

»Jazz, Baseball, Boxen«

Das Jazzprogramm der documenta IX

ERIC PETZOLDT & JOSHUA WEITZEL

Spätestens seit den 1980er Jahren spielen Klanginstallationen und Sound Art eine immer größere Rolle im globalen Biennalenbetrieb. Dort ist Musik Teil von Ausstellungsarbeiten, Thema von visuellen Kunstwerken und Bestandteil von Veranstaltungen in Rahmenprogrammen. Die Geschichte von Klang im Ausstellungsbetrieb wurde in den 1980er und 1990er Jahren vor allem als eine historische Entwicklung in der europäischen Kulturgeschichte beschrieben, bei der sich die bildende Kunst und die Musik einander annähern.¹ Bei dieser Musik- bzw. Kunstgeschichtsschreibung spielte der Jazz wenn überhaupt nur eine untergeordnete Rolle, wenngleich es auf personeller Ebene signifikante Überschneidungen zwischen dem Jazz und der Improvisierten Musik und dem Ausstellungswesen gibt.²

Im Bereich von Großveranstaltungen kommt es eher selten zu institutionellen Überschneidungen von Jazz und zeitgenössischer Kunst. Jedoch gibt es einen interessanten Fall einer solchen Überschneidung bei der documenta IX, die im Sommer 1992 in Kassel stattfand. Es handelt sich um einen Fall, in dem nicht nur ein Jazzprogramm in eine führende globale Kunstbiennale aufgenommen wurde, sondern in dem der Jazz auch zu einem thematischen Schwerpunkt wurde. Dieser Schwerpunkt beschränkte sich auf das Rahmenprogramm sowie auf das Verhältnis desselbigen zum Hauptprogramm. Im Folgenden werden wir einen Blick auf den »documenta jazz« der documenta IX werfen, welcher im offiziellen Rahmenprogramm »Jazz, Baseball, Boxen« programmiert wurde. Dabei

werden wir nicht nur auf die Musiker*innen blicken, die auftraten, sondern der Frage nachgehen, wie Jazz im Kontext der Kasseler Großausstellung zu positionieren ist.

Documenta Jazz

Der charismatische Belgier Jan Hoet (1936–2014), Leiter der documenta IX, formulierte das Rahmenprogramm der Ausstellung als eine Trias aus Jazz, Baseball und Boxen. Diese drei kulturellen Praktiken sollten nicht nur im Rahmenprogramm vorkommen, sondern auch als Metaphern verstanden werden. So gab es neben elf Jazzkonzerten ein tägliches Diskotheken-/Tanzprogramm unter dem Namen documenta D.A.N.C.E. im Club Salzmann Factory und ein zusätzliches Musikprogramm im Staatstheater mit dem Titel documenta IX Klangräume. Neben einem Filmprogramm, einem Box-Turnier und einem Baseballspiel wurde das ›Königsplatzfest‹ im Stadtzentrum für lokale Musikgruppen und eine Opernproduktion angeboten.³ Diese Maßnahmen spiegelten Hoets Idee wider, die documenta zu einem Volksfest zu machen.

Metaphorisch wollte Hoet die Trias als direkt auf das Leben bezogen und den Einzelnen betreffend verstanden haben. In einer offiziellen Pressemitteilung von 1992 erklärte er:

»[Jazz, baseball and boxing] are three actions that are so close to life because they have emerged from life itself, multifaceted and complex. All three have relaxing and ritualistic aspects, their own fetish character, demand incredible concentration, and all three have a form that makes them a mirror rather than life. That for the first time professionals are boxing for a German championship at an art exhibition is for me the metaphor not for art but for life.«⁴

Ferner postulierte Hoet im offiziellen Flyer zum Filmprogramm, das mit Martin Scorseses *Raging Bull* (1980), Barry Levinsons *The Natural* (1984) und Clint Eastwoods *Bird* (1988) eröffnet wurde:

»Jazz, baseball and boxing and art have similar elements: they carry something abstract that also exists in art, and they have a lot to do with the body: musicians and athletes find their own distinctive language through fighting, improvising and constructing.«

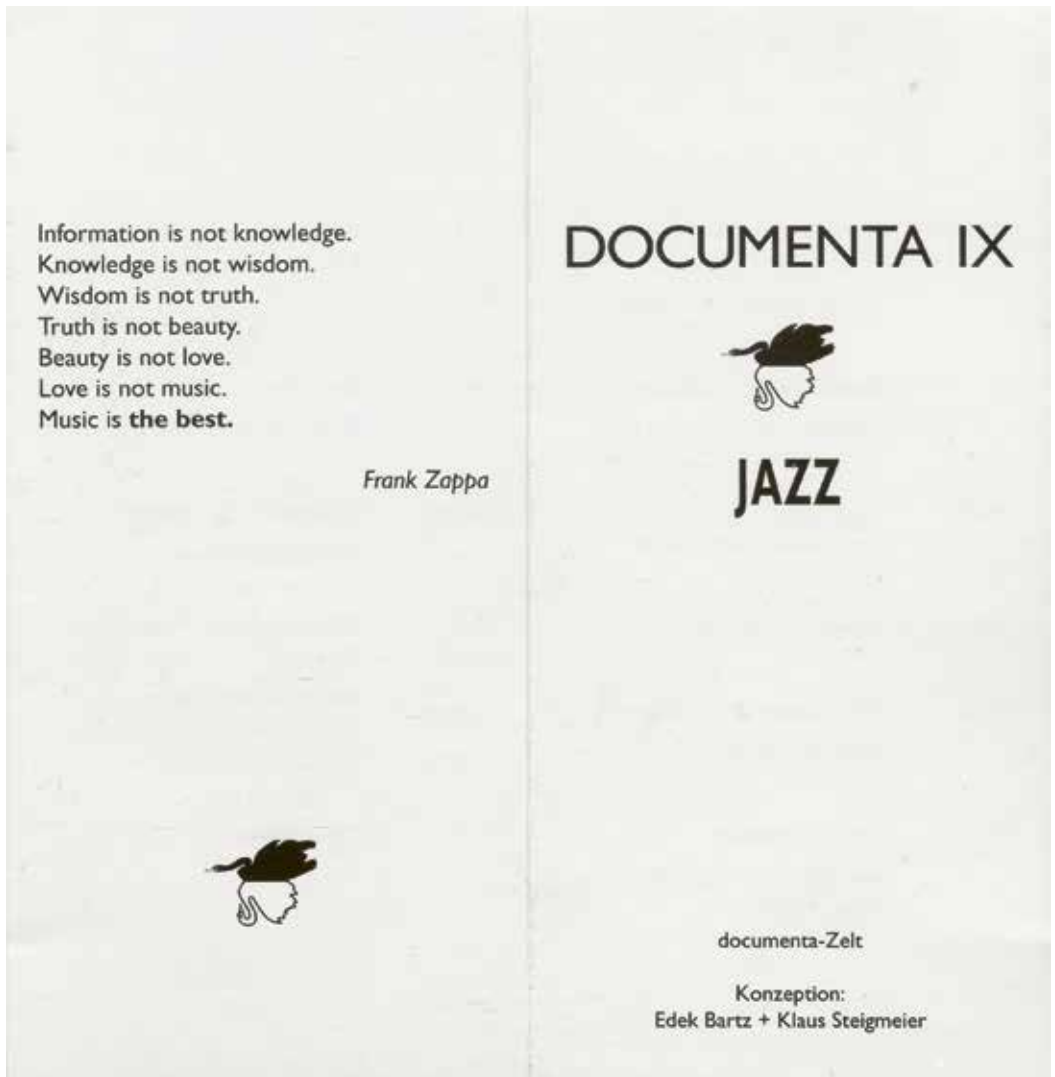
Die elf Jazzkonzerte fanden zwischen dem 14. Juni und dem 5. September 1992 im ›documentaZelt‹ auf der Karlswiese vor der Orangerie statt. Als Veranstaltungsort wurde das sogenannte Kulturzelt gewählt, ein temporärer Veranstaltungsort, der ursprünglich parallel zur vorherigen documenta konzipiert wurde, ohne dass es einen institutionellen Zusammenhang gegeben hat. Seit 1987 fanden jeden Sommer im Kulturzelt Konzerte statt. Für die documenta IX wurde das von Angelika Umbach verwaltete

Kulturzelt in documentaZelt umbenannt und von seinem üblichen Standort in der Nähe des Flusses in den Karlsaue-Park verlegt, direkt vor die Orangerie. Die Verlegung des Zeltens in den Karlsaue-Park und damit in den Raum, der offiziell und traditionell als Ausstellungsort der documenta genutzt wird, kann man als Statement deuten, das die Verbindung zwischen dem documenta-Jazz-Programm und der documenta als Ganzes hervorhob. Obwohl die Karlsaue immer frei zugänglich war, ist sie als Ausstellungsort der documenta fest etabliert und wurde in praktisch allen Ausgaben seit der documenta II (1959) mit Außenkunstwerken bespielt. Mit der Verlegung des Kulturzelts wurde hier also ein ganzer Veranstaltungsort in die Ausstellung verlegt.⁵

Das Eröffnungskonzert wurde von einem Ensemble bestritten, das Lawrence D. ›Butch‹ Morris eigens für die documenta zusammengestellt hatte. Es folgten das Kronos Quartett, Steve Lacy im Duo mit Mal Waldron und mit seinem Sextett, David Murray, Betty Carter und Jean-Paul Bourelly. Von Juli bis September traten Gonzalo Rubalcaba mit Charlie Haden und Jul Baretto, das Geri Allen Quartett, das Noah Howard Quartett, das Don Byron Quartett, die Joe Lovano Group und das James Blood Ulmer Trio auf. Den Abschluss des Programms bescherte Cecil Taylor, der von einer Gruppe europäischer Musiker*innen begleitet wurde. Lediglich zwei der elf Jazzkonzerte wurden später als CD-Alben veröffentlicht, darunter *Conduction 22: Gloves and Mitts* (1994), die von ›Butch‹ Morris dirigierte Gruppe mit Le Quan Ninh, Martin Schütz, Günter Müller, J. A. Deane und Christian Marclay, und Noah Howards *Live at Documenta IX* (1992).

Besonders für die Ausrichtung des Jazzprogramms der documenta IX war die Kooperation der Stadt Kassel unter Leitung von Lutz Engelhardt mit der documenta GmbH, vertreten durch Klaus Stegmeier. Die Stadt Kassel unter Leitung von Lutz Engelhardt stellte den Veranstaltungsort zur Verfügung und deckte die Kosten für die Produktion sowie die Künstler*innenhonorare. Bemerkenswert ist, dass die Musiker*innen des Jazzprogramms nicht als offizielle documenta-Künstler*innen im Katalog gelistet wurden.⁶ Als Produkt, aus der Kooperation mit der Stadt entstanden, war das Rahmenprogramm nicht nur ein Ausdruck von Hoets Idee, eine populäre Verbindung zwischen Kunst und Menschen zu konstruieren, sondern auch erfolversprechendes Stadtmarketing. Für viele Kasseler ist die documenta IX nicht zuletzt wegen Hoets »effektiver Werbestrategie« noch heute in positiver Erinnerung geblieben, einer Strategie, die den Eventcharakter des Rahmenprogramms und den Verkauf von »T-Shirts, Baseballkappen, Uhren, Ohringe[n], Regenschirme[n]« mit documenta-Logo miteinschloss.⁷

Für die Konzeption und Umsetzung des Jazzprogramms engagierte Hoet den in Österreich lebenden Musiker und Musikproduzenten Edek Bartz, welcher von 1983 bis 1991 das Töne-Gegentöne-Festival für avantgardistische Musik in Wien geleitet hatte. Für die documenta IX wählte er Musiker*innen aus, die bereits mit bildenden Künstler*innen zusammengearbeitet hatten, regelmäßig in Galerien auftraten oder an musikalischem Material gearbeitet hatten, das von der Kunst inspiriert war. David



Offizieller Flyer zum Jazzprogramm der documenta IX

Murray führte zum Beispiel sein 1992 aufgenommenes Projekt *Picasso Suite* auf. Steve Lacy hatte schon lange mit bildenden Künstlern zusammengearbeitet.⁸ Laut Bartz war die Kunstszene derzeit nicht großartig am Jazz interessiert und Jan Hoet mit seinem Interesse eine Ausnahme. Allerdings sollten die Musiker*innen sich nicht allein durch ihre Nähe zur Bildenden Kunst qualifizieren, sondern es gibt laut Bartz einen durchaus starken Bezug vom Programm zur Ausstellung, etwa spiegelte sich der Jazzbezug in den Arbeiten von Stan Douglas oder David Hammons. Vielmehr gehen wir davon aus, dass der Jazz hier teilweise integriert wurde, und teilweise ausgegrenzt blieb.

- | | | | |
|--------|---|--------|---|
| 14. 6. | Lawrence D. "Butch" Morris documenta-Ensemble, special guest: A. R. Penck | 3. 7. | Gonzalo Rubalcaba / Charlie Haden / Jul Barreto |
| 15. 6. | Eric Sleichim, Saxophon Kronos Quartett plays Jazz | 24. 7. | Geri Allen Quartett Noah Howard Quartett |
| 19. 6. | Steve Lacy - Mal Waldron Duo, Steve Lacy Sextett | 28. 8. | Don Byron Quartett Joe Lovano Group |
| 20. 6. | David Murray Trio | 4. 9. | Franz Koglmann Mono Blue Quartett James "Blood" Ulmer "Music for harmolodic guitar and string Quintett" |
| 24. 6. | Paul Landau & G. T. Moore Betty Carter Trio | 5. 9. | Cecil Taylor |
| 27. 6. | Save the Robots Jean-Paul Bourelly & the Blue Wave Bandits | | |

Die Idee von Musik und bildender Kunst als Gattungen, die sich im Vergleich und Bezug zueinander präsentieren, kommt hingegen aus einer Zeit, als in der Tat Picassos Wirken bei der documenta noch ein konkretes Thema darstellte.⁹ Dieses Denken einer Dualität von bildender Kunst und Musik bzw. Jazz lässt sich hier aber nur unzureichend auf das Verhältnis von Veranstaltungen und Ausstellungen übertragen. Denn die Ausstellung bestand natürlich nicht nur aus rein visuellen Arbeiten und positionierte sogar Max Neuhaus' *Three to One* in ihrem geistigen Zentrum, eine Klanginstallation, die komplett auf visuelle Elemente verzichtet und selbst die Lautsprecher versteckt.¹⁰

Die Idee des Rahmen- oder Veranstaltungsprogramms

Die documenta IX ist in vielerlei Hinsicht besonders: Erstmals steht das Rahmenprogramm hier unter einem von der künstlerischen Leitung ausgegebenen Motto: Jazz, Baseball, Boxen. Es ist das einzige Mal in der documenta-Geschichte, dass es ein dezidiertes Jazzprogramm gegeben hat und gleichzeitig auch das einzige Mal, in dem Sport eine Rolle gespielt hat. Dies bedarf der näheren Erläuterung. Wenn wir im Kontext der documenta von einem Veranstaltungsprogramm sprechen, dann meinen wir damit das, was üblicherweise oft auch Rahmenprogramm oder Beiprogramm genannt wird. Der Begriff des Rahmenprogramms fällt bei fast jedem kulturellen Großevent und meint doch immer etwas anderes. Immer jedoch ist ein Rahmenprogramm gekennzeichnet durch ein hierarchisches Verhältnis zu einem ›Hauptprogramm‹. Manchmal rekrutiert sich ein Rahmenprogramm aus den Aktivitäten kultureller Akteur*innen im Stadtraum parallel zum Hauptprogramm, wie etwa die Collaterali der Biennale di Venezia, die mit in den Veranstaltungskalender des Hauptprogramms

Hier entsteht der Eindruck, dass Expressivität
und Körperlichkeit dem eigentlich kalten
und rationalen System der bildenden Kunst
gegenüberstehen.

aufgenommen werden, ohne dabei einen kuratorischen Zusammenhang festmachen zu müssen. Andernorts ist das Rahmenprogramm wissenschaftlich oder pädagogisch, etwa bei Musikfestivals, die gleichzeitig zu einem Symposium einladen. Rahmenprogramme können in den Büros der Kurator*innen des Hauptprogramms entstehen oder zugekauft werden.

Im Fall der documenta sind Rahmenprogramme gar nicht selbstverständlich, weil die Grenzen zwischen Haupt- und Rahmenprogramm oftmals unklar verlaufen. Bei der documenta 1 und 3 gab es beispielsweise musikalische Programmpunkte in der Form einzelner Konzerte, die aber mehr als Einzelevents denn als zusammenhängende Programme verstanden werden sollten. Bei der documenta 5 im Jahr 1972 unter Harald Szeemann kam es erstmals zur Integration zeitbasierter Performances in die Ausstellung selbst, als auch zu Konzerten und Performances in dafür vorgesehenen Räumen. Anders als einen Rahmen zu geben sind diese Performances aber als ›Ereignisse‹ in die Sektion der individuellen Mythologien eingebunden und haben eine intervenierende Funktion im Gesamtkonzept der ›statischen‹ Ausstellung.¹¹ Bei der documenta 6, 7 und 8 stieg die Anzahl von Beiträgen jenseits des Ausstellungsprogramms,

insbesondere was musikalische Beiträge betrifft. Hier wurden die jeweiligen Programme durch externe Teams, teilweise unter Mitarbeit der documenta-Leitung, konzipiert. Während die zwei Opern und das Punk- und New Wave-Festival »du musst freilich sehr leicht sein« der documenta 7 im Konzept von Rudi Fuchs ganz explizit der Ausstellung unterzuordnen sind, ist es bei Schneckenburgers d6 (1977) und d8 (1987) anders. Die d8 etwa fasste hunderte Performances in einem großen, durch Elisabeth Jappé kuratierten Programm zusammen, welches fast einen ganzen Band des dreiteiligen Ausstellungskatalogs füllt. Wie bei Szeemann haben wir es hier mehr mit einem Veranstaltungs- denn mit einem Rahmenprogramm zu tun, bei dem eine klare Hierarchie zwischen Ausstellungen und Veranstaltungen herrscht.

Zur Positionierung des Jazz im Rahmen der documenta IX

Die documenta IX ist in Bezug auf die Gestaltung des Rahmenprogramms dadurch besonders, dass zum einen ein klares Konstrukt einer Hierarchie zwischen Rahmen- und Hauptprogramm vorherrscht, andererseits aber auch ein inhaltlicher Bezug zwischen diesen beiden Programmteilen existiert. An dieser Stelle offenbart sich aber auch ein Punkt unserer Kritik am Jazzprogramm, nämlich dass auf der einen Seite ein thematisch-künstlerischer Bezug zum Hauptprogramm beschworen wird, in dem das Jazzprogramm eine große Rolle spielt, es zum anderen aber auch eine Sonderstellung im Programm einnimmt, in der es eine Außenseiterposition behält und nicht wirklich in die documenta integriert ist.

So schreibt Jan Hoet in einem Brief vom 23. April 1991 an Cecil Taylor:

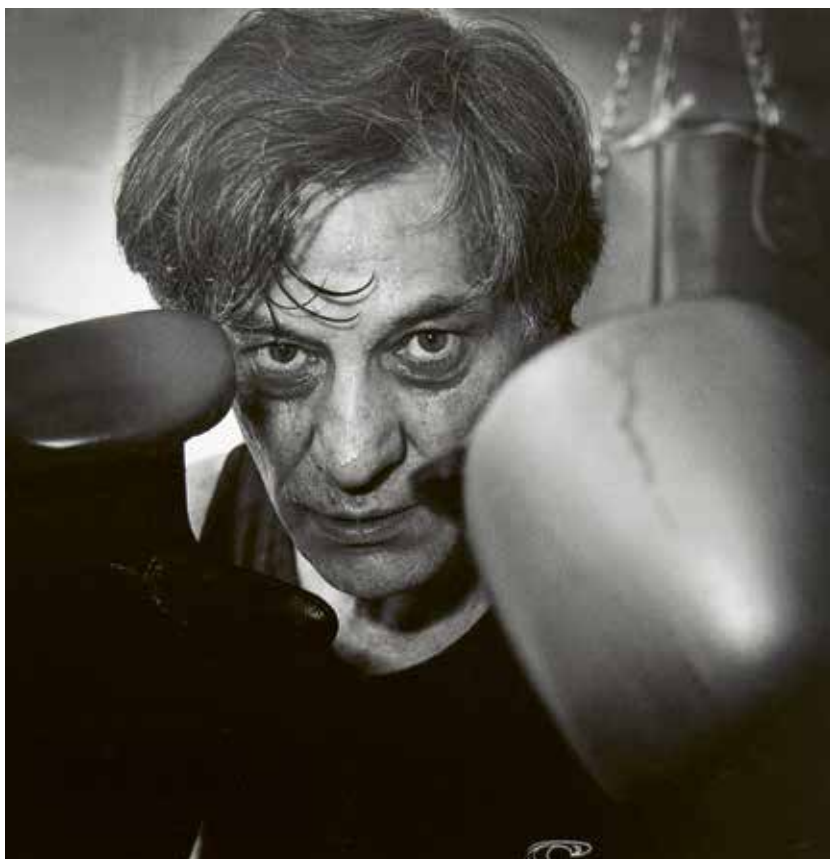
»My purpose around jazz is to combine and to confront visual art, music and sport (boxing and baseball) because of the importance I gave to those expressions as complementary ones. [...] I thought on you and on your participation as a central figure to documenta, in order to represent and to establish jazz as a capital expression to change the way of judging. My choices in visual art of documenta 9 are based on the idea of displacement where the move of the body is essential which I found strongly expressed in your music in a special way and in Jazz in general [...]. In the idea of 'displacement' I also see the capability in the work of art or in the play, to provoke a disturb in the wish of the observer or of the listener to take a central, flat and expected position (equal to protection) regarding the world.«¹²

In dem Brief an Taylor spricht Hoet von Jazz und Sport als Konfrontation und Ergänzung zur Kunst. Dabei stehen der Körper und die Idee der Verschiebung im Mittelpunkt. Dass die Körperlichkeit aber ausgerechnet genau in den vorrangig afroamerikanischen Domänen des Jazz und des

Boxens abgebildet wird, kann nach heutigen Maßstäben nicht so einfach stehen gelassen werden. Hier entsteht der Eindruck, dass Expressivität und Körperlichkeit dem eigentlich kalten und rationalen System der bildenden Kunst gegenüberstehen. Zeigt sich hier nicht genau der Unterschied zwischen »eurologischem« und »afrologischem« Denken in der Musik, auf die George E. Lewis im Jahr 1996 hingewiesen hat?

»Coded qualifiers to the word ›music‹ – such as ›experimental‹, ›new‹, ›art‹, ›concert‹, ›serious‹, ›avant-garde‹, and ›contemporary‹ – are used in these texts to delineate a racialized location of this tradition within the space of whiteness; either erasure or (brief) inclusion of Afrological music can then be framed as responsible chronicling and ›objective‹ taxonomy.«¹³

Lewis' Argument, das sich eigentlich auf den Musikbetrieb konzentriert, lässt sich auch mit wenig Fantasie auf die documenta als Bastion der Hochkultur und Sinnbild der Nachkriegs-Avantgarde ausweiten. Die documenta IX zeigt genau diese Ambivalenz, in der der Jazz auf der einen



Der boxende Kurator Jan Hoet. Städtisches Museum für zeitgenössische Kunst, Gent

Seite dazugehört, auf der anderen Seite aber auch nicht. Er bleibt als konstruiertes ›other‹, eine Art Einschub in der Ausstellung. Allerdings ist das Jazzprogramm nicht das einzige ›other‹ und steht innerhalb der Programmhierarchie doch relativ weit oben. So hat das Jazzprogramm der documenta IX keineswegs Musik für die breite Masse, sondern ein ausgesucht zeitgenössisches Programm auf die Bühne gebracht. Mit der thematischen Rekursion auf die Ausstellung selbst, sowie der sorgfältigen Kuration des Jazzbeitrags zeigt sich, dass der Jazz im Rahmenprogramm der documenta IX eine Sonderstellung besitzt. Er ist eben im Konzept nicht gleichzusetzen mit dem Disko-Programm oder dem Volksfest auf dem Königsplatz.

Zuletzt darf auch Jan Hoets Selbstinszenierung nicht vergessen werden. Prominent inszenierte sich der Kurator selbst mit Boxhandschuhen und als leidenschaftlicher Jazzfan. Aber hier offenbart sich auch die Schwäche des Konzepts, denn ohne die Person Jan Hoet bleibt die Erklärung des Zusammenhangs (Körperlichkeit, Leben, Verschiebung, Intensität) äußerst dünn. In dieser Konstellation kommen Jazz, Baseball, Boxen und Kunst nur in der Person von Jan Hoet zusammen, dessen Charisma die Ideen miteinander verbindet und sie dem Publikum vermittelt.

Das Veranstaltungsprogramm der documenta IX – mit all dem Jazz, Baseball und Boxen – ist ein entscheidender Faktor für das Erlebnis dieser globalen Biennale, insbesondere für die lokale Bevölkerung. Indem Hoet die Idee der ästhetischen Erfahrung auf verschiedene Ausdrucksformen ausdehnte, schuf er eine bei der Kasseler Bevölkerung bis heute beliebte documenta. Gleichzeitig schuf er einen Rahmen für die Begegnung zwischen Jazz, Baseball, Boxen und zeitgenössischer Kunst. Plötzlich werden Jazz und Sport zu einem Bezugspunkt für die Kunst und umgekehrt wird die bildende Kunst zu einem Bezugspunkt für Sport und Jazz, die sich als »komplementäre« Ausdrucksformen »verbinden und gegenüberstehen«.¹⁴ Der Jazz wird allerdings nicht vollends als der bildenden Kunst gleichwertig integriert, sondern befindet sich im heterotopen Zustand einer bedeutsamen Randlage.

Doch während die Ausstellung selbst gründlich dokumentiert ist, hat uns der flüchtige Charakter des Veranstaltungsprogramms vor allem die verblassenden Erinnerungen der Teilnehmer*innen hinterlassen. Dennoch sollten wir uns darüber im Klaren sein, dass Biennalen wie die documenta als eine dynamische Kombination aus Ausstellung und Veranstaltungen erlebt werden. Daher sind wir der Meinung, dass alle Aspekte der Programmgestaltung und des Kuratoriums berücksichtigt werden sollten. Bei der Erforschung und Reflektion globaler Biennalen sollten die Ereignisse rund um die Ausstellungen nicht vergessen und die verfügbare Dokumentation kritisch geprüft werden. ■

Eric Petzoldt ist Jazzforscher, Musikvermittler und Saxophonist. Als Doktorand an der Universität Cambridge verfasste er seine Promotion zur Jazzgeschichte und Kulturdiplomatie Marokkos.

Joshua Weitzel arbeitet künstlerisch im Grenzbereich von Musik, (Klang-)Kunst, Kuratieren und Vermitteln. Zusätzlich arbeitet er an einer Promotion über die Geschichte von Klangkunst auf der documenta.

1 Das liegt zum Teil auch daran, dass der Diskurs um Klang im Ausstellungsbetrieb maßgeblich in Deutschland geführt worden ist, wobei insbesondere die Arbeit von Helga de la Motte sehr einflussreich gewesen ist. Die musik- bzw. kunsthistorische Sichtweise auf Klang führt sich bis heute fort. Eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Geschichtsschreibung findet sich bei Krogh Groth und Schulze (2020).

2 Man denke hier zum Beispiel an das frühe Schaffen von Max Neuhaus und La Monte Young, aber auch an Künstler wie Max Eastley, Akio Suzuki oder Sven-Åke Johansson, die sowohl im Ausstellungs- als auch im Bereich von Konzerten aktiv sind.

3 Beim Boxturnier traten renommierte Athleten wie Henry Maske und Axel Schulz auf. Siehe *documenta archiv*, »Boxen auf der DOCUMENTA IX und ein unerwarteter Archiv-Schatz«. Online im Internet: www.documenta-archiv.de/de/aktuell/neuigkeiten/3525/boxen-auf-der-documenta-ix-und-ein-unerwarteter-archiv-schatz

4 Documenta Archiv. 1992. AA, d9, Mappe 111a

5 Das Kulturzelt präsentierte im Sommer 1992 nicht ausschließlich das *documenta* Jazz-Programm. Während der *documenta IX* fanden im Kulturzelt über 100 Konzerte statt, die zudem das Konzertprogramm des Kasseler Jazzfestivals Anfang Juli umfassten.

6 Im Gegensatz zu den offiziellen *documenta*-Künstler*innen wurden die Musiker*innen des Jazzprogramms bezahlt.

7 Bartholomew, 2017, S. 145

8 Edek Bartz, Interview mit den Autoren vom 21.06.2021

9 Bei der *documenta 1* (1955) etwa gab es zu Anfang durchaus die Idee der Künste im Vergleich miteinander, die sich in einem Musikprogramm zeigen sollte, das allerdings aufgrund von Mittelknappheit nur unzureichend realisiert wurde.

10 Jan Hoet, 1992, S. 220

11 »[...] Da die thematische Ausstellung für den Besucher, der in der Neuen Galerie zuerst mit einer statischen Ausstellung konfrontiert wird, ein langsames Hinführen zum kompromißlosen, künstlerischen Ausdruck ist, nimmt die Abteilung Selbstdarstellung im Rahmen der *documenta 5* einen wichtigen Platz ein. Die Selbstdarstellung ereignet sich durch die Präsenz der Künstler und wird durch Film und Video dokumentiert. Das frühere Konzept einer *documenta* als 100-Tage-Ereignis wird sich in dieser Abteilung differenzierter zeigen, da die Präsenz der Künstler erst vor der Kulisse der statischen Ausstellung ihren angemessenen Stellenwert erhält.« Szeemann, Harald. 1971. AA. d5, Mappe 217. 41. Kassel: Documenta Archiv.

12 Hoet an Taylor, 23.04.1991, S. 1

13 Lewis, 1996, S. 102

14 Hoet an Taylor, 23.04.1991, S. 1

Literatur

Angela M. Bartholomew, 2017: »Installations Everywhere: Disorientation and Displacement in Jan Hoet's *documenta IX*«, in *documenta: Curating the History of the Present*, OnCurating 33, Anne Burma & Dorothee Richter (Hrsg.), S. 144–150

Jan Hoet, »*documenta* als Motor. Ein Rundgang durch die DOCUMENTA IX, kommentiert von Jan Hoet«. *Kunstforum* 119 (1992), S. 220–502

Sanne Krogh Groth & Holger Schulze, *The Bloomsbury Handbook of Sound Art*, Bloomsbury Academic 2020

George E. Lewis, »Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives«, in *Black Music Research Journal* 16/1 (1996), S. 91–122