Abschnitte zum Progressive Rock/Art Rock und Punk in England. Bei Garofalo ist der Abschnitt zum Einfluss britischer Bands auf den Rock auf nur acht Seiten begrenzt, es folgen nochmals knapp sieben Seiten zum UK Punk (Garofalo 2008: 180-188, 291-297). Ähnlich cursorisch ist die Behandlung britischer Bands bei Starr und Waterman (2010: 255-267, 302-305). Dagegen wird von Garofalo (2008) und Starr/Waterman (2010) jedoch die Bedeutung der Musik der als Latinos bezeichneten, in den USA lebenden Menschen lateinamerikanischer Abstammung mehrfach hervorgehoben – mit dem Hinweis, dass deren Einfluss vielfach unterbewertet werde. Konsequenterweise nennen und beschreiben Starr und Waterman nicht zwei, sondern die drei Strömungen der euroamerikanischen, afroamerikanischen und lateinamerikanischen Musiktraditionen als Gegenstand einer Historiographie populärer Musik in den USA (Starr/Waterman 2010: 11-19).

Neben der zeitlichen und regionalen Eingrenzung gibt es ein weiteres potentiell Kriterium für eine Einheit der Geschichte der populären Musik: ihre Popularität. Populäre Musik, so schreiben Starr und Waterman (ebd.: 2), ist Musik, die massenhaft produziert und verbreitet wird, die von einer großen Zahl von Amerikanern gehört wird und die sich aus einer Vielzahl bestehender musikalischer Traditionen speist. Das Kriterium der Popularität schlägt sich z.T. in der Auswahl der relevanten Ereignisse nieder. So zieht Covach regelmäßig Hinweise auf die Platzierungen von Songs in den verschiedenen Billboard Charts sowie auf die Anzahl von Tonträgerverkäufen (Gold 500.000 und Platinum 1 Mio.) heran – auch im Sinne eines Korrektivs »to guard against biased accounts of rock history« (Covach 2006: 7). Garofalo verfährt ähnlich, weist jedoch darauf hin, dass die kommerziell erfolgreichsten Künstler und Platten nicht unbedingt auch die einflussreichsten sind. Daher sollten neben Verkaufszahlen als weitere Kriterien für die Bedeutsamkeit und Popularität von Künstlern und Platten historische Berichte, Musikanalysen, Kritikermeinungen und Hörerreaktionen herangezogen werden (Garofalo 2008: ix).

## Konzeption, zentrale Fragestellungen, Leitmotive, Erzählmodelle

Doch wenn es keine singuläre und einheitliche Geschichte mehr gibt, was hält dann die partikularen Erzählungen zusammen? Welche Erzählmuster und -strategien, welche zentralen Fragestellungen prägen die Historiographien populärer Musik?

Starr und Waterman sehen die Besonderheit ihres Buches in der Kombination zweier Perspektiven: »the study of cultural and social history on the one hand, and the analytical study of musical style on the other« (Starr/Waterman 2010: xv). Genau diese Verbindung intendieren auch Garofalo und Covach. Alle drei Bücher enthalten einerseits ausführliche Listening Guides (s.u.). Andererseits wird von allen Autoren betont, Popmusikgeschichte sei nur als Sozial- und Kulturgeschichte denkbar. Bei Covach ist diese Programmatik vergleichsweise allgemein gehalten. Er nennt jedoch die zentralen Fragestellungen, an denen sich auch die anderen Autoren orientieren:

- »social, political, and cultural issues
- issues of race, class, and gender
- the development of the music business
- the development of technology« (Covach 2006: 8).

Garofalo (2008: 1-14) und Starr/Waterman (2010: 1-19) arbeiten die sozialen, kulturgeschichtlichen, politischen, ökonomischen und technologischen Dimensionen ausführlich in den Einleitungen ihrer Bücher heraus. Starr und Waterman (ebd.: 471-485) nehmen zudem in einem Schlusskapitel auf die anfangs vorgestellten Fragestellungen Bezug. Garofalo orientiert sich in den letzten Kapiteln seines Buches weniger an Musikgenres oder Dekaden als vielmehr an übergreifenden sozialen und ökonomischen Fragen wie z.B. dem Zusammenhang zwischen Jugendkultur und Zensur oder der Krise des Urheberrechts.

In der Popmusikhistoriographie herrscht demnach ein sozialwissenschaftlicher und kulturgeschichtlicher Ansatz vor – nicht von ungefähr wird dieser Ansatz von Szatmary (2000) und Friedlander (1996) bereits mit der Titelgebung ihrer Bücher als »social history« hervorgehoben. Eine Geschichte populärer Musik ist, so scheint es, nur denkbar, wenn man Musik, Musiker und musikalische Umgangsweisen in den Kontext sozialer, ökonomischer, technologischer und politischer Entwicklungen stellt. Im Zentrum stehen neben der ökonomischen und medientechnologischen Entwicklung vor allem

Fragen der kulturellen Identität in Bezug auf race, class und gender – dem »Credo« der angelsächsischen Cultural Studies – sowie Jugend bzw. Generation. Garofalo (2008: 4) betont darüber hinaus die Relevanz der Lebenswelt der Arbeiterklasse und des Großstadtlebens für die populäre Musik seit dem Rock'n'Roll.

Von Covach sowie Starr und Waterman werden zudem zwei prägnante Erzählmodelle herangezogen. Covach (2006: 8f.) stützt sich auf das zeitliche Modell des sogenannten Popularitätsbogens (»popularity arch«) bestimmter populärer Musikgenres. Nach diesem Modell beginnt jedes Musikgenre im Untergrund (»pre-mainstream roots«), bevor als Höhepunkt des Popularitätsbogens eine Zeit größter Sichtbarkeit (»pop limelight«) beginnt, gefolgt von einer »existence after the commercial boom years«, die ebenfalls eher im Untergrund stattfindet. Während Covach in seinem Buch nur die ersten beiden Phasen behandeln will, rät er seinen Lesern, Informationen zur dritten Phase selbst im Internet zu recherchieren.

Starr und Waterman (2010: 10f. und 483ff.) skizzieren im Einführungs- und Schlusskapitel ihres Buches ein räumliches Modell von Zentrum und Peripherie. Wichtigste Zentren der Geschichte populärer Musik, »where power, capital, and control over mass media are concentrated« (Starr/Waterman 2010: 11) sind demnach New York, Los Angeles und Nashville.

»The »periphery« is inhabited by smaller institutions and (by) people who have historically been excluded from the political and economic mainstream. [...] The history of popular music in the United States shows us how supposedly marginal musics and musicians have repeatedly helped to invigorate the center of popular taste and the music industry« (ebd.).

Im Schlusskapitel ihres Buches weisen Starr und Waterman (ebd.: 284f.) darauf hin, dass sich inzwischen die globalen Verhältnisse geändert haben und das Modell von Zentrum und Peripherie in der neueren historischen Entwicklung fragwürdig geworden ist. Zwar stehen die USA mit ihrer Musikindustrie und ihren Musikstars inzwischen nicht mehr unangefochten im Zentrum des globalen Musikbusiness, doch kann nach Einschätzung der Autoren nicht daran gezweifelt werden, »that the sounds and sensibilities of American popular music will continue to exert an enormous impact all over the world« (ebd.: 285).

## Und wo bleibt die Musik?

Der Musik und dem Musikhören wird in fast allen Büchern ein relativ großer Stellenwert zugestanden. Einzig Szatmary (2000) und Friedlander (1996) halten sich in ihren Darstellungen hinsichtlich der konkreten musikalischen Gestaltung eher bedeckt. Alle anderen Veröffentlichungen versuchen gezielt, Lesern ohne musikalische Vorkenntnisse die klangliche Gestaltung populärer Musik verständlich zu machen: durch Hörhinweise zu Beginn der Bücher (vgl. Charlton 2008: viii, Covach 2006: 9-13, Starr/Waterman 2010: 3) sowie durch die zahlreichen Listening Guides (bei Charlton 2008, Covach 2006 und Garofalo 2008), Listening and Analysis Guides (Starr/Waterman 2010) oder Musical Close-Ups (Stuessy/Lipscomb 2000), die durch Begleit-CDs (Starr/Waterman 2010) bzw. Internet-Ressourcen (Covach 2006, Charlton 2008, Garofalo 2008) ergänzt werden. Erklärtes Ziel der Autoren ist ein Schärfen der Ohren und eine breite Repertoirekenntnis ihrer Leser. Starr und Waterman geben gezielt Hinweise, auf stilistische Einflusslinien und Kontinuitäten zu hören – »to hear the roots of music in earlier styles« (Starr/Waterman 2010: 3).

Die Listening Guides, die in der Regel ein bis zwei Seiten umfassen, verzichten zumeist auf Notenbeispiele und bestehen stattdessen aus Ablauf Tabellen, in denen Zeitangaben mit Hörhinweisen zur Form, Instrumentation, zu den Lyrics usw. verknüpft sind. Bei Garofalo (2008) und Starr/Waterman (2010) gibt es zusätzlich mehr oder weniger ausführliche historische Einführungen zu den jeweils ausgewählten Aufnahmen, in denen den Lesern weiterführende Informationen gegeben werden. So unterteilt Garofalo (2008) seine Listening Guides jeweils in eine kurze Einführung gefolgt von »musical style notes« zur musikalischen Gestaltung und einer Ablauf Tabelle (»musical road map«). Bei Charlton (2008) finden sich neben zahlreichen Listening Guides auch mehrere Notenbeispiele, in denen vor allem typische Patterns dargestellt werden.

Im Buch von Stuessy und Lipscomb (2000) nehmen Musikbeschreibungen einen relativ breiten Raum ein. Jedes Kapitel endet mit einem Musical Close-Up mit einem Umfang von jeweils 5-10 Seiten, in dem entweder einzelne Aufnahmen analysiert werden, der Stil einer Band anhand einer Reihe von Aufnahmen skizziert wird, oder aber bestimmte Aspekte der musikalischen Gestaltung unter die Lupe genommen werden. Im Kapitel 2 zu den Vorläufern des Rock'n'Roll werden in drei ausführlichen Musical Close-Ups die Elemente der Pop Music, die Instrumentation des Rock'n'Roll sowie die Blues-Form näher beleuchtet (Stuessy/Lipscomb 2000: 12-30). Innerhalb

dieser musikalischen Nahaufnahmen finden sich auch zahlreiche Notenbeispiele sowie Graphiken zum formalen Aufbau der Stücke und zu deren Harmonik (mit stufenharmonischen Bezeichnungen).

Tendenziell sind diese vielen Hörhinweise, so scheint mir, bei allen Autoren weitgehend von der Darstellung der historischen Entwicklung entkoppelt. Bezeichnenderweise wird gerade bei Charlton (2008) und Stuessy/Lipscomb (2000), die besonders ambitioniert und detailliert versuchen, auch Nichtmusikern Aspekte der musikalischen Gestaltung nahezubringen, den sozialen Kontexten der Musik im Vergleich zu biographisch orientierten Schilderungen eher ein geringer Raum zugestanden. Entweder Musik und Musiker oder sozialer Kontext – beides, so scheint es, lässt sich nur schwer unter einen Hut bringen. Und wird dennoch versucht, beide Bereiche miteinander zu verknüpfen, so resultiert dies eher in einem Nebeneinander der Inhalte als in deren Synthese. Die von Peter Wicke vor Jahren beschriebene Kluft zwischen musik- und kulturanalytischen Ansätzen der Popmusikforschung (Wicke 2003: 123) scheint also auch bei den groß angelegten Pop- bzw. Rockmusikgeschichten ihre Folgen zu hinterlassen.

## Fazit und Ausblick

Die Geschichte der populären Musik der USA wird in den untersuchten Übersichtsdarstellungen vorwiegend anhand einer dezidiert sozialgeschichtlichen und kulturanalytischen Blickweise auf die gesellschaftlichen, kulturgeschichtlichen, wirtschaftlichen und technologischen Rahmenbedingungen der Musikproduktion und -rezeption sowie auf kulturelle Identitätsbildungsprozesse erzählt. Die musikalische Gestaltung wird zwar von den meisten Autoren ausdrücklich miteinbezogen und nimmt innerhalb der Geschichtsbücher mehr oder weniger großen Raum ein. Beide Bereiche – Kontexte und klingende Musik – stehen jedoch in der Regel eher beziehungslos nebeneinander.

Da die untersuchten Publikationen ausschließlich von US-amerikanischen Autoren stammen und in erster Linie auf den Buchmarkt und die Leserschaft in den Vereinigten Staaten zielen, konzentriert sich auch die inhaltliche Ausrichtung auf die populäre Musik der USA. Dabei werden zwar afro-amerikanische und zunehmend auch lateinamerikanische Traditionslinien ausführlich berücksichtigt, der Einfluss britischer Rock-Bands nimmt jedoch vergleichsweise geringen Raum ein. Gerade für eine europäische, aber auch für eine südamerikanische, afrikanische, asiatische oder australische Leserschaft wäre dagegen eine Geschichtsdarstellung wünschenswert, die welt-

weite Einflusslinien und Interdependenzen sowie regionale Besonderheiten stärker in den Blick bekommt. Auch in diesem Punkt mag ein Blick auf die Jazzhistoriographie, in der Jazz zunehmend in einer globalen Dimension diskutiert wird, als Anregung dienen.

Zwar thematisieren die zahlreichen auf den US-amerikanischen College-Buchmarkt zielenden Jazzgeschichtsbücher (u.a. DeVeaux/Giddins 2009), ähnlich wie die hier diskutierten Darstellungen der Popmusikgeschichte, fast ausschließlich den Jazz der USA. Dessen ungeachtet stellen jedoch seit knapp zwei Jahrzehnten verschiedene Autoren Fragen nach der globalen Verbreitung und Rezeption des Jazz und nach den Prozessen des Kulturtransfers aus den USA in andere Teile der Welt. Symptomatisch hierfür ist die Einschätzung des amerikanischen Historikers E. Taylor Atkins:

»Jazz, though certainly born on U.S. soil, was both product and instigator of early-twentieth-century processes and trends that were global in scope: the mass manufacture of culture, urbanization, the leisure revolution, and primitivism. It is this fact – combined with the sheer, and early, ubiquity of the music – that leads us to conclude that, practically from its inception, jazz was a harbinger of what we now call ›globalization‹« (Atkins 2003: xiii).

Der britische Jazzjournalist Stuart Nicholson gelangt in seinem nicht nur in der Titelgebung polemischen Buch *Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address)* gar zu folgender, nicht nur für US-Amerikaner provokanten These: »Today, it is in countries outside the United States where the most profound changes in the music are occurring. The globalization of jazz is now yielding the most significant evolutionary change in the music in decades« (Nicholson 2005: xii).

Mag diese Einschätzung gerade im Falle des Jazz überraschen, so dürfte – zumindest aus einer Perspektive diesseits des Atlantiks – außer Frage stehen, dass seit Mitte der 1960er Jahren Musiker aus Großbritannien, Irland, Skandinavien, Deutschland usw. die populäre Musik weltweit mitgestaltet und geprägt haben. Was dennoch leicht übersehen wird, ist die Tatsache, dass es in diesen und weiteren Ländern und Weltregionen jeweils eigene Geschichten der populären Musik gibt – da entsprechende Historiographien bislang fehlen oder aber international kaum wahrgenommen werden.

## Literatur

- Atkins, E. Taylor (2003). »Jazz Planet. Towards a Global History of Jazz.« In: *Jazz Planet*. Hg. v. dems. Jackson: University Press of Mississippi, S. xi-xxvii.
- Assmann, Aleida (1999). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- Charlton, Katherine (2008). *Rock Music Styles. A History*. New York: McGraw Hill (5. Aufl.).
- Covach, John (2006). *What's that Sound? An Introduction to Rock and Its History*. New York/London: W.W. Norton.
- DeVeaux, Scott (1997). *The Birth of Bebop. A Social and Musical History*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- DeVeaux, Scott (1998). »Constructing the Jazz Tradition.« In: *The Jazz Cadence of American Culture*. Hg. v. Robert G. O'Meally. New York: Columbia University Press, S. 483-512 (Erstdruck unter dem Titel »Constructing the Jazz Tradition. Jazz Historiography.« In: *Black American Literature Forum* 25, 1991, S. 525-560).
- DeVeaux, Scott (2001/2002). »Struggling with ›Jazz‹.« In: *Current musicology* 71, S. 353-374.
- DeVeaux, Scott / Giddins, Gary (2009). *Jazz*. New York: W.W. Norton.
- Friedlander, Paul (1996). *Rock and Roll. A Social History*. Boulder: Westview Press.
- Garofalo, Reebee (2008). *Rockin' Out. Popular Music in the USA*. Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall (4. Aufl.).
- Hinz, Ralf (1995). »Formen der Geschichtsschreibung über Popmusik.« In: *Popmusic. Yesterday – Today – Tomorrow. 9 Beiträge vom 8. Internationalen Studentischen Symposium für Musikwissenschaft in Köln 1993*. Hg. v. Markus Heuger und Matthias Prell. Regensburg: ConBrio, S. 133-150.
- Hoffmann, Frank (2008). *Chronology of American Popular Music, 1900-2000*. New York: Routledge.
- Horn, David (2003). »History.« In: *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Vol. 1: Media, Industry and Society*. Hg. v. John Shepherd. London: Continuum, S. 80-85.
- Nicholson, Stuart (2005). *Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address)*. New York: Routledge.
- Pfleiderer, Martin (2011). »Making History. Tendenzen, Fragestellungen und Methoden der Geschichtsschreibung populärer Musik.« In: *Populäre Musik und kulturelles Gedächtnis. Geschichtsschreibung – Archiv – Internet*. Hg. v. dems. Wien: Böhlau, S. 25-32.
- Starr, Larry / Waterman, Christopher (2006). *American Popular Music. The Rock Years*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Starr, Larry / Waterman, Christopher (2010). *American Popular Music. From Minstrelsy to MP3*. Oxford, New York: Oxford University Press (3. Aufl.).
- Stuessy, Joe / Lipscomb, Scott (1999). *Rock and Roll. Its History and Stylistic Development*. Upper Saddle River: Prentice Hall (3. Aufl.).
- Szatmary, David P. (2000). *Rockin' in Time. A Social History of Rock-And-Roll*. Upper Saddle River: Prentice Hall (4. Aufl.).
- Wicke, Peter (2003). »Popmusik in der Analyse.« In: *Acta musicologica* 75, S. 107-126.

## Abstract

While recent reflections on requirements and strategies in jazz historiography have allowed for new jazz narratives, there are only a few attempts to reflect on ways and opportunities to narrate popular music history. The paper contributes to that issue by comparing seven US-American student textbooks on the history of pop and rock music in the USA in regard to aims and motifs, conceptions of history, central issues, narrative strategies, and accounts of music. Social, cultural, political and economic contexts are emphasized by all authors as well as the pivotal relevance of music. However, it seems that the discussion of those contexts and of music examples fall apart. Moreover, these textbooks touch on popular music history outside the United States only marginally.