

Musikern der 1940er- bis 1960er-Jahre. Anhand seiner Erzählungen ließe sich eine detaillierte Karte aller längst vergessenen New Yorker Jazzclubs mit ihrem Programm erstellen und auf diese Art gelingt ihm mühelos das, was viele sog. »Harlem Guidebooks« für eine auf »slumming« ausgerichtete weiße Käuferschicht aus den 1930er- und 1940er-Jahren versuchten, aber nicht erfüllen: Anekdoten, Orte, Musiker und Lokalkolorit authentisch zusammen zu führen.

Als Jazzjournalist und Amateurmusiker verschlug es den Baron 1934 zunächst aus fachlichem Interesse nach New York, es dauerte jedoch nicht lange, da zog ihn nichts mehr zurück nach Kopenhagen (finanzielle Engpässe gab es aufgrund seiner Herkunft nicht), und er machte das Jazzmekka zu seinem neuen Heimatort. Er war der erste europäische Journalist, der über das »Phänomen« Jazz – und das war es seinerzeit noch – ausführlich berichtete. In Harlem betrieb er u.a. einen Schallplattenladen, versuchte sich aber auch als Talent Scout, Autor, Radiomoderator, Komponist und vor allem Produzent. Er entdeckte Erroll Garner, organisierte seine ersten Aufnahmen und war in verschiedenen Funktionen beteiligt an hunderten Schallplatten. Alleine die so entstandene Diskographie (u.a. mit Titeln von Don Byas, Teddy Wilson und Charlie Ventura) umfasst rund 40 Seiten. Im Gegensatz zu wohl den meisten weißen Produzenten ging es Rosenkrantz nie primär um die finanzielle Ausbeutung der Musiker und ihrer Arbeit; vielmehr war er fasziniert von ihrem Charisma, ihrer Sprache, Herzlichkeit und Humor. Und durchweg erinnern sich diese Künstler gerne an »the Baron«, der für viele von ihnen ein gern gesehener Zuhörer und Freund wurde. 1969 starb er in seiner neuen Wahlheimat; in Dänemark ist er seit Jahren eine Art Jazz-Volksheld.

Als Herausgeber der Memoiren sorgte Jazzkolumnist Fradley Hamilton Garner für das richtige Verhältnis von Struktur und Unbändigkeit, das die Original-Aufzeichnungen des Barons in ihrem Stil möglichst erhalten konnte, denn Rosenkrantz schreibt mit ausgesprochenem Humor.

Bereits in den 1960er-Jahren wurden Teile des Werks veröffentlicht, nun liegt es vollständig, um Anmerkungen und Diskographie ergänzt vor. Besser, intensiver und vor allem authentischer als jede filmische 90-Minuten-Dokumentation lassen jene Memoiren mit ihrer Mischung aus unzähligen Anekdoten, Geschichten, Tatsachen, Einsichten aber auch viel »Jazz Garn« ein längst vergangenes Harlem und seine Musiker wieder aufleben.

Als neu erschlossene und vormalig quasi verschollene Quelle gehören

die Aufzeichnungen des »Jazz Baron« nunmehr fast zwingend in das Regal eines jeden Jazzfans.

[Geb., S. 297, Lanham 2012, *The Scarecrow Press*, 75 \$] ae



DEREK ANSELL
Sugar Free Saxophone. The Life and Music of Jackie McLean

Der Jazzjournalist Derek Ansell hat die erste Komplettbiographie des brillanten Altsaxophonisten Jackie McLean vorlegt, und porträtiert einen großen Mann, dessen Kampf gegen die eigene Heroinabhängigkeit mit der gleichen Energie befeuert wurde wie seine vielen legendären Aufnahmen, vor allem auf *Blue Note Records*. McLeans blueslastiger, harter und eher trockener Sound, augenblicklich und überall wiedererkennbar, ist der Namensgeber des Buchs. Nicht nett, nicht zuckersüß. Eben Zucker-frei. Dabei wuchs er, weiß, eher Mittelklasse, in den 1940ern in der Gegend um Harlems Sugar Hill auf, damals eine durchaus respektable und ethnisch gemischte, aber vorwiegend schwarze Nachbarschaft. Mit den gleichaltrigen Jugendlichen mit Nachnamen Kirk, Drew und Rollins, die gerade einmal um die Ecke wohnten, jammte er oft. Einige spielten in seinen frühen Besetzungen. Etwa mit 15 Jahren traf er den Bebop-Pianisten Bud Powell, der ihm seinen ersten Unterricht gab. Später wurde er Protegé von Miles Davis, vertrat oftmals Charlie Parker, wenn dieser wie so oft nicht zu einem Auftritt erschien, und spielte u.a. in den Bands von Thelonious Monk, Charles Mingus, Art Blackey und so gut wie mit allen der ersten Riege des zeitgenössischen Jazz; dabei machte er sich vor allem als einer der Protagonisten des Hard Bop einen Namen. McLeans Heroinsucht führte oft zur Sperrung seiner Auftrittslizenz, weshalb er ungewöhnlich viel Zeit als Arrangeur, Komponist und Studiomusiker verbrachte. Derek Ansell, Autor eines Buchs über Jazzmusiker Hank Mobley und einer in Kürze erscheinenden Studie über John Coltrane verbindet in *Sugar Free Saxophone* eine Fülle von Informationen über die Jazz Szene der 1950er- und 1960er-Jahre mit McLeans Biographie. Er macht auch deutlich, dass McLean zwar mit enormem Talent

ausgestattet begann, aber nur viel Disziplin ihn von einem Charlie-Parker-Jünger zu einem der besten Saxophonisten aller Zeiten werden ließ. Mit der selben Disziplin führte McLean seinen Kampf gegen die Heroinabhängigkeit, die bei Ansell ungewöhnlich viel Platz einnimmt. Im Gegensatz zu sehr vielen anderen Jazzmusikern seiner Zeit gewann McLean diese Herausforderung und widmete seine Zeit vor allem seinen Musikklassen, die er an der Hartford Universität unterrichtete. In Ansell's Buch werden sehr viele Details zum Leben und Aufnahmen des Saxophonisten aufgerollt, besonders etliche seiner Statements zum Unterricht und dem Konzept des Jazz als Kunstform. McLean verstarb 2006.

[Geb., London 2012, *Northway Books*, 218 S., 18 £] ae

MARKUS HEIDINGSFELDER
System Pop

Dieses Buch ist im engen wie auch im weiten Sinne alles andere als Pop. Der Versuch einer Anwendung der Systemtheorie des 1998 verstorbenen Bielefelder Soziologen Niklas Luhmann für den gesellschaftlichen Bereich Pop ist nicht besonders knallig oder subversiv. Obwohl – aber dazu gleich mehr. Und eine derartige Transformation ist auch nicht besonders eingängig und massenwirksam leserlich, da Luhmanns Systemtheorie als ungemein komplex und sperrig galt und gilt. Gleichwohl darf dieser Versuch auch nicht verwundern, signalisiert er doch eine endlich vollzogene Gewöhnlichkeit der Popforschungen, auch im deutschsprachigen Raum. Und somit zeigt *System Pop* vorweg schon einmal einen nur konsequenten, endlich vorhandenen Mut, bestehende Theorien soziologischer, psychologischer oder medienkulturwissenschaftlicher Prägung auf Pop zu übertragen. Wobei der Autor Markus Heidingsfelder, geboren 1963, wahrscheinlich nicht nur aus einem denn doch wieder fast poppigem Wagnis eine eher als hermetisch und konservativ geltende Großtheorie im nunmehr ausgelebten Zeitalter des Endes der großen Erzählungen und Welterklärungsversuchen heranzog, sondern, so sei hier schlichtweg unterstellt, in seinem Studium und seinen intellektuellen Auseinandersetzungen immer wieder auf diese Theorie und ihre Seitenarme und Adaptionen stieß. *System Pop* ist ursprünglich 2008 als Dissertationsschrift eingereicht und 2009 abgeschlossen worden. Insbesondere in den letzten fünf bis zehn Jahren lassen sich vermehrt auch innerhalb der deutschsprachigen Popkultur- und Unterhaltungsforschung Bezugnahmen zu verschiedenen Systemtheorien, zumeist klar auf Luhmanns Ansätze rekurrierend,

beobachten, so etwa in dem 2007 von Christian Huck und Christian Zorn herausgegebenen Sammelband *Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur*, oder in einem Themenschwerpunkt aus 2004 von *Soziale Systeme. Zeitschrift für soziologische Theorie*. In beiden Publikationen sind auch Aufsätze von Heidingsfelder erschienen, der somit zweifelsohne – und ob ihm das gefällt oder nicht – als der wissenschaftspopulärste Systemtheoretiker in der Popforschung bezeichnet werden darf. Wobei Heidingsfelder spannenweise bei aller Abstraktion und Wissenschaftlichkeit zu einer an Universitäten auch noch nicht durchweg etablierten Generation von berufspraxiserfahrenen Theoretikern zählt, war er doch jahrelang u.a. Leiter der Wortredaktion bei *VIVA* und Producer bei *MTV*. Der studierte Theater-/Film-/Fernsehwissenschaftler, Philosoph und Soziologe verbindet also Studium, Beruf und Hobby, und das liest sich aus seinen Überlegungen immer wieder auf das Positivste heraus. Denn bei aller Treue zur Luhmann'schen Systemtheorie, zu »Form«, »Funktion«, »Medium«, »Code«, »Operation«, »Ausdifferenzierung«, »Reflexion«, »Symbiosis«, »Organisation« und »Kopplungsfavoriten«, so die schließlich und gleichzeitig keinesfalls unterkomplexen Titel der Hauptkapitel, verbindet Heidingsfelder abstrakte Mechanismen und Grundlagen immer wieder mit konkreten Beobachtungen aus dem Musikbusiness, etwa zu Stars, Live-Events, Subkulturen, Musikmedien etc. Dabei bemüht sich Heidingsfelders Text um eine gewisse Neutralität gegenüber den emotionalen Fallen des Pop selbst – und das gelingt ihm bestens: Der Text »ist neutral gegenüber Ansprüchen an Qualität, >diggt« weder Minimal Techno noch die kleinteilige Modulation. Er diggt nur eines: von all dem abzusehen.« Und im Nachwort schließlich konstatiert Heidingsfelder, dass die Beantwortung der Frage, ob Pop nun ein gesellschaftliches Funktionssystem sei, zwar mit einem Ja beantwortet werden kann, die Frage selbst zu stellen aber viel wichtiger als die Suche nach einer Antwort sei: »Das Ziel war es, das über Pop bereits Bekannte aus einer systemtheoretischen Perspektive heraus neu zu beleuchten und die Beobachtung des Gegenstands so mit Komplexität anzureichern.« Welcher anti-populistischer Pop!

Auf seiner Homepage schreibt Heidingsfelder: »Der Anfang des Systems ist schwer zu datieren. Gegenüber der Vorentwicklung, die bereits im 18. Jahrhundert einsetzt, ist eine Abgrenzung nicht leicht. Irgendwie [durch Rock'n'Roll], irgendwo [in den USA], irgendwann [in den 50er Jahren] beginnt die Rekursivität der autopoietischen Reproduktion sich selbst zu

fassen – das System schließt sich. Für Pop zählt seitdem nur noch Pop. Alles andere – Religion, Kunst, Politik – wird als Irritation wahrgenommen.« *System Pop* ist selbst Anti-Pop oder besser Pop für diejenigen, die sich mit Pop auskennen und auf dessen intellektuelle Reflexion stehen ebenso wie es für Systemtheoretiker einen außerordentlich versierten Versuch der Übertragung bedeutet. Ob dieser vollends gelingt, mögen systemtheoretisch Orthodoxe(re) beurteilen. Die beiden vermeintlich so weit auseinander liegenden gesellschaftlichen Bereiche wie Pop und System[theorie] »einfach« einmal zusammenzudenken, was eben gerade alles andere als einfach ist, ist nicht nur ein großes Verdienst dieser umfassenden Studie, sondern macht an vielen Stellen schon wieder Spaß, Vorkenntnisse vorausgesetzt. Hier verbirgt sich Komplexes hinter Komplexem.

[Brosch., 528 S., Berlin 2012, Kadmos, 34,80 €]



PAULA-IRENE VILLA / JULIA JÄCKEL / ZARA S. PFEIFFER u.a. (Hg.)
Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht

Um es gleich mal vorweg zu nehmen: Dieses Buch konnte meine Aufmerksamkeit nicht etwa durch seinen durchaus vielversprechenden Titel oder die Mitarbeit ausgesprochen kluger Köpfe gewinnen. Nein! Dieses Buch erhaschte meine Aufmerksamkeit dank des kleinen Fotos, das sein Cover ziert: ein kleines Plastik-Pony mit blonder Wallewalle-Mähne, den Körper mit Strass behangen, im Fleischkleid ... das lässt mein Herz höher schlagen! Diese Reminiscenz an Lady Gagas Fleischkleid (das ja seinerseits unter anderem eine Reminiscenz an die Kunst von Jana Sterbak war; siehe *testcard #22*) von der Künstlerin Mari Kasuinen ist die perfekte Illustration für einen Sammelband, der sich mit Popkultur und Geschlecht auseinandersetzt.

Die im Band weit gefasste Populärkultur dient als Austragungsort für Auseinandersetzungen um die immer noch brandaktuellen Fragen zur Verschränkung von Körper und Macht. Im Spannungsfeld zwischen Subversion

und Reproduktion untersuchen die Wissenschaftler_innen ganz verschiedene Pop-Texte, von der Musikszene bis zu konkreten Personen ist alles dabei. Vor allem bewegte Bilder scheinen es den Herausgeber_innen angetan zu haben. So setzen sich gleich mehrere Beiträge mit Serienphänomenen auseinander: Julia Jäckel fragt in ihrem Beitrag »How Fucking Lame?« nach der Konstruktion von Handlungsmacht in Verbindung mit Weiblichkeit in *True Blood*, Zara S. Pfeiffer setzt sich mit Folter und Geschlecht in der Serie *24* auseinander und Miriam Strube widmet sich dem vermittelten Lifestyle in *The L Word*. Im Grunde ist also für jede_in was dabei. Und obwohl die Auswahl breit gefächert scheint, von Stereotypen bewegen sich alle genannten Serien ungenügend weg. Vampir-Fans lesen, was sie ohnehin schon vermutet haben: Zwar ist den Protagonistinnen Tara und Sookie Handlungsmacht eingeschrieben, Jäckel kommt aber in ihrer sorgfältigen Analyse zu dem Schluss, dass »nur einige ermächtigende Momentaufnahmen« auszumachen sind. Gender und »Race« schränken auch in *True Blood* ein, obwohl das Vampir-Setting durchaus andere Spielarten zuließe.

Und auch in *24* werden Stereotype nur selten durchbrochen. Pfeiffer eröffnet einen schönen Überblick, indem sie sowohl die Serie zitiert, als auch die umfangreichen Diskussionen zu Repräsentationen von Folter und Männlichkeit in der Serie in Forschung und Feuilletons ausbreitet. Und obwohl sie Momente erkennt, in denen die Serie Angebote einer Öffnung macht, kommt Pfeiffer zu dem Schluss: »Der tragische Held ist und bleibt ein »weißer Mann«, der in den Sonnenaufgang geht.«

Die subversivste Produktion der drei untersuchten Serienformate ist sicherlich *The L Word*. In einem spannenden Zugang macht Strube eine Text-Kontext-Analyse und widmet sich Intertexten, Verknüpfungen von Konsum und Weiblichkeit, aber auch [Trans-] Gender-Konstruktionen in der Serie. Sie arbeitet heraus, dass zwar auch in *The L Word* nicht alles Gold ist, was glänzt, aber dennoch Grenzen reflektiert und Möglichkeiten erweitert werden.

Aber wo gibt es schon DAS Pop-Phänomen, mit dem alle zufrieden sind? Im Pop, wo immer schon der Markt eine wichtige Rolle spielt, haben die kleinen Subversionen doch eigentlich immer einen faden Beigeschmack. Lady Gagas Fleischkleid kritisiert dann zwar die Reduktion der Frau auf den Körper, ist aber gleichzeitig selbst Sexualisierung pur. Und in *The L Word* sind zwar die meisten Protagonistinnen lesbisch, aber auch hier wird Weiblichkeit ganz selbstverständlich mit Konsum kurzgeschlossen. So oder so: Die Kämpfe sind nie banal