

# ZfKM

Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik

Geschichtsbewusstsein und  
Geschichtsvergessenheit.  
Historizität in der  
Musikpädagogik.

WSMP  
Sitzungsbericht

24

Olivier Blanchard

*Im Cotton Club*

DOI: [10.18716/ojs/zfkm/2024.2356](https://doi.org/10.18716/ojs/zfkm/2024.2356)

## Olivier Blanchard

### Im Cotton Club

Die Exotisierung der People of Color in einer Erzählung der Popmusikgeschichte

Der Dozent unterbricht die Einspielung [des Videos eines Gottesdienstes, den er in den USA gefilmt hat] und sagt: ‚Ihr seht, alle machen mit, das ist nicht wie bei uns, wo der vorne etwas predigt und alle sind bei sich.‘ Dann hält er kurz inne und sagt: ‚Es ist ja nicht besser oder schlechter, es ist einfach anders.‘ Ich notiere mir aber, dass es für mich genauso geklungen hätte, als wäre das, was er in Amerika erlebt hat besser gewesen und das, was wir hier erleben schlechter ist. Ich weiß nicht warum.

Dieser Textauszug entstammt einem Protokoll, das ich im Rahmen eines Forschungsprojekts in einer Lehrveranstaltung zu Popmusik erstellt habe, und steht sinnbildlich für ein latentes Unbehagen, das mich durch diese Lehrveranstaltung begleitet hat.

Gemäß dem Dozenten war der Schwerpunkt dieser Veranstaltung die Geschichte der Popmusik, die er entsprechend während der Hälfte der Zeit jeder Sitzung vorgetragen hat. Diese Geschichte fiel zum einen durch einen beinahe schon überzogenen Fokus auf die People of Color [PoC] auf. Nicht nur deren Beitrag zur (Geschichte der) populären Musik wurde hervorgehoben, sondern es wurde auch erzählt, wie sie laufend unterdrückt bzw. sogar ausgebeutet wurden und um ihre Anerkennung kämpfen mussten.

Aus der Position einer kultursensiblen Musikpädagogik mag es begrüßenswert sein, wenn auf Missstände und ethnische Ungleichheiten in der Geschichte der Musik aufmerksam gemacht wird. Dennoch löste die Art, wie dies in der Lehrveranstaltung getan wurde, bei mir ein Unbehagen aus, das sich auch im einleitenden Textauszug zeigt. Diesem Unbehagen will ich im Folgenden nachgehen und die erzählte Geschichte genauer analysieren.

Dazu stelle ich erstens die beforschte Lehrveranstaltung mit Fokus auf die Geschichtserzählung der Popmusik vor. Zweitens nehme ich eine theoretische Bestimmung des Gegenstands meiner Analyse vor und beschreibe, wie ich mich diesem methodisch annähere. Drittens erzähle ich auf dieser Grundlage die Geschichte der Popmusikgeschichte in dieser Lehrveranstaltung nach.

Viertens arbeite ich die Probleme dieser Geschichtserzählung heraus, um fünftens didaktische Konsequenzen daraus zu formulieren.

## **Die Lehrveranstaltung**

Die besagte Lehrveranstaltung wurde im Rahmen eines vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierten Karriereförderungsprojekts<sup>1</sup> besucht. In diesem Projekt wird der Musikbegriff im Lehramt für die Sekundarstufe 1 rekonstruiert, wofür an musikdidaktischen Lehrveranstaltungen unterschiedlicher Pädagogischer Hochschulen beobachtend teilgenommen wird. Um sich den Praktiken des Feldes maximal auszusetzen, wird allgemein eine starke Teilnahme in der Rolle der Studierenden angestrebt.

Die hier thematisierte Lehrveranstaltung hatte die Popmusik und deren Aufbereitung für Schüler:innen der Sekundarschule zum Gegenstand. Während in der Regel in der ersten Hälfte jeder Sitzung dieser Veranstaltung die Studierenden als Leistungsnachweis ein „Thema der Popmusik“ vorstellen mussten, trug der Dozent jeweils in der zweiten Hälfte die Geschichte der Popmusik vor. Der Dozent gab mir gegenüber auch an, dass er ursprünglich ein Schulbuch zur Geschichte der Popmusik schreiben wollte, wozu es bisher aber nicht gekommen sei. Die Ideen seien jedoch alle in die Lehrveranstaltung eingeflossen.

Die Geschichte wurde chronologisch erzählt und war in Episoden vorstrukturiert, wobei jede Sitzung sich einer Episode widmete. Diese lauteten:

1. [Prolog:]<sup>2</sup> ‚Amazing Grace‘ & Transatlantischer Sklavenhandel
2. Worksongs und Spirituals
3. [Exkurs:] MUSIC THEORY – Unterschiede westafrikanischer und europäischer Musikästhetik
4. Minstrel Show – eine amerikanische Kultur entsteht
5. Blues
6. Gospel
7. Jazz: Cotton Club

---

<sup>1</sup> Informationen zum Projekt finden sich online unter: <https://data.snf.ch/grants/grant/206316> [zuletzt besucht am 30. April 2024].

<sup>2</sup> Die Markierung einzelner Kapitel als Prolog und Exkurs soll verdeutlichen, dass ich sie nicht als Episode der Geschichte wahrnehme. Warum dies so ist, wird in der Darstellung der Geschichte (Kapitel 3) thematisiert.

8. [Exkurs:] British Invasion, Skiffle und Beat Music
9. Soul
10. Funk
11. Der Sound der 80ies

Die Geschichte der Popmusik ist ein Nebenprodukt meines Forschungsprojekts, da sie nicht im Fokus seiner Fragestellung steht. Ihre Thematisierung in diesem Text ist mehr meiner hybriden Rolle geschuldet, die ich in diesem Forschungsprojekt einnehme. Aufgrund meiner starken Teilnahme in der (versuchten) Rolle als Student war ich bemüht, die Thematik dieser Veranstaltung auf eine als sinnvoll empfundene Weise mit meiner (imaginierten) Praxis als Musiklehrkraft zu verbinden. Dabei war auffallend, dass die *Inhalte* der Popmusik(-geschichte) im Vordergrund standen. Popmusik wurde in der Lehrveranstaltung selten musiziert, nicht methodisiert oder beforscht usw., sondern stellte sich als Inhalte (Musiker:innen, Stile, Instrumente usw.) dar, über die man Bescheid wissen musste. So wurde von uns in den Leistungsnachweisen erwartet, möglichst viel und möglichst differenziert über die vorgestellte Thematik zu wissen. Auch der Dozent schien bei seinen Vorträgen bestrebt zu sein, seine Geschichte auf die Grundlage einer soliden inhaltlichen Recherche zu stellen. Mit seinem äußerst breiten Wissen hat er uns ‚Studierende‘ jeweils stark beeindruckt – das wurde mir in Gesprächen mit meinen ‚Kommiliton:innen‘ bestätigt –, mich als Popmusiker und Wissenschaftler jedoch auch irritiert. Denn die Art von Musik, die ich praktiziere und mag, kam in dieser Geschichte kaum vor. Als Wissenschaftler habe ich mich bisher nicht mit der Popmusik beschäftigt und kenne die entsprechenden Diskurse kaum. Mir fiel jedoch auf, dass die Referenzen der thematisierten Inhalte, wenn sie überhaupt ausgewiesen wurden, vorwiegend (Auto-)Biografien oder journalistische Beiträge waren.

Als Student wiederum habe ich von meinen ‚Kommiliton:innen‘ gelernt, dass es nicht darum geht, eigene inhaltliche Recherchen anzustellen oder die besuchten Veranstaltungen jenseits der erhaltenen Aufträge vor- oder nachzubereiten. Vielmehr geht es darum, einzig die Inhalte der Lehrveranstaltung – die, abgesehen von unseren Leistungsnachweisen, in der Verantwortung des Dozenten liegen – auf ihre subjektiv empfundene Brauchbarkeit für den eigenen Musikunterricht zu prüfen. Dennoch ist es mir nie gänzlich gelungen, mich diesem Modus Operandi der Studierenden hinzugeben, weil er von einem Unbehagen, das wohl meiner kulturwissenschaftlichen Perspektive geschuldet ist, durchkreuzt wurde. So wurde in der ersten Sitzung ein kulturwissenschaftlicher Zugang zu Popmusik proklamiert, für welchen ich aber in den weiteren Sitzungen eine Befragung der Methoden und Verfahren vermisst habe. Für mich war folglich weder klar, wie die erzählte Geschichte zustande gekommen ist, noch, wie und warum sie so erzählt wird, weshalb es

mir auch nie gelang zu verstehen, was damit nun im eigenen (imaginierten) Musikunterricht zu tun wäre.

Deshalb werde ich mich nachfolgend in analytischer Absicht des hier thematisierten Gegenstands *Geschichte* annehmen.

### **Analytischer Zugang**

„Geschichte ist jener Teil des Vergangenen, der erinnert und erzählt wird“ (Pfleiderer, 2014a, 55). Diese Definition weist auf den Konstruktcharakter von Geschichte hin. Es handelt sich um eine Repräsentation der Vergangenheit, die reduktionistisch und selektiv ist. Allein aufgrund der Zeitdifferenz des Vergangenen zum Moment seiner Repräsentation muss akzeptiert werden, dass bestenfalls die Repräsentation (im Unterricht) ‚real‘ ist (Barricelli, 2015, 30).

Die Repräsentation der Geschichte der Popmusik in der besuchten Lehrveranstaltung war für mich aber in zweifacher Hinsicht irritierend. Einerseits blieb vieles vage und unverbunden. So wird z. B. auch nach dem nachträglichen Studieren der Dokumente aus der (zufällig ausgewählten und hier exemplarisch stehenden) Lehrveranstaltung zum Soul schon nicht klar, was dieses Genre ist. Es wird in einer Art tautologischem Triangel beschrieben, was zu einem definitorischem Zirkelschluss führt: Die 1950er-Jahre waren die Hochblüte des Soul. Soul ist die Musik, die (u. a.) von Ray Charles geprägt wurde. Ray Charles ist ein Soulmusiker aus den 1950er-Jahren. Zudem nahm das ‚Civil Rights Movement‘ in dieser Episode einen großen Raum ein, ohne jedoch mit Soul oder Ray Charles verbunden zu werden. Andererseits ist mir dies in den Lehrveranstaltungen selbst nicht aufgefallen, obwohl ich daran mit einem analytischen Interesse teilgenommen habe. Ich habe eine inkohärente Erzählung trotzdem als Geschichte verstanden.

Dies liegt vermutlich daran, dass historisches Wissen stets narratives Wissen ist (Pandel, 2015, 7). Man kann also nicht über die Vergangenheit, sondern nur über deren Erzählung Bescheid wissen, und Geschichtserzählungen sind nicht neutral, sondern „besitzen eine bestimmte Funktion für eine kulturelle Gemeinschaft“ (Pfleiderer, 2014a, 56). In dem Sinne kann auch nicht der Anspruch der Kohärenz an Geschichtserzählungen herangetragen werden – einer als universell verstandenen Kohärenz schon gar nicht. Tatsächlich scheint Inkohärenz ein konstitutives Merkmal vieler Geschichtserzählungen der Popmusik zu sein, denen es kaum gelinge, Musik und Musiker:in sowie den sozialen Kontext „unter einen Hut [zu] bringen. Und wird dennoch versucht, beide Bereiche miteinander zu verknüpfen, so resultiert dies eher in einem Nebeneinander der Inhalte als

in deren Synthese“ (Pfleiderer, 2014a, 72). Auch laut Helms (2014) lesen sich viele Geschichtserzählungen der Popmusik wie ein „Sammelsurium“ (ebd., 120), bei dem man „alles in mundgerechten Happen in einen großen Topf wirft und umrührt, sodass alles mit allem zusammenzuhängen scheint und doch nur nebeneinander [...] schwimmt“ (ebd., 119).

Anders ausgedrückt scheint die diskursive Kohärenz der Geschichte der Popmusik nicht auf der lexikalischen Ebene zu liegen, sondern vielmehr durch Ordnungen des Wissens zustande zu kommen, die „nicht von allein da sind, [sondern] stets die Wirkung einer Konstruktion sind, deren Regeln man erkennen und deren Rechtfertigung man kontrollieren muss“ (Foucault, 1981, 40). Somit erscheint das Wissen über die Geschichte von Popmusik als sozial konstruiert, als ein Wissen, das in einem bestimmten sozialen Kontext als wahr akzeptiert ist (Foucault, 1992, 32). Es handelt sich nicht um ahistorisches Faktenwissen, sondern um „das, wovon man in einer diskursiven Praxis sprechen kann, die dadurch spezifiziert wird“ (Foucault, 1981, 259). In dem Sinne gibt es „kein Wissen ohne definierte diskursive Praxis; und jede diskursive Praxis kann durch das Wissen bestimmt werden, das sie formiert“ (ebd., 260).

Es bietet sich an, das Wissen über die Geschichte der Popmusik als Diskurs im Foucault'schen Sinne zu untersuchen. Unter Diskurs wird eine geregelte Produktion von Aussagen verstanden, die sowohl die Regeln der Produktion wie auch das analytisch zu bestimmende Ordnungssystem selbst betrifft (ebd., 70). Vor dem Hintergrund der bisherigen Erörterungen scheint es zudem naheliegend, mit Viehöver die Erzählungen selbst als diskursives Ordnungssystem zu denken. „Akteure machen – bewusst oder unbewusst – in der sozialen Praxis Gebrauch von narrativen Schemata und verleihen dadurch ihren Weltdeutungen und ihren sozialen Praktiken Kohärenz, Bedeutung und qua Wiederholung eine gewisse Regelmäßigkeit“ (Viehöver, 2001, 178). Narrationen sind entsprechend keine spezifische Textsorte, sondern eine epistemologische Kategorie (ebd., 181). Der Gebrauch narrativer Schemata gehört zum Set kommunikativer Praktiken, mittels derer Akteur:innen Bedeutungen konstruieren und verändern sowie Sinn verstehen (ebd., 179).

Auf der Grundlage dieser Annahme entwickelt Viehöver (ebd., siehe auch 2003) ein Instrument zur Analyse von Diskursen als Narrationen mit Rekurs auf die narrative Semiotik und die Rahmenanalyse. Beide Konzepte gehen davon aus, dass Diskurse verschiedene Bedeutungsebenen einschließen: Die Oberflächenstruktur wird der lexikalischen Ebene zugeschrieben, die Tiefenstruktur von Texten ist die Wertstruktur von Diskursen und das vermittelnde Element sind die narrativen Strukturen (ebd., 188–189). Will man also von der Textoberfläche zur Tiefen- bzw. Wertstruktur gelangen, muss man die narrativen Strukturen untersuchen. Diese bestehen erstens aus den Episoden einer Geschichte, die zeitlich und/oder kausal miteinander verknüpft sind und

dadurch dem Ganzen der Geschichte ihre formale Struktur geben (ebd., 194–195). Zweitens besitzen Narrationen immer ihre spezifischen Aktanten, die in einem weiteren Schritt rekonstruiert werden müssen. Die Analyse von Aktantenrollen kann bereits interessante Ergebnisse im Hinblick auf die den Diskursen zugrunde liegenden Wertestrukturen generieren (ebd., 196). In der Regel aber ist es drittens der Plot, der die Aktanten miteinander in Beziehung setzt, diese Beziehungen über die einzelnen Episoden verändert oder konsolidiert und somit zur Wertstruktur eines Diskurses führt (ebd., 198–199). Die Einbindung einer Aktantenstruktur in eine narrative Handlungsstruktur erlaubt den Akteur:innen, „die am Diskurs beteiligt sind, die ständige Neuinterpretation von Ereignissen und Situationen, die Aufnahme neuer Akteure, Ereignisse, Daten und Argumente und deren Verknüpfung mit bestehenden Relationen in der Narration“ (ebd., 199).

### **Geschichten der Popmusik**

Auf der Grundlage des eben entfalteten analytischen Zugangs versuche ich nun die Geschichtserzählung der Lehrveranstaltung wiederzugeben. Dabei halte ich mich insofern an den oben beschriebenen Studierendenethos, als ich mich inhaltlich lediglich auf das erhobene Datenmaterial der Lehrveranstaltung beziehe und zentrale Kategorien, Begriffe und Konzepte empathisch – als Student – versuche zu verstehen und zu befragen. Ich erhebe also nicht den Anspruch ihrer Anschlussfähigkeit an den aktuellen wissenschaftlichen Diskurs.

Weil die Popmusikgeschichte einen thematischen Interessensschwerpunkt des Dozenten darstellt und er seine in der Lehrveranstaltung vorgetragene Erzählung ursprünglich als Schulbuch veröffentlichen wollte, ist sie mit insgesamt 592 PowerPoint-Folien gut dokumentiert. Zudem bestehen die meisten Folien zu wesentlichen Teilen aus Fließtext – es handelt sich beinahe um ein projiziertes Buch. Diese Präsentationen bildeten denn auch das hauptsächliche Datenmaterial meiner Analyse. Ergänzend wurden meine Beobachtungsprotokolle aus den einzelnen Sitzungen herbeigezogen.

Eine methodische Herausforderung stellt indes die Darstellung der Geschichte selbst dar. Wenn mit dem hier referierten theoretischen Instrument von Viehöver postuliert wird, dass Narrationen Bedeutung generieren, gilt dies auch für meine Analyse. Denn mit Barthes (1988, 12) gesprochen „[g]ibt es keine Exterritorialität des Subjekts, auch nicht eines wissenschaftlichen, in bezug [sic] auf seinen Diskurs. Mit anderen Worten, die Wissenschaft kennt keinen gesicherten Ort, und in diesem Sinn sollte sie sich als Schreiben verstehen“. Darum und um zur Entlastung des Dozenten zu betonen, dass es sich um eine Narration handelt, die von einer (hier

musikpädagogischen) Community getragen wird, zu der auch ich gehöre, präsentiere ich meine Analyse der Geschichte der Popmusik selbst in Form einer Geschichte. Genauer schreibe ich mich als Autor in drei Geschichten der Popmusik (in der besuchten Veranstaltung) ein, wobei ich versuche, mich mit jeder weiteren Erzählung immer näher an die Wertstruktur des Diskurses heranzuarbeiten.

Selbst wenn es mir so vorkommt, wäre es unangebracht, die erste Geschichte als diejenige zu bezeichnen, die der Erzählung in der besuchten Veranstaltung am nächsten kommt. Vielleicht ließe sich diesbezüglich wenigstens sagen, dass ich versucht habe, mich auf die Titel der in Kapitel 1 dargestellten Episoden zu fokussieren und mich möglichst an die Textebene zu halten.

### **Eine Geschichte musikalischer Entwicklungen**

*Die Geschichte der Popmusik beginnt bei den Afrikaner:innen, die als Sklav:innen in Amerika vor allem Feldarbeit verrichten mussten. Um ihren harten Alltag erträglicher zu machen, haben sie bei der Arbeit gesungen, wobei sie vorwiegend musikalische Formen aus ihrer ursprünglichen Heimat mit Texten über ihren Alltag verbunden haben. So entstanden die Worksongs. Auch während ihrer Gottesdienste in den Praise Houses haben sie musiziert. Sie haben einzelne Motive und Fragmente populärer Kirchenlieder aus bekannten Liedsammlungen oder Themen aus der Bibel als Grundlage genommen und sie u. a. durch ‚Call-and-Response-Improvisationen‘ zu neuen religiösen Liedern, den Spirituals, entwickelt.*

*Die auf diese Weise entstandene Musik spielte nach dem britisch-amerikanischen Krieg zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine wesentliche Rolle. Eine Folge dieses Krieges war das in den USA wachsende Bedürfnis nach einer eigenen nationalen und kulturellen Identität, die sich von der europäischen Identität abgrenzen sollte. In diesem Zusammenhang entstanden die Minstrel Shows, ein Unterhaltungsformat, dessen Kern darin bestand, dass Weiße u. a. Musik und Tanz der Sklav:innen aufgeführt haben und sich dabei die Gesichter schwärzten. Diese Praktiken trugen wesentlich zum Erfolg der Minstrel Shows bei.*

*Nach der Emanzipationsproklamation von 1862 waren die Afroamerikaner:innen gezwungen, eine neue Identität zu suchen, da sie nicht länger Sklav:innen waren – zumindest nicht in rechtlicher Hinsicht. Diese Suche manifestierte sich auch in der Musik. Es entstand ein neues Genre, der Blues. Musikalisch war er weiterhin an Motive und Formen der Musik der Sklav:innen angelehnt. In den Texten wurden aber vermehrt die Sorgen des Alltags wie Arbeitslosigkeit, Alkohol, Liebe und Sex verarbeitet. Anders als die Worksongs, die kollektive Schöpfungen, und die Spirituals, die eigentliche Volkslieder sind, besteht der Blues mehrheitlich aus Songs, die von einer Person aus deren Perspektive geschrieben und auch von dieser vorgelesen wurden.*

*Ungefähr zur selben Zeit entstand der Gospel, allerdings eher im Norden der USA, nicht, wie der Blues, im Süden. Während dieser in den Texten vor allem religiöse Thematiken behandelt, ist er auf musikalischer Ebene vergleichbar mit dem Blues.*

*Da die Arbeits- und Lebensbedingungen auf dem Feld in den Südstaaten äußerst prekär waren, migrierten immer mehr ehemalige Sklav:innen zu Beginn des 20. Jahrhunderts in die großen Städte im Norden der USA. Dort bildeten sich in gewissen Quartieren wie z. B. in Harlem, einem Stadtteil New Yorks, afroamerikanische Subkulturen aus, die ihre Kunst weiterentwickelten. Es entstand der Jazz, der in gewissen*

*Etablissements dieser Stadtteile wie z. B. dem Cotton Club in Harlem einem breiteren Publikum vorgestellt und über die Radios, die zur selben Zeit entstanden, verbreitet wurde.*

*Nicht zuletzt dank der Verbreitung über das Radio entstand in der amerikanischen Bevölkerung, vor allem bei den Jugendlichen, ein aufrichtiges Interesse für die Musik der Afroamerikaner:innen. Es entstanden neue Labels, meist mit eigenem Aufnahmestudio, die paritätisch mit afroamerikanischen Künstler:innen deren Musik für ein breiteres Publikum produzierten und zugänglich machten. Durch diese Zusammenarbeit entstanden neue musikalische Stile wie der Soul oder der Funk.*

Eine Geschichtserzählung der Popmusik anhand stilistischer Großentwicklungen scheint historiographisch beliebt zu sein (Hornberger, 2014, 78; Pfleiderer, 2014a) und findet sich in vergleichbarer Form auch in (Schul-)Büchern (z. B. Bielefeldt & Pendzich, 2012; Kuhnke, Miller & Schulze, 1977). Was aber in dieser Erzählung nicht deutlich wird, ist die Frage, inwiefern es sich um eine Geschichte der Popmusik handelt. Es liegt nahe anzunehmen, dass es sich um eine Entwicklungsgeschichte handelt, bei der sich die Musik der Sklav:innen über mehrere Genres hin zur Popmusik transformiert hat. Das kann aber schon insofern nicht sein, als die letzte, in dieser Erzählung (deshalb) nicht berücksichtigte, Episode der Geschichte „der Sound der 80ies“ heißt, nicht etwa „Popmusik“. Es lässt sich also annehmen, dass in den 1980er-Jahren Musik schon Pop war, aber es wird nicht deutlich, wann der Übergang (von beispielsweise Blues oder Jazz) zu Pop stattfand.<sup>3</sup>

Auch auf Grundlage der Definition von Popmusik, die in der ersten Sitzung der Lehrveranstaltung entfaltet wurde (Storey, 2015), wird nicht klar, inwiefern es sich bei dieser Erzählung um eine Geschichte der Popmusik handelt. Bei weiterer Sichtung des Datenmaterials lässt sich jedoch interpretieren, dass gewisse Autoritäten für das Label „Popmusik“ bürgen. Oftmals sind es Prince, Michael Jackson, Elvis, Paul McCartney usw., die angeben, inwiefern eine bestimmte Musik für sie inspirierend war. Oft wird auch gezeigt, wie diese Autoritäten einen spezifischen Song neu aufgenommen und somit aufgrund ihres Status als Popstar zu Popmusik gemacht haben. Vor diesem Hintergrund wäre entweder die Musik aller Episoden dieser Geschichtserzählung Popmusik, weil musikalische Texte dieser Episoden durch die Autoritäten zu Popmusik gemacht wurden, oder es ließe sich mit der Episode vom Soul ein historischer Ursprung von Popmusik ausmachen, weil es dort die Autoritäten – in der Erzählung vornehmlich Ray Charles – selbst sind, die quasi schon Begründer des jeweiligen Genres sind und ihre eigenen Texte als Zeugnis für die Entwicklung der Geschichte hinterließen.

---

<sup>3</sup> Über die Unmöglichkeit, populärmusikalische Genres eindeutig zu bestimmen, bzw. zum reflexiven Umgang mit diversen Möglichkeiten, Musik zu klassifizieren, siehe z. B. „Categorizing Sound“ (Brackett, 2016).

Für die hier verfolgte Absicht zeigt sich v. a., dass den Aktanten ‚Autorität‘ und ‚Text‘ in der Geschichtserzählung populärer Musik eine bedeutende Rolle zukommt. Da laut Viehöver (2001, 196) die Aktanten die Oberflächen- und die Wertestruktur eines Diskurses vermitteln, lohnt es sich, die übrigen Aktanten der Erzählung in den Blick zu nehmen. Diese lassen sich gut im ersten Kapitel der Geschichte herausarbeiten:

*John Newton war ein Sklavenhändler, der die Dreiecksroute England – Westafrika – Nordamerika gefahren ist. Als er auf einer dieser Fahrten einen schweren Sturm überlebt hat, war er sicher, dass Gott, zu dem er gebetet hat, ihn gerettet hatte. Dies interpretierte er als Zeichen, weshalb er sich dem Sklavenhandel ab- und der Kirche zugewandt hat. Er wurde Priester und schrieb zahlreiche religiöse Lieder, u. a. ‚Amazing Grace‘, in dessen Liedtext er ebendiese Geschichte verarbeitete. ‚Amazing Grace‘ wurde zu einem der bekanntesten Kirchenlieder der Welt und von zahlreichen namhaften Musiker:innen wie z. B. Elvis Presley interpretiert.*

Dieses erste Kapitel dient in der Erzählung als Prolog, der noch nichts mit der eigentlichen Geschichte zu tun hat, aber in mancher Hinsicht deren Lesart determiniert. In ihm werden die zentralen Aktantenrollen und deren Beziehung untereinander eingeführt. Der Aktant ‚Musiker:in‘ (hier John Newton) produziert den Aktanten ‚Text‘ (hier ‚Amazing Grace‘), der in zweierlei Hinsicht eine zentrale Funktion erhält. Einerseits prägt er unabhängig von der bzw. dem Musiker:in den Lauf der Geschichte. Durch seine Tradierung, wenn Menschen wie z. B. der Aktant ‚Autorität‘ (hier Elvis Presley) ihn (neu) interpretieren und dadurch populär machen, trägt er zur Entwicklung der Musik bei und überdauert seine:n Komponist:in und seine Interpret:innen. Zweitens dient er auch als Aktant in der Erzählung der Geschichte. Will diese über die Wiedergabe von politischen Kontexten und Biografien hinaus eine Musikgeschichte sein, muss sie sich auch musikalisch materialisieren.

Allerdings wird im Prolog auch von den Aktanten ‚Politik‘ (hier der Sklavenhandel) und ‚Institution‘ (hier Kirche) gesprochen. Ein:e Musiker:in hinterlässt also nicht völlig autonome Texte. Es ist erst das Zusammenspiel von Politik, Institution und Musiker:in, das die Geschichte ausmacht, aus der Texte wie ‚Amazing Grace‘ entstammen. Bei genauerer Betrachtung dieses Zusammenspiels, des Plots, der die Aktanten miteinander verbindet (Viehöver, 2001, 198–199), lässt sich die Geschichte der Popmusik ein zweites Mal erzählen.

### **Eine Geschichte der Musikindustrie**

*Während der Zeit der Sklaverei wurde seitens der Politik dafür gesorgt, dass es zwei Kategorien von Menschen gab, die sich durch völlig andere Rechte voneinander unterscheiden haben: Die unterdrückten*

*Sklav:innen und deren Besitzer:innen. Als Hebel für diese politische Unterdrückung einer Menschengruppe, als Institution, in der sich dieser Unterschied erst materialisierte, diente zum einen die Feldarbeit, bei welcher die Sklav:innen tagtäglich zu unmenschlichen Bedingungen für ihre Besitzer:innen schufteten mussten. Zum anderen diente auch das Christentum als Hebel, da es vorwiegend dazu verwendet wurde, die Sklav:innen zu disziplinieren. Beide Institutionen waren umgekehrt aber auch ein Hebel für die Sklav:innen. Da es ihnen sowohl auf dem Feld als auch in den Praise Houses möglich und erlaubt war zu singen, konnten sie eine neue Musik erschaffen.*

*Nach dem britisch-amerikanischen Krieg war die Politik der USA weitgehend von Unabhängigkeitsbestrebungen gegenüber Großbritannien dominiert, was sich in allen gesellschaftlichen Belangen manifestierte. So wurde auch in kultureller Hinsicht nach einer eigenen Identität gesucht und eine Unterhaltungsindustrie geschaffen. Diese materialisierte sich in Institutionen wie den Minstrel Shows, die von besonderer Bedeutung waren. Die Institution ‚Minstrel Show‘ war also immer noch ein Produkt der politischen Situation, allerdings nicht mehr ein direktes Instrument politischer Unterdrückung, sondern ein Mittel zur Etablierung einer eigenen Identität, das Musiker:innen und Genres wie den ‚Cake Walk‘ und den ‚Ragtime‘ hervorbrachte.*

*In den 1920er-Jahren hatte die politische Lage in den USA keinen großen Einfluss mehr auf die musikalischen Entwicklungen, zumindest keinen direkten, denn die Unterdrückung der Afroamerikaner:innen währte fort. Die miserablen Arbeitsbedingungen in den Südstaaten zwangen diese zur Migration in die Großstädte des Nordostens der USA, wo sich Subkulturen ausbildeten. Dort hat sich auch die Unterhaltungsindustrie weiterentwickelt, die in ihren Institutionen wie dem Cotton Club in Harlem die Musiker:innen dieser Subkulturen mit exotisierendem Gestus einem vorwiegend Weißen<sup>4</sup> Publikum zur Schau stellten. Analog zur Politik während der Sklaverei war es nun die Unterhaltungsindustrie, die das Schicksal der Musik bestimmte. Auch ihre Institutionen wirkten als Hebel in beide Richtungen. Einerseits konnte die Unterhaltungsindustrie von den Schwarzen<sup>5</sup> Musiker:innen profitieren bzw. diese ausbeuten, da sie unter miserablen Bedingungen auftreten mussten. Andererseits boten sie den Musiker:innen eine Möglichkeit, ihre Musik, den Jazz, zu verbreiten und bekannt zu machen.*

*In den 1950er-Jahren hat sich die Unterhaltungsindustrie vergrößert und ausdifferenziert und dadurch an gesellschaftlicher Relevanz gewonnen. Wichtige Institutionen dieser Industrie waren neben den Clubs vor allem die Tonstudios und die Plattenlabels, die erstmals an einer wirklichen Zusammenarbeit mit den Schwarzen Musiker:innen interessiert waren. In den Tonstudios wurde Musik von, für oder mit ihnen produziert und über die eigenen Plattenlabels vermarktet und vertrieben, die ein breites und aufrichtiges Interesse auch von Weißen Amerikaner:innen erfuhr. Die politische Unterdrückung der Afroamerikaner:innen wirkte kaum mehr auf die Musik ein. Die Unterhaltungsindustrie und die Musiker:innen wirkten erstmals am selben Hebel, wenn sie diese Institutionen gemeinsam nutzten, um die Menschen zu unterhalten.*

*In den 1970er-Jahren wuchs der gesellschaftliche Einfluss der afroamerikanischen Musiker:innen. Plattenlabels waren zwar immer noch wichtig für die Verbreitung von Musik und erzielten damit auch beträchtliche Gewinne. In künstlerischer Hinsicht wurden die Musiker:innen aber unabhängiger von der Industrie und konnten die musikalischen Trends autonom gestalten – zumindest die populären unter ihnen, wie*

---

<sup>4</sup> Siehe bezüglich der Großschreibung Fußnote 5.

<sup>5</sup> Während ich in meinen analytischen Ausführungen den Begriff „People of Color“ oder „PoC“ verwende, übernehme ich in den Geschichtserzählungen die Terminologie der Lehrveranstaltung. „Schwarz“ wird allerdings selbst als Adjektiv groß geschrieben, um zu signalisieren, dass es sich nicht um eine Eigenschaft, sondern um eine konstruierende Zuschreibung handelt.

*James Brown. Mehr noch: James Brown hat seinen Ruhm auch genutzt, um die Politik maßgeblich zugunsten der Afroamerikaner:innen zu beeinflussen. Als zentrale Figur des Schwarzen Selbstbewusstseins, hat er sich als erster Musiker aktiv für die Rechte der Schwarzen in den USA eingesetzt und z. B. Unruhen nach der Ermordung von Martin Luther King verhindert.<sup>6</sup>*

Die Geschichte der Popmusik als eine Geschichte der Unterhaltungsindustrie, die aus einer politischen Nachkriegssituation erwuchs, erst die afroamerikanischen Musiker:innen ausgenutzt, dann mit diesen zusammengearbeitet hatte und schließlich deren Mittel war, um auch politischen Einfluss zu erhalten, mag plausibel klingen. Doch deren Schluss stimmt vermutlich auch misstrauisch. Wie kann es sein, dass die Popmusik 1970 quasi in James Brown kulminiert, während die Unterhaltungsindustrie doch stetig größer und diverser wurde (vgl. dazu Gebesmair, 2014)?

Selbst wenn die Geschichte nachvollziehbar ist, dürfte aufgefallen sein, dass zum Teil große Zeitsprünge gemacht wurden bzw. einzelne Etappen gar ausgelassen worden sind bzw. werden mussten, damit die Geschichte kohärent erscheinen kann. Denn die Kohärenz, so meine These, wird vom impliziten Kollektivwissen oder, in der Terminologie von Viehöver (2001, 186), von der Tiefen- oder der Wertstruktur des Diskurses gestiftet. Diese tritt zum Vorschein, wenn die Geschichte ein drittes Mal erzählt wird, dabei aber die Brüche und Kontingenz sowie deren Überbrückung und Bannung hervorgehoben werden.

### **Im Cotton Club – eine Geschichte der Erzählung der Geschichte der Popmusik**

*Die Sklav:innen sangen bei ihrer Arbeit auf dem Feld und während ihrer Gottesdienste in den Praise Houses und entwickelten dadurch die Worksongs und die Spirituals. Dass damals eine spezifische Musik entstanden ist, müssen wir glauben, denn beweisen können wir es nicht, da wir keine musikalischen Texte und somit kein musikalisches Zeugnis aus dieser Zeit haben. Texte aus dieser Zeit gibt es nicht einmal im buchstäblichen Sinne – in Form einer Partitur – und selbst wenn, würden sie nicht helfen, denn was diese Musik ausmacht, kann schriftlich nur bedingt festgehalten werden.*

*Deshalb müssen die Spezifika dieser Musik in einem Exkurs beschrieben werden: Sie entstand vorwiegend durch kollektive Improvisationen, wobei das Call-and-Response-Prinzip von Bedeutung war. Entsprechend spielt die Improvisation in dieser Musik eine zentrale Rolle, weshalb ihr oft eine zyklische Form zugrunde liegt, wobei einzelne musikalische oder textliche Elemente wiederholt, angereichert und variiert werden. Polyrhythmik und tonale Verschleifungen sowie blue notes sind ein weiteres konstitutives Merkmal dieser Musik. In klanglicher Hinsicht zeichnet sie sich durch spezifische Gesangstechniken wie das Falsett, Shouts usw. aus. Aufgrund des kollektiven und spontanen Charakters ist es überdies oft schwierig, eine klare Trennung zwischen Publikum und Darsteller:in auszumachen. Diese Merkmale können nun als*

---

<sup>6</sup> Siehe zum politischen Engagement und Einfluss James Browns auch Pfeleiderer (2014b, 159–163).

*Charakteristika, als eine Art größtes gemeinsames Vielfaches, für praktisch alle weiteren Genres der Geschichte, vom Jazz zum Blues, Gospel, Soul und Funk, verstanden werden.*

*Die politische Zäsur in den USA nach dem zweiten Unabhängigkeitskrieg gegen Großbritannien von 1812 stellt auch eine Zäsur in der Geschichte der Musik dar. Wo bisher mit der Sklaverei der politische Kontext die Hauptrolle in der Geschichte spielte, gerät nun die Institution ‚Minstrel Show‘ ins Zentrum der Erzählung. Dies überschattet eine Transformation des Aktanten ‚Musiker:in‘, die es sich zu betrachten lohnt. Bisher gab es nämlich keine eigentlichen Musiker:innen, sondern eher musizierende Sklav:innen. Diese aber verschwanden – zumindest in rechtlicher Hinsicht – mit der Emanzipationsproklamation. Erschwerend kommt hinzu, dass mit den Minstrel Shows, deren Hochblüte ungefähr mit der Emanzipationsproklamation zusammenfällt, die Institutionen neu die Hauptrolle in der Geschichte spielen. Die ‚Musiker:innen‘, die es streng genommen bisher gar nicht gab, erhalten in der Erzählung eine Nebenrolle. Nur lässt sich eine Musikgeschichte ohne Musiker:innen schwerlich erzählen. Damit die Geschichtserzählung kohärent weiterlaufen kann, wird deshalb dieser Aktant einerseits durch Schwarze Minstrel-Musiker:innen besetzt. Bei den Weißen Musiker:innen wird vor allem das Blackfacing hervorgehoben.<sup>7</sup>*

*Es wäre nun denkbar, die Entwicklung der Unterhaltungsindustrie z. B. anhand von Institutionen wie der Tin Pan Alley weiterzuerzählen. Die Zeitleiste voranschreitend gerät stattdessen ein neu entstandenes Genre, der Blues, in den Fokus. Leider lässt sich der Blues, jenseits der klischeehaften und stark vereinfachten Definition über das Zwölftaktschema, kaum musikalisch bestimmen, denn die Beispiele reichen vom Country- über den Delta- bis zum klassischen Blues, der sich durch eine vollkommen andere Instrumentierung und andere harmonische Schemata auszeichnet.<sup>8</sup> Für eine Geschichtserzählung ist dies in doppelter Hinsicht unglücklich: Die neue Hauptrolle fällt nicht nur vom Himmel, sondern ist in ihrer Gestalt auch völlig diffus. Zur Stiftung von Kohärenz wird deshalb wieder der politische Kontext herbeigezogen, nämlich u. a. durch die fortwährende politische Unterdrückung der Schwarzen. Obwohl diese rechtlich nun frei waren, blieben ihre Lebensbedingungen äußerst schlecht. Nicht länger Sklav:innen, waren sie aber gezwungen, eine neue Identität zu suchen. Diese Suche manifestierte sich auch im Blues, in welchem man aus dem eigenen Leben sang und sich dadurch in den Texten dem Spirituellen ab- und dem Weltlichen zugewandt hat. Diese Verbindung von Politik und Musik wird jedoch in der nächsten Episode gleich wieder relativiert, um nicht zu sagen negiert. Ungefähr zur selben Zeit wie der Blues entstand nämlich auch der Gospel. Da die wesentlichen zentralen Merkmale der Musik, wie sie im Exkurs herausgearbeitet wurden, sowohl für den Blues als auch für den Gospel gelten, ist es kaum möglich, in musikalischer Hinsicht die beiden Genres auseinanderzuhalten. Sie unterscheiden sich vorwiegend durch die Liedtexte. Die Suche nach einer eigenen Identität zog im Blues eine thematische Abwendung von der Spiritualität nach sich, die mit dem Gospel gerettet wird. Während die weltlichen Liedtexte des Blues aber kausal auf die politische Situation der Schwarzen rückführbar sind, trifft dies für die religiösen Texte des Gospels nicht zu. Religiöse Musik konnten alle machen. Es wird sogar erwähnt, dass Gospel ursprünglich komponierte Musik aus Europa war, die Menschen – als Kollektivreferenz (!) – heute aber Schwarze Musik darunter verstehen.*

*In den 1950er-Jahren interessieren sich Weiße Plattenbosse aufrichtig für die Musik der Schwarzen. Deren Labels werden zum direkten Hebel der Künstler:innen zur Verbreitung der eigenen Musik. Insgesamt ist ‚The Young America‘ zu einer mächtigen Unterhaltungsindustrie herangewachsen. Da zudem die*

---

<sup>7</sup> Es ist mir ein Anliegen, zu betonen, dass ich nicht die Problematik des Blackfacings leugnen, sondern die Selektivität der Erzählung hervorheben will.

<sup>8</sup> Eine zynisch unterhaltsame Thematisierung dazu findet sich bei Seifert (2014, 12).

*gesellschaftliche Akzeptanz der Afroamerikaner:innen im Großen und Ganzen gestiegen ist, verliert sich hier die Geschichte ihrer spezifischen Musik. Weiße und Schwarze Musiker:innen spielen Kompositionen Schwarzer Musiker:innen in Studios Weißer Plattenbosse, um diese über deren Label für ein breites Publikum zu vertreiben. Damit James Brown zwei Jahrzehnte später aber mit seiner durch die Musik erlangten Prominenz gegen die zentralen politischen Probleme ankämpfen und damit der Geschichte einen heroischen Höhepunkt setzen kann, muss die Kohärenz über Peter Guralnicks Unterscheidung des Souls, des in den 1950er-Jahren die Industrie dominierenden Genres, gestiftet werden:*

*„Die Soulmusik in den Südstaaten entwickelte sich in einer Zeit und unter sozialen Umständen, die sich wohl nicht wiederholen werden. Ich denke, ich sollte von Anfang an deutlich machen, dass ich, wenn ich von Soulmusik spreche, mich nicht auf Motown beziehe, auf dieses musikalische Phänomen, das zwar ungefähr zur selben Zeit entstand, aber viel stärker auf ein weißes, in den Industriestädten lebendes Pop-Publikum wirkte“ (Guralnick, 2009, 9).<sup>9</sup>*

Bei allen drei Varianten der Geschichte handelt es sich um Erzählungen, die bekannte Charakteristika von Musikgeschichte(n) aufweisen. Es finden sich einerseits Parallelen zu Erzählstrategien der Jazzgeschichte, wie sie DeVeaux (1991) herausgearbeitet hat. Wie jene des Jazz wird auch die Geschichte der Popmusik als eine gerade Linie erzählt, bei der bedeutende Musiker:innen als Innovator:innen eine entscheidende Rolle spielen. Andererseits finden sich auch im Vergleich zu Erzählungen der Geschichte der „nordwestasiatischen Hofmusik“ (Drummond, 2010, 120) markante Ähnlichkeiten: das Schreiben einer (US-amerikanischen) Nationalgeschichte der populären Musik, ohne einen Blick auf Einflüsse und Ursprünge außerhalb der eigenen Grenzen zu werfen, und die orthodoxe Pflege alter Schöpfungsmythen, wie z. B. jene der afroamerikanischen Wurzeln (Helms, 2014, 116–118).

Doch die Relativität dieser Erzählung der Popmusikgeschichte wurde in der besuchten Lehrveranstaltung durchaus thematisiert. So meinte der Dozent in einer Sitzung, „dass dies einfach eine Geschichte sei und er uns zeige, wie man sie erzählen kann“ (Auszug aus einem Beobachtungsprotokoll). Meines Erachtens wurde aber diese Deklaration („eine Geschichte“) in der Lehrveranstaltung selbst performativ nicht konsequent eingelöst, wie ich nachfolgend zeigen möchte. Diese unterlassene Bearbeitung der Relativität der Geschichte schafft nämlich mindestens zwei Probleme: ein inhaltliches, das ich im nächsten Kapitel behandeln werde, und ein methodisches, das ich im abschließenden Kapitel thematisiere.

---

<sup>9</sup> Siehe zu den unterschiedlichen Stilen der bekannten Soul-Labels der 1960er Jahre auch Pfeleiderer (2014b, 155–158).

## Struktureller Rassismus bei besten Absichten

In der letzten der drei obenstehenden Erzählungen sollte deutlich geworden sein, dass trotz der Kontingenz und aller Brüche in der Geschichte deren Linearität über die Hautfarbe der Musiker:innen gerettet wurde. Die postulierte Relativität dieser Geschichtserzählung ergibt sich somit durch den Fokus auf die Rolle der PoC in der Geschichte der Popmusik, was auch so deklariert wurde: „Ein Schwerpunkt des Moduls ist es, den verschiedenen Praxen der, ich gebrauche den Begriff an dieser Stelle (da ich keinen besseren habe), Musikstile und -formen der African-Americans [...] nachzuspüren, aus denen sich auch die populäre(n) Musik(en) entwickelt hat/haben“ (Auszug aus der PowerPoint-Präsentation des Dozenten). Dieser, vermutlich deskriptiv beabsichtigte, Zugang wird aber zu einem Problem von nicht zu unterschätzender Tragweite, wie ich ausgehend vom Exkurs zeigen möchte, der in der Lehrveranstaltung „MUSIC THEORY“ heißt.

Obwohl eine Musiktheorie zumindest einen gewissen allgemeingültigen Charakter haben muss und ein Exkurs ja gerade keine Episode der Geschichte ist, fällt auf, dass er nach demselben Plot gestaltet ist und auch die zentralen Aktanten vorkommen. So beginnt er, wenn auch nicht mit der Politik als Aktant selbst, zumindest mit zwei Berichten von politisch privilegierten Menschen über musizierende Sklav:innen am Congo Square in New Orleans. Die Musik bzw. das, was diese laut dem Exkurs ausmacht (zyklische Form, Improvisation, Polyrhythmik, Wiederholungen, tonale Verschleifungen, blue notes, spezielle Timbres und Gesangstechniken), stieß bei den Autoren dieser Berichte auf Unverständnis, Ächtung und Verstörung bei gleichzeitiger Faszination. Wie bereits erwähnt, dient diese Musik fortan als größtes gemeinsames Vielfaches für alle Genres, die in der Geschichte thematisiert werden. Dies wird im Exkurs umso deutlicher, als zur Veranschaulichung der zentralen Charakteristika dieser Musik in der Lehrveranstaltung *Mary Don't You Weep* in der Version von Prince auf seinem Album *Piano & A Microphone 1983* abgespielt wird – ein musikalischer Text, der 200 Jahre nach dem Erscheinen besagter Berichte veröffentlicht wurde. Dass dies mehr als ein unglücklicher Zufall ist, wird deutlich, wenn die Art der Thematisierung dieses Songs berücksichtigt wird. In einem Hörauftrag mit dem Titel „Unterschiede westafrikanischer und europäischer Musikästhetik“ sollten wir die musikästhetischen Unterschiede zwischen ebendiesem Song und dem Lied *Caro mio ben*, gesungen von Cecilia Bartoli, herausarbeiten.

Mit diesem Hörauftrag wird suggeriert, dass die Ästhetik der Musik der Sklav:innen also heute noch<sup>10</sup> bei den Musicians of Color zu hören ist. Und auch dies kann mit Blick auf den

---

<sup>10</sup> Besagtes Album von Prince wurde posthum im Jahre 2018 veröffentlicht.

nachfolgenden Auszug aus dem Beobachtungsprotokoll dieser Sitzung schwerlich als Versehen interpretiert werden:

Der Dozent äußert sich zum Song von Prince und macht Bezüge zum Text von Francis Bebbey (1975), den wir auf heute gelesen haben und in dem die Musik der Westafrikaner:innen als ‚das pure Leben‘ beschrieben wurde. Das würde er in diesem Song auch so hören.

Selbst die Wirkung dieser Ästhetik scheint die Musikgeschichte überdauert zu haben. So wird bei der Thematisierung des Gospels zunächst die Schwierigkeit betont, dieses Genre musikalisch zu bestimmen: „Während der frühe Gospel vom Blues beeinflusst war, ist der heutige Gospel musikalisch und produktionstechnisch nicht mehr von R&B, Neo-Soul, Funk oder Pop zu unterscheiden“ (Auszug aus der PowerPoint-Präsentation des Dozenten). Das einzige Alleinstellungsmerkmal des Gospels seien dessen religiösen Texte (ebd.). Dennoch wird versucht, die musikalischen Merkmale des Gospels zu beschreiben, wobei diese weitgehend identisch sind mit denjenigen, die schon in der „MUSIC THEORY“ verallgemeinernd vorgestellt wurden. Erstaunlich ist hier, dass bei der expressiven Gesangsweise erwähnt wird, dass es sich um einen „für klassische europäische Ohren ungewohnten Sound“ (ebd.) handelt.

Was sind „klassische europäische Ohren“? Und selbst wenn es diese gäbe, ist ihnen diese Gesangsweise immer noch fremd, wenn der heutige Gospel kaum mehr von aktueller Popmusik zu unterscheiden ist? Die Verbindungen, die gemacht werden, sind mehr als fraglich: Die PoC kultivieren seit über 200 Jahren eine Musikästhetik, die den europäischen Ohren fremd ist.<sup>11</sup>

Auch diesbezüglich finden sich markante Parallelen zu Geschichtserzählungen des Jazz. Es handelt sich um Musiken, die u. a. deshalb marginalisiert sind (oder waren), weil sie stark mit den Afroamerikaner:innen verbunden sind (DeVeaux, 1991, 529). Doch es zeigen sich auch deutliche Unterschiede. Den Geschichtserzählungen des Jazz zufolge habe sich dieser organisch entwickelt. Stilwechsel seien im Keim des Jazz angelegt, technologische und politische Einflüsse spielten eine

---

<sup>11</sup> Henderl schreibt in seiner äußerst differenzierten *Vorgeschichte des Jazz* (Henderl, 2008) kritisch dazu: „Die befremdlichen Züge, welche die Musik der Afroamerikaner für Weiße an sich hatte und immer noch hat, führten von Anfang an zu einem bis heute weiterwirkenden Irrtum: Die afroamerikanische Musik kommt von den Schwarzen – die Schwarzen kommen aus Afrika – daher kommt die afroamerikanische Musik aus Afrika. Wenn um eine Begründung für diese Auffassung gefragt wird, erscheint in erster Linie die Dominanz der Rhythmik, welche die Beobachter bei der afroamerikanischen Musik feststellen oder festzustellen glauben. [...] Die afro-lateinische Musik und erst recht der Jazz bestehen indessen nicht nur aus Perkussion, doch werden die melodischen und harmonischen Mittel entweder überhört oder ebenfalls falsch interpretiert. Daß [sic] es sich bei der genannten Schlußfolgerung [sic] um angewandte Rassenkunde handelt und nicht um Musikwissenschaft, ist bis heute kaum jemandem aufgefallen“ (ebd., 15–16).

untergeordnete Rolle (ebd., 553). Allerdings müsse jeder neue Stil des Jazz marginalisiert bleiben, damit sich das Genre gewissermaßen als Kunst- von kommerzieller Musik abgrenzen kann (ebd., 530). Demgegenüber ist diese Geschichtserzählung der Popmusik eine Kultur- und keine Musikgeschichte im engeren Sinne. Die Musik entwickelt sich kaum. Ihre ästhetischen Merkmale überdauern mehrere Dekaden. Allerdings muss sie diese gegen jene der abendländischen Kunstmusik behaupten. Anders als der Jazz, der *gegen* eine Vereinnahmung durch den Markt kämpfen muss, um Kunstmusik zu bleiben, kämpft die Popmusik *um* ihre gesellschaftliche Anerkennung.<sup>12</sup> Und selbst wenn sich die Geschichte der Popmusik diesbezüglich als eine Erfolgsgeschichte schreiben lässt, ist sie offenbar sogar heute noch „den europäischen Ohren fremd“.

Demgemäß deutet laut von Appen auch die Popmusikforschung ihren Gegenstand als alltagskulturelles Phänomen und untersucht die Musikrezeption auf verschiedene Aneignungen, Funktionalisierungen oder politische Implikationen, anstatt sie unter dem Aspekt autonomer Kunst zu analysieren. Dies, weil sie den Kunstbegriff als Werkzeug einer hegemonialen Ideologie der traditionellen Musikwissenschaft verstehe (von Appen, 2014, 123). Dies ist allerdings kein konstitutives Merkmal von Popmusik, denn „[w]eder eine Geschichte musikalischer Technologie, noch eine historische Auseinandersetzung mit Geschlechterverhältnissen in der Musik, weder eine Geschichte der Musikwirtschaft noch eine von widerständiger Musik rechtfertigt eine Trennung in Kunstmusik und populäre Musik“ (Helms, 2014, 121). Der Unterschied zwischen Kunst- und der Popmusik ist also auch eine wissenschaftliche Konstruktion, die selbst bis heute andauert. Deshalb kann populäre Musik laut Helms wissenschaftlich nur als ein Diskurs gefasst und beschrieben werden, als „eine Geschichte, die davon handelt, wie durch Kommunikation das Populäre vom Nicht-Populären abgegrenzt wird“ (Helms, 2014, 122). Diese Abgrenzung wird in der hier analysierten Geschichte durch eine radikal andere Musikästhetik vorgenommen, die mit einer Hautfarbe verbunden wird und (vielleicht deshalb) nicht mit der Ästhetik der europäischen Kunstmusik vereinbar ist. Ästhetische Merkmale werden zu einer grundlegenden Kategorie rassistischer Unterscheidungen. Es handelt sich, Scott folgend, um eine genetische Interpretation:

Music is often labelled so as to suggest it is characteristic of race [...]: we hear of Black music, Celtic music, and Gipsy music. This is what I refer to as a genetic interpretation. If you are a Gipsy, then Gipsy music is assumed to be in your flesh and blood

---

<sup>12</sup> Möglicherweise ist dies der Grund für Pfeiderers (2014a, 72) Feststellung, dass sich in der Geschichtserzählung der Popmusik in US-amerikanischen Geschichtsbüchern der soziale Kontext und die Musik nur schwerlich verbinden lassen.

[...]. This belief is as naïve as the stale notion that black people have a natural sense of rhythm. It is nothing other than biological essentialism (Scott, 2014, 45).

Vom *biologischen* Essenzialismus hat sich der Dozent der Veranstaltung zwar explizit distanziert, als wir einen Film angeschaut haben, der portraitiert, wie in Westafrika alltägliche Arbeiten musikalisch begleitet werden:

Nach wenigen Sekunden schwenkt die Kamera auf ein schlafendes Baby, das auf den Rücken einer Reis aussäenden, singenden Frau aufgebunden ist. Es wird durch die hastigen Bewegungen der Frau geschaukelt. Der Dozent hält den Film bei diesem Bild an, das fortan als ‚Still‘ auf der Leinwand zu sehen ist. Er meint, dass man hier sehr gut sehe, dass es sich um musikalische Sozialisation handle. Musik sei nichts, das die Schwarzen einfach im Blut hätten. Aber da dieses Kind dauernd dem Gesang ausgesetzt sei und zugleich noch im Rhythmus geschüttelt würde auf dem Rücken, ‚das macht was mit dem Kind, da bin ich mir sicher. Das ist ja nicht so wie bei uns, wo das Kind in einem Zimmer im Bettchen liegt und alles möglichst ruhig sein muss, da ist Musik ein zentraler Bestandteil des Lebens‘ (Auszug aus einem Beobachtungsprotokoll).

Wenn es aber die Praktiken (der Sozialisierung) sind, die den Unterschied machen, warum müssen diese Praktiken an Gruppierungen von Menschen gebunden werden? Warum wird zwischen Praktiken und Praktiken of Color unterschieden?

Was also möglicherweise als Aufwertung der Popmusik (gegenüber der europäischen Kunstmusik) und vor allem als Anerkennung des Beitrags der PoC zu dieser Musik intendiert ist, muss umgekehrt als Konsolidierung der Differenz der PoC verstanden werden. Es handelt sich – selbst wenn die Absicht dahinter gut gemeint ist – um eine Form von Rassismus<sup>13</sup> oder um eine Exotisierung<sup>14</sup> der PoC, deren Musik in romantisierender Weise als inkludierend, nahe am Leben und

---

<sup>13</sup> Ich beziehe mich auf die Definition von strukturellem Rassismus nach Mugglin und Kolleg:innen (2022, 7), worunter „ein gesellschaftliches System von Diskursen, Handlungsmaximen und Normvorstellungen [verstanden wird], die aus historisch gewachsenen Herrschaftsformen hervorgehen und tendenziell bestehende Ungleichheitsverhältnisse von rassifizierten Gruppen reproduzieren. Rassistische Diskriminierung setzt keine explizit rassistische Ideologie oder Absicht einer Person oder Institution voraus und fokussiert daher weniger auf eine vermeintliche Täterschaft als auf die Folgen für die direkt betroffenen Personen.“

<sup>14</sup> „Exotisierung beschreibt eine Variante des Rassismus, bei der rassistisch markierten Gruppen vermeintlich positive Eigenschaften wie Temperament, Emotionalität und Naturverbundenheit zugeschrieben werden. Diese Zuschreibungen attestieren zugleich die vermeintliche ‚Unzivilisiertheit‘ dieser Gruppen, die mit einer unterstellten Differenz zu einer weißen oder westlichen Norm belegt wird. Als Spiegelbild entsteht dadurch die Idee einer besonderen ‚Zivilisiertheit‘ weißer Menschen. Oft gehen exotisierende Prozesse auch mit einer Romantisierung des Gegenübers einher“ (Ateş et al., 2023, 192, Fn. 64).

emotional dargestellt wird und die sich dadurch von einem analytischen oder gar aufgeklärten ‚europäischen Zugang‘ unterscheidet.

## Didaktische Konsequenzen

Wie ist nun mit dieser Problematik umzugehen? Als Ausgangspunkt für eine didaktische Reflexion bietet sich die postulierte Relativität dieser Geschichte an, also die Deklaration des Dozenten, „dass dies einfach eine Geschichte sei und er uns zeige, wie man sie erzählen kann.“ Diesen Satz kann man nun auf zwei verschiedene Weisen verstehen, die unterschiedliche Konsequenzen nach sich ziehen. Erstens, dass dies einfach *eine* Geschichte sei, oder zweitens, dass dies einfach eine *Geschichte* sei. Ich beginne die Reflexion beim ersten Verständnis.

Wenn man die Problematik der durch die Erzählung konstruierten Alterität der PoC teilt, aber die Geschichte der Popmusik wesentlich in der Entwicklung musikalischer Genres sieht, könnte ein erster Impuls sein, die Geschichte differenzierter zu erzählen. Tatsächlich bedarf es keiner ausgiebigen Recherche, um feststellen zu können, dass solche Erzählungen bereits seit geraumer Zeit existieren.<sup>15</sup> Es existieren also neben dieser *einen* Geschichte durchaus noch *andere* Geschichten.

---

<sup>15</sup> Flender & Rauhe (1989) z. B. gehen in ihrer Erzählung ähnlich weit zurück, betrachten einerseits aber auch die musikalische Entwicklung in Europa und sehen andererseits die Wurzeln der Popmusik selbst in Nordamerika auch in den broadside ballads, der schottischen und irischen Volksmusik und den italienischen Belcanto-Arien (ebd., 27). Büsser (2000) versteht Popmusik als Unterhaltungsmusik einer Massenkultur, weshalb er deren Ursprung sowohl in den 1920er Jahren mit Bert Brecht und Kurt Weill, deren Lieder von Lou Reed, David Bowie und Sting gecovered worden sind, als auch in der „Swing Ära“ sieht (ebd., 12). Brackett (2003) stellt anhand musikwissenschaftlicher Analysen die musikindustriellen Klassifizierungen von ‚Black Popular Music‘ und ‚Mainstream Popular Music‘ in konkreten Songs infrage. Wald schreibt „an Alternative History of Popular Music“ (Wald, 2009), bei welcher er auch dafür plädiert, die referierten Quellen historisch zu kontextualisieren (ebd., 8), und genreübergreifende Verflechtungen von Klassischer und Popmusik berücksichtigt (ebd., 10). Pfeleiderer (2014c) blickt in seiner Analyse der Geschichte mit dem Blues und der Country Music auf zwei Genres, die ungefähr zur selben Zeit in derselben Gegend entstanden sind und beide einen relevanten Beitrag zur Popmusik geleistet haben, aber an komplett unterschiedliche musikalische Traditionen anknüpfen. Eine ähnliche Geschichte wird auch im Film *American Epic: Eine Reise zu den Wurzeln der Popmusik* erzählt. Auch Seiferts (2014) Erzählung der Geschichte der Popmusik erfolgt linear und orientiert sich weitgehend an Genres und einzelnen Künstler:innen, ist jedoch in der Anlage viel differenzierter und mit entmystifizierendem Impetus geschrieben.

Daneben existieren Erzählungen, die nicht lediglich auf musikalische Genres fokussieren. Hofacker (2012) erzählt z. B. die Geschichte der Popmusik als eine, die wesentlich von technologischen Erfindungen geprägt war, die alle von einer Industrie zur Unterhaltung einer Masse verwendet wurden. Wicke (2001) wiederum blickt bei seiner Geschichtserzählung sowohl auf die musikalisch-stilistische Dimension als auch auf die musikindustriellen Bedingungen der Produktion und Verbreitung von Musik im Verlauf des 20. Jahrhunderts und ergänzt diese beiden Stränge mit Beiträgen, die in Form von Fallstudien Einzelaspekten der Popmusik(geschichte) gewidmet sind (ebd., 10).

Bleibt jedoch bloß die Anzahl der Geschichten im Fokus, läuft man schnell Gefahr, die ganze Geschichte schlicht als Summe ihrer Einzelgeschichten zu verstehen. Die didaktische Konsequenz läge dann darin, durch Herbeiziehen von weiteren Geschichten ein differenzierteres Bild der Popmusikgeschichte vermitteln zu können. Das Problem läge entsprechend vor allem in der Begründung der Auswahl der Geschichten, da aus Zeitgründen im Unterricht nicht die gesamte Vergangenheit abgebildet werden kann. Selbst dieses Problem wäre allerdings nicht zu unterschätzen, denn warum wird *gerade dieser* einen Geschichte so eine große Relevanz beigemessen?

Trotzdem bliebe das Verständnis von ‚Geschichte‘ durch diese Maßnahmen der Anreicherung und Differenzierung unberührt. Gerade von einer Hochschuldisziplin darf jedoch erwartet werden, dass sie ihre Gegenstände reflektiert, zumal „die Vorstellung einer universalen Musikgeschichte in den Zeiten der ‚Posthistorie‘ in die Mottenkiste anachronistischer Wissenschaftskonzepte“ (Pfleiderer, 2014a, 66) gehört. Deshalb lohnt es sich, die didaktischen Konsequenzen aus dem zweiten Verständnis der Aussage des Dozierenden zu reflektieren und genauer zu fragen, was *Geschichte* ist.

Geschichte ist nie einfach vorhanden, sondern mit Bezug auf die im ersten Kapitel entfaltete Definition als Erzählung eine kulturspezifische Konstruktion (Pfleiderer, 2014a, 55). Diese Konstruktion ist zudem „kein neutrales Sammeln und Ordnen von Ereignissen, sondern ein narrativer und zugleich selbst historischer Prozess, der mit Selektion und darum auch mit Macht verbunden ist“ (Hornberger, 2014, 84).

Als erste didaktische Konsequenz dieser Definition ließe sich folgern, dass die Autor:innenschaft immer kritisch zu befragen sei (Helms & Phleps, 2014, 10). In dem Sinne schlägt Helms (2014) vor, anstatt der/einer Geschichte wichtiger populärer Genres und Ereignisse eine Rezeptionsgeschichte aus der Perspektive der Hörer:innen zu schreiben, um besser erfassen zu können, „wann und wie welche Stücke warum für wen wichtig waren“ (Helms, 2014, 122–123). Dabei gehe es nicht um subjektive, unwissenschaftliche Erzählungen. Vielmehr müsse die Musikwissenschaft die unterschiedlichen Erzählungen sammeln und mit empirischen Methoden auswerten (ebd., 125). Selbstverständlich sollen die Prozesse der Selektion immer transparent gemacht und solle dargelegt werden, „dass es auch andere Wege der Auswahl, andere Perspektiven auf die vergangene Zeit gibt, die dasselbe Recht auf Geschichtsmächtigkeit haben“ (Helms, 2014, 119).

In Bezug auf die Selektivität bei der Geschichtsschreibung und -erzählung sollte aber nicht ausschließlich der Autor:innenschaft Aufmerksamkeit gewidmet werden, weil sonst möglicherweise vorschnell geschlussfolgert wird, dass die Summe aller Autor:innen die gesamte Geschichte zu repräsentieren vermögen – zumindest, wenn sie koordiniert vorgehen. Wird jedoch betrachtet,

dass die Autor:innen immer kulturell präformierte Perspektiven auf die Geschichte haben, die nicht in additiver Logik zueinander stehen, erhält die Selektivität der Geschichte eine gänzlich andere Qualität, wie sich anhand des Vorschlags von Helms gut aufzeigen lässt. Wenn eine Geschichte der Popmusik auf Grundlage individueller Hörgeschichten geschrieben wird, besteht erstens schon das Ausgangsmaterial aus einer Vielzahl von Autor:innen. Zweitens orientieren diese sich potenziell an einer Vielfalt von Kategorien, Inhalten und narrativen Schemata. Drittens werden diese Geschichten von einer:einem wissenschaftlichen Autor:in erneut selektiert und geordnet, wobei dieser Prozess viertens aus einer spezifischen Perspektive erfolgt, fünftens einer spezifischen methodischen Systematik und sechstens einem spezifischen Erkenntnisinteresse unterliegt usw. Daraus sollte deutlich werden, dass Geschichtserzählungen nicht in einem Determinationsverhältnis zu historischen Fakten stehen, sondern als Erzählungen selbst historisch spezifisch sind. Diese Erkenntnis fordert gänzlich andere Geschichtserzählungen, bei denen das Verhältnis der Vergangenheit zu deren Darstellung immer mitreflektiert werden muss (vgl. Fluck, 1995, 229) bzw. die als Diskurse zu denken sind, wobei deren „wirklichkeitsbildenden wie -störenden Dimensionen“ (ebd., 232) befragt werden müssen. In diesem Sinne schlägt Pfeleiderer (2014a, 55) für die Musikwissenschaft vor, das Geschichte(n)erzählen selbst in einer historischen Perspektive zu untersuchen. Hornberger (2014) wiederum rekonstruiert in Anlehnung an die Geschichtsschreibung des New Historicism ausgehend vom Song *Ein Jahr (Es geht voran)* der Band *Fehlfarben* verschiedene Diskursfäden und Kontexte, um deren Wechselwirkungen mit den Sozial-, Alltags-, Wirtschafts- und Zeugeschichte[n] genauer in den Blick zu nehmen.

Auch in musikpädagogischen Modellen wird der Konstruktcharakter von Musikgeschichte(n) berücksichtigt. So unterscheiden Cvetko und Lehmann-Wermser (2011) in ihren Überlegungen zu einem zeitgemäßen musikdidaktischen Modell für Musikgeschichte u. a. historische Fragekompetenzen und Methodenkompetenzen. Erstere fokussieren auf die Fähigkeit, „an die Narrationen Fragen nach der Vergangenheit im Bewusstsein des Konstruktcharakters der Antworten zu stellen“ (ebd., 30–31), Letztere betreffen die De- und die Rekonstruktion als grundlegende Operationen zur Produktion historischen Wissens, wobei es bei der Dekonstruktion darum geht, vorliegende historische Narrationen zu analysieren (ebd., 31). Auch bei Orgass (2012, 31; 2016, 117–118) bilden die Infragestellung der Erzählbarkeit von Musikgeschichten und die Dekonstruktion eine von vier Kategorien musikgeschichtlicher Erfahrung.

Schließlich sieht Oberhaus (2016) vor dem Hintergrund der Prämisse einer sprachlichen Verfasstheit des menschlichen Weltbezugs in den Musik-Geschichten ein Bindeglied zwischen Musikgeschichte und Musikpädagogik, das er aus einer erzähltheoretischen Perspektive beleuchtet. Aus

dieser Perspektive erscheinen die an Musik gebundenen sprachlichen Vollzugsformen historisch mehrdimensional [...] und nicht determinierbar. In dem Sinne gibt es nicht die Musikgeschichte, sondern nur verschiedene Stränge und Einbindungen in kulturelle Handlungsfelder. „Deren Erschließung ist im positiven Sinne ‚narrativ unzuverlässig‘, da sie unverbindlich und unvollständig erzählt werden kann“ (ebd., 76). Dieses unzuverlässige Erzählen will Oberhaus für die Musikpädagogik als Methode der Vermittlung von musikhistorischen Kontexten fruchtbar machen, indem im Sinne der Leerstellendidaktik das Suchen, Verfolgen und Vervollständigen von Prozessen angestrebt wird (ebd., 88–89). Die obenstehende dritte Erzählung bietet zahlreiche Leerstellen und Unzuverlässiges an, das im Unterricht verfolgt werden könnte.

Die Befragung der kulturellen Sinnproduktion durch Geschichtserzählungen sollte nun nicht nur in das Methodenrepertoire der Musikwissenschaft gehören, während die Studierenden in Musikgeschichtsseminaren sich weiterhin vorwiegend mit den Inhalten der Geschichte beschäftigen. Denn Studierende „sind Multiplikatoren, durch die Sichtweisen, Inhalte und Beurteilungen in verschiedene gesellschaftliche Bereiche weitergetragen werden“ (Pfleiderer, 2014a, 61–62). Wohin dies führen kann, sollte nach der hier analysierten Geschichtserzählung deutlich geworden sein. Wenn man Musikgeschichte im Sinne von Helms als Diskurs versteht, „der Geschichte macht und sich durch Geschichte verändert“ (Helms, 2014, 125), und es gelingt, den Studierenden den Gegenstand so zu vermitteln, könnten sie auch in der Lage sein, die Problematik von Geschichtserzählungen eigenständig herauszuarbeiten und einen Beitrag zu einem kultursensiblen Musikgeschichtsunterricht zu leisten. Zumindest aber müssten sie mein eingangs formuliertes Unbehagen teilen, was der Ausgangspunkt einer gewinnbringenden Recherche sein könnte.

## Literatur

- von Appen, R. (2014). Popmusik als Kunst. In R. von Appen, N. Grosch & M. Pfleiderer (Hg.), *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven* (S. 123–140). Laaber: Laaber-Verlag.
- Ateş, M.; Bouaoud, K.; Freitag, N.; Massa Gahein-Sama, M.; Gangarova, T.; Ionescu, C. et al. (2023). *Rassismus und seine Symptome*. Berlin: Deutsches Zentrum für Integrations- und Migrationsforschung (DeZIM).
- Barricelli, M. (2015). *Schüler erzählen Geschichte. Narrative Kompetenz im Geschichtsunterricht* (2. Aufl.). Frankfurt am Main: Wochenschau-Verlag.
- Barthes, R. (1988). *Das semiologische Abenteuer* (1. Aufl.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bebey, F. (1975). *African Music. A People's Art*. Chicago: Lawrence Hill Books.
- Bielefeldt, C. & Pendzich, M. (2012). *Popgeschichte. Stars, Sounds, Stile*. Berlin: Cornelsen.

- Brackett, D. (2003). What a Difference a Name Makes: Two Instances of African-American Popular Music. In M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (Hg.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (S. 238–250). New York, London: Routledge.
- Brackett, D. (2016). *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*. Oakland: University of California Press.
- Büsser, M. (2000). *Popmusik*. Hamburg: Rotbuch.
- Cvetko, A. J. & Lehmann-Wermser, A. (2011). Historisches Denken im Musikunterricht. Zum Potenzial eines geschichtsdidaktischen Modells für die Musikdidaktik. Teil 1: Theoretische Vorüberlegungen. *Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik*, 18–41.
- DeVeaux, S. (1991). Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography. *Black American Literature Forum* 25(3), 525–560.
- Drummond, J. (2010). Re-thinking Western Art Music: a perspective shift for music educators. *International Journal of Music Education* (28), 117–126.
- Flender, R. & Rauhe, H. (1989). *Popmusik. Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Fluck, W. (1995). Die „Amerikanisierung“ der Geschichte im New Historicism. In M. Baßler (Hg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur* (S. 229–250). Frankfurt a. M.: Fischer.
- Foucault, M. (1981). *Archäologie des Wissens* (18. Aufl.). Berlin: Suhrkamp.
- Foucault, M. (1992). *Was ist Kritik?* Berlin: Merve Verlag.
- Gebesmair, A. (2014). Wechselnde Koalitionen. Eine kleine Geschichte der Musikindustrie. In R. von Appen, N. Grosch & M. Pfeleiderer (Hg.), *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven* (S. 72–89). Laaber: Laaber-Verlag.
- Guralnick, P. (2009). *Sweet Soul Music*. Berlin: Bosworth Edition.
- Helms, D. (2014). History? My story! Ein Plädoyer für das Ich in Pop-Geschichte. In D. Helms & T. Phleps (Hg.), *Geschichte wird gemacht. Zur Historiographie populärer Musik* (S. 115–126). Bielefeld: transcript.
- Helms, D. & Phleps, T. (2014). Editorial. In Dies. (Hg.), *Geschichte wird gemacht. Zur Historiographie populärer Musik* (S. 7–8). Bielefeld: transcript.
- Hendler, M. (2008). *Vorgeschichte des Jazz: Vom Aufbruch der Portugiesen zu Jelly Roll Morton*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt.
- Hofacker, E. (2012). *Von Edison bis Elvis. Wie die Popmusik erfunden wurde*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Hornberger, B. (2014). Geschichte wird gemacht. Eine kulturpoetische Untersuchung von „Ein Jahr (Es geht voran)“. In D. Helms & T. Phleps (Hg.), *Geschichte wird gemacht. Zur Historiographie populärer Musik* (S. 77–99). Bielefeld: transcript.
- Kuhnke, K.; Miller, M. & Schulze, P. (1977). *Geschichte der Pop-Musik* (2. Aufl.). Lilienthal, Bremen: ERES EDITION.
- Mugglin, L.; Efnayai-Mäder, D.; Ruedin, D. & D’Amato, G. (2022). *Grundlagenstudie zu strukturellem Rassismus in der Schweiz*. Neuchâtel: SFM, Swiss Forum for Migration and Population Studies.
- Oberhaus, L. (2016). Erzählvergessenheit. Unzuverlässiges Erzählen als methodische Perspektive der Vermittlung musikhistorischer Kontexte. In L. Oberhaus & M. Unseld (Hg.), *Musikpädagogik der Musikgeschichte. Schnittstellen und Wechselverhältnisse zwischen Historischer Musikwissenschaft und Musikpädagogik* (S. 76–92). Münster, New York: Waxmann.
- Orgass, S. (2012). Kategorien musikgeschichtlicher Erfahrung und ihre unterrichtliche Thematisierung. *Diskussion Musikpädagogik*, (56), 30–38.

- Orgass, S. (2016). Kategorien musikgeschichtlicher Erfahrung als Vorgabe curricularer Obligatorik für Musikunterricht. In L. Oberhaus & M. Unseld (Hg.), *Musikpädagogik der Musikgeschichte. Schnittstellen und Wechselverhältnisse zwischen Historischer Musikwissenschaft und Musikpädagogik* (S. 105–132). Münster, New York: Waxmann.
- Pandel, H.-J. (2015). *Historisches Erzählen. Narrativität im Geschichtsunterricht* (2. Aufl.). Frankfurt am Main: Wochenschau-Verlag.
- Pfleiderer, M. (2014a). Geschichtsschreibung populärer Musik im Vergleich. In D. Helms & T. Phleps (Hg.), *Geschichte wird gemacht. Zur Historiographie populärer Musik* (S. 55–75). Bielefeld: transcript.
- Pfleiderer, M. (2014b). Say it loud – I’m black and I’m proud. Soul und Funk zwischen politischem Engagement und Cross-over. In R. von Appen, N. Grosch & M. Pfleiderer (Hg.), *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven* (S. 154–164). Laaber: Laaber-Verlag.
- Pfleiderer, M. (2014c). Blues und Country Music. In R. von Appen, N. Grosch & M. Pfleiderer (Hg.), *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven* (S. 40–51). Laaber: Laaber-Verlag.
- Scott, D. B. (2014). Invention and Interpretation in Popular Music Historiography. In D. Helms & T. Phleps (Hg.), *Geschichte wird gemacht. Zur Historiographie populärer Musik* (S. 41–54). Bielefeld: transcript.
- Seifert, J. (2014). *Pop & Rock. Die Geschichte der Pop- und Rockmusik*. o. O.: Books on Demand.
- Storey, J. (2015). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction* (7th ed.). London: Routledge.
- Viehöver, W. (2001). Diskurse als Narrationen. In R. Keller, A. Hirsland, W. Schneider & W. Viehöver (Hg.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse I* (S. 177–206). Opladen: Leske + Budrich.
- Viehöver, W. (2003). Die Wissenschaft und die Wiederverzauberung des sublunaren Raumes. Der Klimadiskurs im Licht der narrativen Diskursanalyse. In R. Keller, A. Hirsland, W. Schneider & W. Viehöver (Hg.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse II* (S. 233–270). Opladen: Leske + Budrich.
- Wald, E. (2009). *How the Beatles Destroyed Rock „n“ Roll: An Alternative History of American Popular Music*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Wicke, P. (2001). Vorwort. In Ders. (Hg.), *Rock- und Popmusik* (S. 9–10). Laaber: Laaber-Verlag.