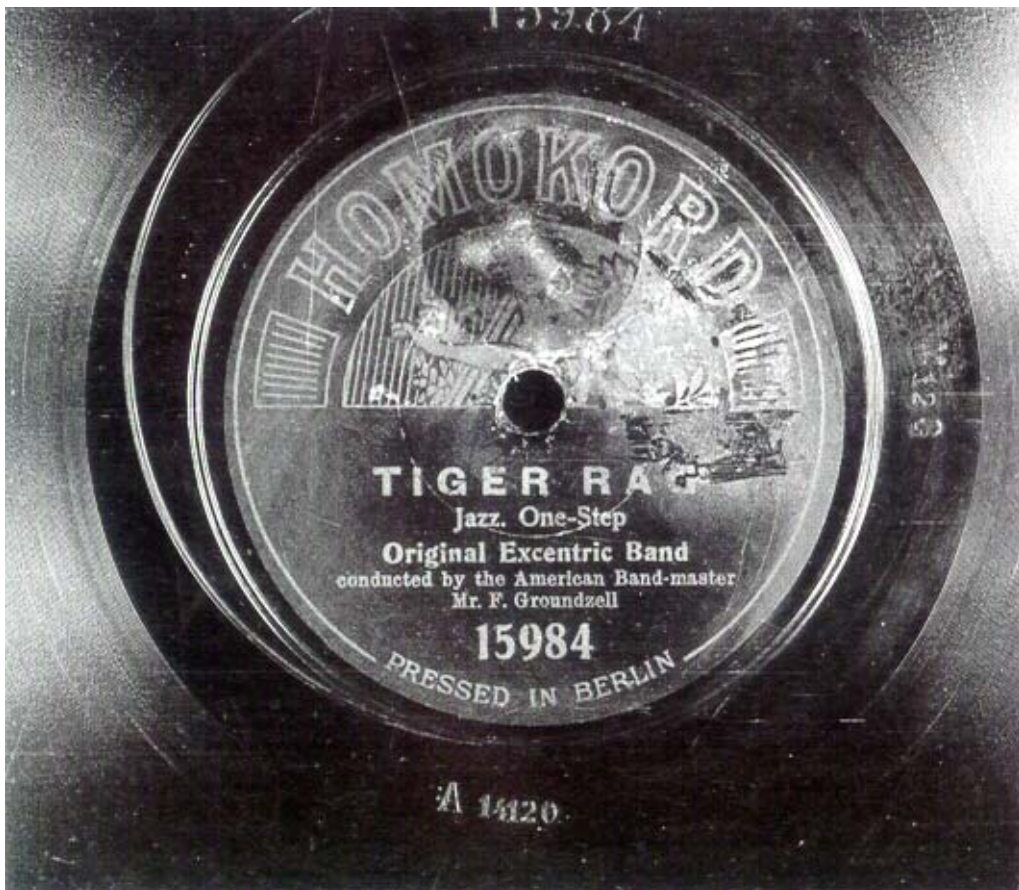


Ingo Zechner

Die Melancholie der Moderne

Adorno, Wien und der Jazz



Die erste deutsche Jazz-Schallplatte, Berlin 1920

Adorno und Wien

Adorno hat Wien in den 1960er Jahren mehr als einmal besucht. *Wien, nach Ostern 1967* ist der Titel einiger sehr persönlicher Aufzeichnungen Adornos, die „Lotte Tobisch von Labotýn“ gewidmet sind. Es handelt sich nicht um einen Essay, eher um lose Betrachtungen mit autobiographischem Charakter – vergleichbar den *Minima Moralia*. Sie beginnen mit jenen Worten, denen diese Fallstudie ihren Titel verdankt: „Wiener Melancholie 1967: dass es keine Wiener Melancholie mehr gibt.“¹ Diese Einsicht ereilt Adorno im Prater, in dem der Spaziergänger sich nun auf asphaltierten Wegen bewegt, wo einst der Boden den Schritten nachgegeben hatte. An die Stelle der süßen Melancholie tritt die bittere Trauer um den Verlust, die sich zuletzt auf den Verlust der Melancholie selber besinnt. Adorno erlebt die Stadt Wien als „das ästhetische Nachbild ihrer selbst“.² Um eine Spur dieses Selbst zu erhaschen, muss er jene Orte aufsuchen, an denen die Vergangenheit sich gleichsam im Untergang selbst bewahrt hat: Das Sacher und die Oper nennt er unter ihnen beim Namen. Die Begegnungen mit der Aristokratie erinnern von fern an ein imperiales Wien, das Adorno niemals erlebt hat. Und Adorno ahnt selbst, dass er es nicht erleben konnte, weil es stets nur im Traum existiert hat:

„Einladung bei einem überaus liebenswürdigen italienischen Diplomaten, in ganz kleinem Kreis. Wir wurden in einem Traumzimmer empfangen. Aber es war keines im Sinne der Phrase: traumhaft schön, sondern buchstäblich so, wie ich es immer wieder in Träumen, als Kinderbild der Sehnsucht, sehe, ohne es mir wach je zu wünschen: groß, ganz mit roter Seide bespannt, etwas dämmrig, alles in sich vereinernd, was die Sachlichkeit einem austrieb und was ins Unbewusste sich flüchtete, Noblesse, die man als Kind sich zusammenphantasiert und die dann die Welt, auch die große, nie einlöst. Dem fügte das Gespräch ohne Bruch sich ein. Man muss altern, damit die Kindheit, und die Träume, die sie hinterließ, sich verwirklichen, zu spät.“³

Selbst wenn man von der Ahnung eines notwendigen Zuspätkommens zunächst einmal absieht, ist Adornos Verhältnis zu Wien das einer doppelten Verspätung: Im Jahr 1925 kommt er 21-jährig erstmals nach Wien und schon damals kommt er zu spät. Die Verspätung bezieht sich nicht allein auf die imperiale Welt, sondern zugleich auf jenen Aufbruch, der mitten in ihr stattfinden hätte können: Es ist bezeichnend, dass es sich für Adorno um einen ästhetischen Aufbruch, keinen sozialen, gehandelt hat. Das „rote Wien“

¹ Theodor W. Adorno, *Wien, nach Ostern 1967*, in: Ders., *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, in: Ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I* (= GS Bd. 10.1), Frankfurt a. M. 1977, 423-431, Zitat 423

² ebd., 428

³ ebd.

der 1920er Jahre hat er schlicht nicht zur Kenntnis genommen. Und der ästhetische Aufbruch ist für Adorno eins mit einer musikalischen Revolution: Mahler, Schönberg, Berg, Webern.

Adorno hat als Musikkritiker und Komponist begonnen und ist auch als Philosoph stets Musiktheoretiker geblieben: Die Theorie der Musik ist das Herzstück seines Denkens. In Wien hat Adorno bei Alban Berg Komposition studiert und im amerikanischen Exil mit der *Philosophie der neuen Musik* so etwas wie ein retrospektives Manifest der „Neuen Wiener Schule“ verfasst.⁴ Seine Polemik gegen den Jazz ist die Kehrseite seiner Parteinahme für diese „Wiener Moderne“ und ohne letztere nicht zu verstehen. Entgegen mancher Vermutung handelt es sich jedoch nicht um ein Plädoyer für die Zwölftonmusik. Im Gegenteil: Schon allein der Anteil, den Adorno dem Wiener Intellektuellenmilieu an der Entstehung der Zwölftontechnik zubilligt, verrät seine ambivalente Haltung zu ihr. In einer Nebenbemerkung setzt er „die mathematischen Techniken der Musik“ in Beziehung zum logischen Positivismus, den er verachtet, und vermutet ihren gemeinsamen Ursprung in der „Neigung zum Zahlenspiel“, die der Wiener Intelligenz so eigentümlich sei wie das Schachspiel im Café.⁵ Die sozialen Bedingungen dieser Eigentümlichkeit ortet Adorno in einer Ungleichzeitigkeit der Entwicklung von intellektuellen und materiellen Produktivkräften im alten Österreich: Wo der materielle Produktionsprozess weitgehend vorindustriell bleibt, ist die souveräne Beherrschung des Zahlenkalküls bloß ein Spiel. Adorno bezeichnet es wörtlich als „Traumbild des Wiener Intellektuellen“. Dass sich das Traumbild als Alptraum der Moderne entpuppt, weiß Adorno spätestens seit der *Dialektik der Aufklärung*. Die durchrationalisierte Musik ist ebenso Teil dieses Alptraums wie sein potentielles Korrektiv. Letzteres insofern, als die Produktionsverhältnisse der Gesellschaft von der Musik reflektiert oder sogar antizipiert werden und der Ausbruch aus ihnen sein Modell im musikalischen Ausbruch finden kann. Das ist die implizite Voraussetzung von Adornos Theorie der Musik, die eine Verschränkung von musikalischer und gesellschaftlicher Analyse zur Folge hat. Musik, die sich der historischen Entwicklung ihres Materials und ihrer Produktionsmittel verschließt, ist unter dieser Voraussetzung entweder belanglos oder reaktionär. Letzteres hat Adorno ausgerechnet am Beispiel Stravinskys zu zeigen versucht, der in der *Philosophie der neuen Musik* als reaktionärer Gegenspieler der „Neuen Wiener Schule“ vorgeführt wird.

⁴ Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M. 1978

⁵ ebd., 63 f., Fußnote 17.

Die Emanzipation der Dissonanz seit Richard Wagner⁶ hatte den sukzessiven Zusammenbruch der klassischen Tonalität zur Folge. Verloren ging dabei nicht die Konsonanz als solche, wohl aber die Selbstverständlichkeit der tonalen Harmonik, die sie zwingend vorschreibt. Wer sich weiterhin für sie entscheidet, tut das entweder aus Ignoranz oder aus restaurativer Absicht. Als Möglichkeiten bleiben die Elemente der Tonalität offenkundig weiter verfügbar. Die Tabus, die in der freien Atonalität über sie verhängt sind, versuchen jedoch – nach Adornos Verständnis – nicht nur der historischen Entwicklung neuer Möglichkeiten, sondern auch dem Ausdrucksgehalt der Musik Rechnung zu tragen: Mit der Universalisierung der Dissonanz wird der partikuläre „Ausdruck von Spannung, Widerspruch und Schmerz“, der sie einmal war, universal. „Ihre Negativität hält der Utopie die Treue; sie schließt die verschwiegene Konsonanz in sich ein.“⁷ Diese Treue gebrochen zu haben, ist der mehr oder weniger offene Vorwurf an die Zwölftontechnik, in der Konsonanzen und Dissonanzen plötzlich unvermittelt nebeneinander auftreten. „Nirgends vielleicht erweist sich das restaurative Moment der Zwölftontechnik stärker als in der Lockerung des Konsonanzverbots“, sagt Adorno.⁸ „Sie setzt das Tonmaterial, ehe es durch die Reihen strukturiert wird, zu einem amorphen, in sich ganz unbestimmten Substrat herab, dem dann das schaltende kompositorische Subjekt sein System von Regeln und Gesetzmäßigkeiten auferlegt.“⁹ Analog zur Dialektik der Aufklärung in der Naturbeherrschung tritt „das selbstgemachte Regelsystem“ dem Subjekt als „entfremdete, feindselige und beherrschende Macht“ entgegen und degradiert es zum „Sklaven des ‚Materials‘“, nachdem es dieses seiner mathematischen Vernunft unterworfen hat. Dem Festhalten an der Tonalität hat die Zwölftontechnik freilich voraus, dass sie diesen Prozess reflektiert und dass die unbekümmerte Tonalität von der verratenen Utopie nicht einmal etwas ahnt.

Für Adorno steht jedoch außer Streit, dass die Musik sich auch von der Zwölftontechnik noch emanzipieren muss, wenn sie die Utopie retten will.¹⁰ Deshalb charakterisiert Adorno Schönberg, Berg und Webern durch die jeweilige Art und Weise, in der sie die Zwölftontechnik zu überwinden versuchen: „Schönberg vergewaltigt die Reihe. Er komponiert Zwölftonmusik, als ob es keine Zwölftontechnik gäbe. Webern realisiert die Zwölftontechnik und komponiert nicht mehr: Schweigen ist der Rest seiner

⁶ vgl. Theodor W. Adorno, Versuch über Wagner, in: Ders., Die musikalischen Monographien (= GS Bd. 13), Frankfurt a. M. 1986, 7-148

⁷ wie Anm. 4, 85

⁸ ebd., 84

⁹ ebd., 112

¹⁰ vgl. ebd., 110

Meisterschaft.“¹¹ Berg hingegen setzt alles daran, seinen Kompositionen die Zwölftontechnik nicht anmerken zu lassen. „Bergs Schwäche ist, auf nichts verzichten zu können, während die Kraft aller neuen Musik im Verzicht liegt.“¹² Adorno macht wenig Anstalten, seine Affinität zu dieser Schwäche zu verbergen. „Die innerste Schönheit von Bergs späten Werken“ sieht er in „ihrer tiefen Unmöglichkeit“. Adornos ganze Sympathie gehört ihrem „todtraurigen Opfer des Zukünftigen an das Vergangene“, das immer vergeblich bleibt. In der Beziehung zu Berg¹³ findet Adornos Liebe zu Wien ihren vollendeten Ausdruck. Diese Liebe nährt sich weniger von persönlicher Erfahrung als von zwei gegensätzlichen Träumen, die ihr eine dialektische Spannkraft verleihen: vom „Traumbild des Wiener Intellektuellen“ als Antizipation einer prekären Zukunft und von Adornos eigenem Kindheitstraum als Erinnerung an eine Vergangenheit, die niemals Wirklichkeit war.

Zwischen dem ersten und den letzten Wien-Aufenthalten Adornos findet die Auslöschung der Reste jener Wiener Kultur statt, deren materielle Grundlagen Heinz Steinert in seinem Buch über *Adorno in Wien* zu rekonstruieren versucht hat.¹⁴ Wo sie den 1. Weltkrieg und das Ende der Monarchie überdauert hatte, ist sie nicht zuletzt jenem Antisemitismus zum Opfer gefallen, dem zu Trotz sie sich zuvor etabliert hatte. Waren viele ihrer Exponenten als Lebende verfolgt und als Tote verachtet, haben Austrofaschismus und Nationalsozialismus auch ihre materiellen Grundlagen zerstört. Das Wien der 1950er und 1960er Jahre ist eine Stadt, die diese Zerstörung so wenig verbergen kann, dass der mit ihr Vertraute sich mit Andeutungen begnügt. Das Wort von der Stadt Wien als dem „ästhetischen Nachbild ihrer selbst“ ist die scharfsinnige Charakterisierung jener Fassadenhaftigkeit zweiter Ordnung, die bis heute dem Neuen die Maske des Alten aufzwingt. Die Wiener Architektur – bis zum Museumsquartier, den Gasometern und dem Hochhausstreit – ist dafür das beste Beispiel.

¹¹ ebd., 106

¹² ebd., 105

¹³ vgl. auch Theodor W. Adorno, Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs, in: Adorno, Die musikalischen Monographien, wie Anm. 6, 321-494

¹⁴ vgl. Heinz Steinert, Adorno in Wien. Über die (Un-)Möglichkeit von Kunst, Kultur und Befreiung, Frankfurt a. M. 1993

Wien und der Jazz

Man kann darüber spotten, dass Adorno mit Lotte Tobisch ausgerechnet die spätere Organisatorin des Opernballs zu seiner Wienführerin erkoren hat und dass er im postfaschistischen Wien, nur wenige Dutzend Kilometer vom Eisernen Vorhang entfernt, nichts Besseres zu tun hat, als im Palais Pálffy einen Vortrag zugunsten des Repertoiretheaterprinzips in der Wiener Staatsoper zu halten. Wäre die Rolle des Jazz ein Indikator für die Modernität einer Stadt, ließe sich eine Erfolgsstory der Wiener Nachkriegszeit schreiben, in der sich die Moderne ausgerechnet in jenem Jahr endlich durchgesetzt hat, in dem Adorno seine Wien-Erfahrungen aufzeichnet, die nichts davon reflektieren.

Für den Jazz bildet das Jahr 1967 eine letzte Zäsur: Die Rundfunkreform von 1967 etabliert ständige Sendereihen (Erich Kleinschuster), die sich dem Jazz widmen. In den späten 1960er Jahren wird der Jazz in Österreich institutionalisiert: Auf das 1965 gegründete Institut für Jazz an der Musikhochschule Graz folgt 1969 ein weiteres in Wien (Leiter: Erich Kleinschuster). Mit den Worten von Klaus Schulz, der mit großem persönlichen Einsatz eine Fülle an Informationen zum Jazz in Österreich zusammengetragen hat, lässt sich für den Dekadenwechsel um 1970 eine ernüchternde Erfolgsbilanz für die angebliche Underground-Musik ziehen: „Der Jazz ist heute in Österreich als ein Teil des Kulturlebens anerkannt, er wird ernsthaft diskutiert und gelegentlich gefördert. Er ertönt [...] täglich aus dem 3. Programm des Rundfunks, das Fernsehen bringt fallweise Aufzeichnungen von Jazzkonzerten. Man kann die wichtigste Jazzliteratur und die neuesten Jazzplatten kaufen oder sich zumindest aus dem Ausland beschaffen.“¹⁵ Andererseits ging die Bedeutung der Jazzclubs in den 1960ern allmählich zurück: In ihnen wurde kaum etwas anderes mehr als Oldtime-Jazz gespielt. Anders gesagt: „Der Jazz hat aufgehört, eine Modeerscheinung zu sein – die Modfans sind heute im Lager der Popmusik –, aber er ist nicht tot.“ Adornos Nachruf auf den Jazz, der schon von selbst gestorben sei, bevor ihn die Nazis umbringen konnten, kam im Jahr 1933 eindeutig zu früh. Adorno hatte das offenbar selbst zur Kenntnis genommen als er seinen 1953 publizierten Aufsatz *Zum Jazz* mit dem Titel *Zeitlose Mode* versah. Aber zum

¹⁵ vgl. dazu und zum ganzen Kapitel: Dietrich Heinz Kraner / Klaus Schulz, *Jazz in Austria. Historische Entwicklung und Diskographie des Jazz in Österreich* (= Beiträge zur Jazzforschung Bd. 2), Graz 1972, Zitat 25 f.

Zeitpunkt seiner Institutionalisierung in Österreich ist es auch mit der zeitlosen Mode vorbei.

Das Jahr 1955 markiert die zweite große Zäsur für den Jazz im Nachkriegsösterreich: Der Staatsvertrag ließ mit den Soldatenclubs die wichtigsten Orte verschwinden, wo man zehn Jahre lang Jazz hören und spielen konnte. Doch während die allgemeine Stabilisierung der ökonomischen Situation vielen Jazzfans den Ankauf von Schallplatten und den Besuch von Konzerten internationaler Stars ermöglichte, war für die Musiker eine der wichtigsten Erwerbsquellen versiegt. Viele von ihnen spielten fortan diverse Gebrauchsmusik in einheimischen Vergnügungsorten, manche verließen das Land. Interessant ist es, dass die Organisation zahlreicher großer Konzerte zu einer Art pädagogischen Aufgabe wurde: Sie fiel in das Ressort der „Musikalischen Jugend Österreichs“ (Manager: Joachim Lieben). Vor 1955 hatte es eine lebendige Jazzszene, aber kaum große Konzerte gegeben. Jetzt setzt eine Art Boom ein, der erst in den 1960er Jahren allmählich abflaute. Die Liste der Stars ist lang: Sie reicht von Benny Goodman (2 mal), Lionel Hampton (4 mal), Duke Ellington (5 mal), Louis Armstrong (2-mal) und Ella Fitzgerald über Count Basie (2-mal), Dizzy Gillespie (3-mal) und Stan Getz (3 mal) bis zu Miles Davis (2-mal), John Coltrane und zahlreichen anderen. Die Konzerte fanden in der Regel in Konzertsälen statt, die für „klassische“ Musik konzipiert worden waren, und manche wurden auch von Rundfunk und Fernsehen aufgezeichnet – obwohl der Rundfunk bis 1967 den Jazz weitgehend vernachlässigt hat. „Im Durchschnitt gab es wöchentlich eine Schallplattensendung, und die meist in den Nachtstunden.“¹⁶ Für Radio Wien wäre die Sendung „Jazz vor Mitternacht“ ein Beispiel. Die Tageszeitungen (z.B. *Kurier*, *Österreichische Neue Tageszeitung*, *Express*) widmeten dem Jazz hingegen viel Platz, ihre Berichte mussten Jazzkennern jedoch als „unsachgemäß, oberflächlich und wenig informativ“ erscheinen.¹⁷ Während die Berufsmusiker aus Erwerbsgründen auf Jazz oft weitgehend verzichten mussten, bildete sich in den 1960ern eine Amateurjazzbewegung heraus. Zwischen 1962 und 1969 wurden alljährliche Amateur-Jazzfestivals abgehalten. Organisiert wurden sie von der „Österreichischen Jazzföderation“, die nebenbei auch Konzerte veranstaltet und den Jazzkeller „Josefinum“ gegründet hat, in dem Jam sessions prominenter Musiker stattfanden. Andere Jazzkeller existierten meist nur transitorisch und wurden vom Oldtime-Jazz beherrscht: z.B. das „Riverboat“, die „Kellerstiege“, das „Brooklyn Playhouse“, die „Streichholzschachtel“ oder die „Mausefalle“. Obwohl sich beim Jazz als einer Musiker-Musik das Studium seiner Alltagskultur nicht auf die Seite der Rezipienten beschränken

¹⁶ ebd., 20

¹⁷ ebd., 20

kann, seien von den verschiedenen ansässigen Jazzmusikern und ihren Formationen aus der Zeit nach 1955 hier nur zwei als lokale Größen namentlich hervorgehoben: Fatty George, der 1955 eine Jazz-Band gegründet hatte, die zu den bedeutendsten in Europa gezählt wurde und der im selben Jahr sein „Jazz Casino“ im „Tabarin“ und drei Jahre später „Fatty’s Saloon“ eröffnet hat, das als eines der originellsten Jazzlokale Europas empfunden wurde. Und der berühmte Pianist Friedrich Gulda, der nicht nur das „Euro-Jazz-Orchestra“ geleitet, sondern 1966 auch einen weltweiten Nachwuchswettbewerb für Modernen Jazz initiiert hat, durch den Wien zumindest für eine Woche ins Zentrum der Jazz-Welt gerückt ist.

Die erste, entscheidende Zäsur war zweifellos das Jahr 1945: Für die Zeit zwischen 1945 und 1955 kann man den Eindruck gewinnen, dass eine Musik, die seit 1933 in Deutschland und seit den Erlässen von 1939 (Verbot „angelsächsisch-jüdischer Hotmusik“) und 1941 (Verbot „amerikanischer Musik“) auch in Österreich offiziell verboten war, nun in einer wiedergewonnenen Öffentlichkeit demonstrativ gepflegt wurde. Neben den zahlreichen Soldatenclubs spielte seit Anfang der 1950er vor allem der „Hot Club Austria“ (1951) – der bald darauf vom „Hot Club de Vienne“ (1953) ersetzt wurde – eine entscheidende Rolle: In ihm fanden neben Jam sessions auch Vortragsabende statt. Um 1950 entstanden in Anlehnung an die Pariser Existenzialistenclubs Künstlerlokale wie der „Strohkoffer“ (der spätere „Art Club“), der Keller im „Café Landtmann“, die „Ade-Bar“ und die Räume des „Theaters am Parkring“. Im Zusammenhang mit der Popularisierung von Jazzmusik kam den „Insider“-Informationen, wie sie Musikzeitschriften vermitteln, eine wichtige Distinktionsfunktion zu. *Die Musikwelt* und *Das internationale Podium* enthielt einen bemerkenswerten Jazzteil, und seit 1952 erschien mit dem *Jazz-Podium* auch eine eigene Jazz-Zeitung, der sich im folgenden Jahr für einige Monate mit *Jazz Moderne* eine weitere hinzugesellte. Im Rundfunk waren Jazz-Sendungen hingegen rar. Erstaunlicherweise gilt das offenbar auch für den Sender „Rot-Weiß-Rot“, der unter amerikanischer Kontrolle stand. Selbst die Schallplattenfirmen ignorierten den Jazz fast zur Gänze. Im Hinblick auf Adornos Kritik interessant ist auch hier die Bilanz, die Klaus Schulz gezogen hat: Das Publikum der Nachkriegsjahre war eher tanz- und unterhaltungshungrig als jazzinteressiert, „und es hielt wahl- und kritiklos nach wie vor jede rhythmische Tanzmusik, die es sieben Jahre lang entbehren musste, für Jazz“.¹⁸ Hinzuzufügen ist aber: Zahllose Bands trugen durch das, was sie spielten, zu dieser Begriffsverwirrung einiges bei.

¹⁸ ebd., 14

Adorno und der Jazz

Ob das Publikum in der NS-Zeit Jazzmusik tatsächlich zur Gänze entbehren hatte müssen, ist allerdings ebenso fraglich, wie es unwahrscheinlich ist, dass die Begriffsverwirrung nur auf einen Mangel an Wissen beim Publikum und den Musikern zurückzuführen ist. Nicht dass der Jazz im Untergrund überlebt hat, ist so erstaunlich.¹⁹ Sicherlich sind die Anekdoten von den heimlichen Jam sessions im nationalsozialistischen Wien, zu denen sich Fronturlauber, U-Boote und Wiener Barmusiker in einer Privatwohnung treffen, spektakulär. Aufschlussreicher ist es jedoch, zu erfahren, dass der „Europa-Sender Wien“ zu Propagandazwecken eine Big Band unterhalten hatte und dass von diesem Tanzorchester des Reichsrundfunks relativ ungehindert Swing gespielt werden konnte. Die Tatsache „dass auch in Österreich englische Titel einfach umbenannt oder englische Texte ins Deutsche, ja oft in den Wiener Dialekt übersetzt wurden“, so dass der „St. Louis Blues“ – als Wiener Lied getarnt – unter dem Titel „Sauerkraut“ und der „Flat foot floogie“ mit dem Text „Die Milchfrau hat heut’ keine Semmeln“ gespielt worden war,²⁰ ist sicherlich kein Beleg für Adornos untergriffige Behauptung, Jazz und Pogrom gehörten zusammen²¹. Sie ist allenfalls ein Anhaltspunkt dafür, dass an Adornos Bemerkung von 1933, der Jazz habe sich in Militärmärsche und Folklore aufgelöst,²² vielleicht doch etwas dran war. Schon 1936 stellt Adorno fest, das Verbot habe keine Macht: „der Jazz selber geht, unter anderen Namen, munter weiter, auch im Rundfunk“. Einzig die „hot music“ bleibe dem Bann verfallen.²³

Das wirft die Frage auf, was überhaupt unter *Jazz* zu verstehen ist. Sie „scheint der eindeutig definitiven Antwort zu spotten“ – wie Adorno selbst einmal gesagt hat.²⁴ Das hat Adorno nicht davon abgehalten, gegen seine eigene bessere Einsicht eine apodiktische Antwort zu geben: „Jazz ist Musik, die bei simpelster melodischer, harmonischer, metrischer und formaler Struktur prinzipiell den musikalischen Verlauf aus gleichsam störenden Synkopen zusammenfügt, ohne dass je an die sture Einheit des Grundrhythmus,

¹⁹ ebd., 12-14

²⁰ ebd., 13

²¹ vgl. Theodor W. Adorno, Über Jazz, in: Ders., Moments musicaux, in: Ders., Musikalische Schriften IV (= GS Bd. 17), Frankfurt a. M. 1982, 74-108, Zitat 101

²² Theodor W. Adorno, Abschied vom Jazz, in: Ders., Musikalische Schriften V (= GS Bd. 18), Frankfurt a. M. 1984, 795-799, Zitat 795

²³ wie Anm. 21, 17 u. 92

²⁴ ebd., 74

die identisch durchgehaltenen Zählzeiten, die Viertel gerührt würde.“²⁵ Es sind derartige Sätze, die Adorno den Vorwurf eingetragen haben, er habe von Jazz schlicht nichts verstanden. Von den wohlmeinenden unter den Kritikern wird das gern damit entschuldigt, er hätte eben keine gute Jazzmusik kennen gelernt. Unter den wenigen Jazz-Stücken, die Adorno in seinen Schriften namentlich nennt, findet sich mindestens viermal der „Tiger Rag“.²⁶ Andererseits unterscheidet Adorno zwischen *New Orleans Jazz*, *Chicago Jazz*, *Swing*, *Bebop* und *Cool Jazz*,²⁷ ohne seine Einschätzung jemals zu revidieren. Es stimmt, dass Adorno *Free Jazz* niemals erwähnt. Kann sein, dass er ihn nicht mehr zur Kenntnis genommen hat. Andererseits gibt es Jazzelemente, die Adorno von seiner Polemik ausdrücklich ausnimmt. Es hilft deshalb nichts, Musikbeispiele zu sammeln, in denen der Grundrhythmus aufgehoben und eine atonale Harmonik erreicht ist. Das bestätigt nur Adornos Prämissen. Der Polemik ist mit der Empirie nicht beizukommen. Die Antwort ist einfach: Was die Kriterien des polemischen Jazz-Begriffs nicht erfüllt, ist nicht gemeint, gleichgültig ob es sich selbst als Jazz bezeichnet. Adorno-Leser haben sich oft damit beholfen, die Polemik gegen den Jazz als idiosynkratische Marotte Adornos beiseite zu lassen: Wenn man sich nicht mehr über sie ärgert, nimmt man sie einfach nicht ernst. Dagegen ist einzuwenden, dass sich die Jazztheorie aus Adornos Musiktheorie nicht herauslösen lässt. Die wiederum bildet das Herzstück seiner Ästhetischen Theorie. Die Kritische Theorie ist ohne sie nicht zu denken.

Neben den zwei schon erwähnten Essays aus den Jahren 1933 (*Abschied vom Jazz*) und 1953 (*Zeitlose Mode*) hat Adorno einen weiteren Essay *Über Jazz* im Jahr 1936 publiziert, zu dem noch die zu Lebzeiten unpublizierten *Oxforder Nachträge* von 1937, eine Rezension (1941), ein Handbuchartikel (1946), die Kontroverse mit Joachim-Ernst Berendt (1953) und zahlreiche weitere, darunter sehr späte Schriften hinzukommen, die sich mehr oder weniger direkt mit Jazz befassen. Umso bemerkenswerter ist es, dass sich die Argumentation kaum ändert – abgesehen davon, dass die späteren Schriften mit dem Begriff der „Kulturindustrie“ die Kommerzialisierung stärker akzentuieren.

„Es gibt nicht viel Revolutionäres, das sich in Melodik und Harmonik der Jazzmusik finden ließe.“ Dieser Satz stammt nicht von Adorno, sondern von Joachim-Ernst Berendt. Er ist jenem „Jazzbuch“ entnommen, das von mehreren Generationen als Bibel des Jazz

²⁵ Theodor W. Adorno, *Zeitlose Mode. Zum Jazz*, in: Ders., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, in: Ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I* (= GS Bd. 10.1), Frankfurt a. M. 1977, 123-137, Zitat 123

²⁶ vgl. Theodor W. Adorno, *Replik zu einer Kritik der „Zeitlosen Mode“*, in: Ders., *Kulturkritik und Gesellschaft II* (= GS Bd. 10.2), Frankfurt a. M. 1977, 805-809, 808; und wie Anm. 21, 86, 102, 106

²⁷ vgl. Adorno, *Zeitlose Mode. Zum Jazz*, in: GS 10.1, 123; und Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt a. M. 1975, 49

rezipiert wurde.²⁸ Es wurde in zahlreiche Sprachen übersetzt und hat eine Gesamtauflage von weit über 1,5 Millionen Exemplaren erreicht. In seiner Kontroverse mit Berendt hat Adorno selbst festgestellt, dass beider Einschätzung wesentlicher musikalischer Sachverhalte gar nicht so sehr differiert:²⁹ „was immer der Jazz an vertikalen Reizen zu bieten hat, ist von Debussy entlehnt“, hat Adorno einmal behauptet.³⁰ Vom Standpunkt der europäischen Musiktradition aus sei die Harmonik, die viele Jazzmusiker so sehr beschäftigt hat, „ein alter Hut“, gibt Berendt zu: „Das Neue und Eigenständige, was es in harmonischer Hinsicht im Jazz gibt, sind fast nur die blue notes. Jenseits davon ist die harmonische Sprache des konventionellen Jazz [...] identisch mit der harmonischen Sprache der populären Unterhaltungs- und Tanzmusik.“ Die Entwicklung von ersterer sei auch parallel und synchron zu jener von letzterer verlaufen. Selbst der Free Jazz halte in der Regel an tonalen Zentren fest.³¹ Allerdings fügt Berendt dieser Einschätzung den Vorwurf hinzu, dass sich die Entwicklungsgeschichte der europäischen Musiktradition zu Unrecht beinahe ausschließlich auf die Harmonik konzentriere. Das Neuartige des Jazz liege in Rhythmus und Tonbildung.

Wenn man will, kann man sogar die sogenannten *blue notes* auf die Tonbildung zurückführen: Während die *Verminderung* einer Tonstufe in der traditionellen Harmonik um exakt einen Halbton erfolgt, handelt es sich beim *flatten* im Blues und im Jazz um unexakte Verminderungen, die je nach Musiker und je nach Auftritt individuell verschieden sein können.³² Dazu kommt die unsaubere Intonation, die Spuren der Tonerzeugung hörbar macht und all das mit einschließt, was von der europäischen Musiktradition bis zur Moderne gern ausgeschlossen wurde: vom Kratzen bis zum Stöhnen und Ächzen. Am deutlichsten wird das im Jazzgesang, doch der Jazz behandelt die einzelnen Instrumente wie die menschliche Stimme. Adorno weiß, dass die „flüsternden Jazzsänger“ „am schwierigsten der Norm einzuordnen sind“.³³ *Hot* ist nicht nur eine bestimmte rhythmische Intensität, *hot* ist auch die Tonbildung, nicht zuletzt die *Hot-Intonation*. Obwohl sich die Tonbildung jener der traditionellen Konzertmusik annähern kann, ohne dass die *Hot*-Momente verschwinden: Sie verlagern sich von der Intonation zur Phrasierung. In den *Hot*-Elementen konzentriert sich der Ausdruck der Musik. Ihre

²⁸ Joachim-Ernst Berendt, *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis in die achtziger Jahre*, überarbeitet und fortgeführt von Günther Huesmann, Frankfurt a. M. 1991, 234

²⁹ wie Anm. 26, 805-806

³⁰ wie Anm. 21, 90

³¹ wie Anm. 28, 234-240, Zitat 234

³² vgl. ebd., 216-218

³³ wie Anm. 21, 91

Singularität macht den Ereignis-Charakter von Jazz-Konzerten aus. An ihrer Individualität lässt sich die Persönlichkeit einzelner Musiker erkennen.

Adornos Einschätzung der *Hot*-Elemente ist ambivalent. Er versteht die „hot music“ als Maximum dessen, was Jazz erreichen kann. Aus ihr sei – „wenn überhaupt“ – „seine ‚Idee‘ zu konstruieren“.³⁴ Zum mindesten lässt sich sagen, dass Adorno der Individualität der *Hot*-Elemente misstraut. Nicht weil er sie ablehnt, wie das in der europäischen Musiktradition angeblich der Fall ist – als Beispiel wird gern der sinfonische Orchesterklang zitiert, in dem die einzelnen Instrumente tendenziell aufgehoben sind. Sondern weil er ihre Individualität als ein Versprechen wahrnimmt, das der Jazz ständig bricht. Adorno konstatiert eine Schein-Individualität, die den Jazz nicht nur musikalisch sondern auch politisch verdächtig macht. Im Zentrum von Adornos Kritik steht die musikalische Struktur, nicht die gesellschaftliche Funktion. Letztere ist weitgehend aus ersterer abgeleitet: Wenn der Jazz sich zu einem bestimmten Gebrauch besonders eignet, dann weil er eine bestimmte Struktur besitzt.

Aufschluss gibt Adornos Analyse der Jazzrhythmen. Was ihnen gemeinsam ist, ist das Verhältnis von Grundrhythmus und Synkope. Letztere begreift Adorno als rhythmisches Prinzip des Jazz. Viele Autoren haben die Anwendung dieses traditionellen Begriffs auf den Jazz als unangemessen zurückgewiesen. „In der europäischen Musik bedeutet die Synkope eine exakt definierte Verlagerung des Taktschwerpunktes“, sagt Joachim-Ernst Berendt: „der Akzent fällt genau in die Mitte der Distanz zwischen zwei Schlägen. Dagegen sind im Jazz die Akzentverschiebungen freier, flexibler und subtiler – der Akzent kann nun irgendwo in der gesamten Distanz zwischen zwei Schlägen fallen“.³⁵ Berendt spricht daher lieber vom *off-beat* – gleichsam als rhythmischem Äquivalent zu den harmonischen *blue notes*. Das ist jedoch genau der Sinn, in dem Adorno das Wort Synkope verwendet. Allgemein definiert Adorno die Synkope als „Verlagerung der Betonung weg vom ‚guten Taktteil‘, der Zählzeit“.³⁶ Wenn er sie gelegentlich als ein zu früh Kommen begreift, ist ihm mit seiner eigenen Definition zu widersprechen. Adorno nennt mehrere Modifikationen, die jedoch alle auf ihre Elementarform durchlässig bleiben.³⁷ Entscheidend ist nur, ob die zugrundeliegende Zählzeit eingehalten wird – gleich ob sie von der großen Trommel markiert wird. Musik, bei der das nicht mehr der Fall ist, kann man getrost von Adornos Kritik ausnehmen. Adorno begreift die Synkope als Ausbruch,

³⁴ ebd., 95-96

³⁵ wie Anm. 28, 257

³⁶ wie Anm. 22, 798

³⁷ wie Anm. 21, 74-75

der nirgendwo hinführt. Die Synkope wird „durch ein undialektisches, mathematisches Aufgehen in die Zählzeit beliebig widerrufen“.³⁸ Der *off-beat* wird vom *beat* niedergeschlagen oder zumindest kassiert. Eine ähnliche Analyse ließe sich am Verhältnis von *blue notes* und Tonalität oder am Verhältnis von Couplet und Refrain, von *verse* und *chorus* im Jazz durchführen.³⁹

Was die Musik wie alle andere Kunst mit der Gesellschaft teilt, ist die Struktur oder das Schema und ihre Durchbrechung. Das ist die Prämisse von Adornos Ästhetik, die sich selbst immer auch als Gesellschaftstheorie begreift. „Der Jazz entwirft Schemata eines gesellschaftlichen Verhaltens, zu dem die Menschen ohnehin genötigt sind“, sagt Adorno.⁴⁰ Adorno versteht „die aus dem Grundrhythmus gleichsam herausstolpernde Synkope“⁴¹ und alle anderen *Hot-Elemente* als Subjektivierungsfaktoren, die sich „als Ausbruch oder Karikatur unerfasster Subjektivität“⁴² präsentieren. Er bezeichnet sie kurz als „Jazz-Subjekt“. Das Modell dieses musikalischen Subjekts sieht er in der Figur des *Excentric*, die er zunächst jener des *Clowns* gegenüberstellt: Bei beiden ist es die anarchische und archaische Unmittelbarkeit, die das vermittelte und verdinglichte Leben in dem Maße lächerlich werden lässt, in dem sie selbst vor ihm lächerlich wird. Beim *Excentric* offenbart sich das Herausfallen aus dem Schema jedoch „nicht als Ohnmacht, sondern als Überlegenheit oder doch deren Schein“.⁴³ Der ironische Überschuss des Jazz über das Bestehende⁴⁴ ist strukturell nichts anderes als „die spielende Überlegenheit des Individuums über die Gesellschaft [...], das gerade vermöge der genauen Kenntnis ihrer Spielregeln es wagen darf, diese nicht strikt innezuhalten“.⁴⁵ Die ironische Formel des *Excentric* lautet: „dem Gesetz gehorchen und doch anders sein“.⁴⁶ Dass sein „scheinbares Ungeschick in Wahrheit Virtuosität der Einfügung“ ist,⁴⁷ ist Quelle seiner Macht wie seiner Ohnmacht. Konsequenterweise hat Adorno dann vom „*Excentric-Clown*“ gesprochen.⁴⁸

Es ist erstaunlich, dass Heinz Steinert ausgerechnet in der ironischen Haltung des Jazz eine Chance sehen konnte. Bösehaftig gesprochen ist „die Geschicklichkeit, die mit den Synkopen so gut sich abfindet wie mit den Grundrhythmen“, „die des Autoschlossers, der auch den

³⁸ ebd., 98

³⁹ ebd., 94-95

⁴⁰ wie Anm. 25, 130

⁴¹ wie Anm. 21, 96

⁴² wie Anm. 25, 129

⁴³ wie Anm. 21, 97

⁴⁴ ebd., 105

⁴⁵ ebd., 99

⁴⁶ ebd., 97

⁴⁷ ebd.

⁴⁸ wie Anm. 25, 133

Lautsprecher und das elektrische Licht reparieren kann“. „Das sind die patenten Kerle, die überall sich zurechtfinden und alles auch selber könnten“. ⁴⁹ Das Beispiel veranschaulicht über die Tatsache des Funktionierens hinaus, was Adorno gegen die Improvisation im Jazz einzuwenden hat: „dass, was auftritt, als wäre es spontan, sorgfältig, mit maschineller Präzision einstudiert ist“. ⁵⁰ Es geht nicht nur darum, dass der Ausbruch aus dem Schema zu einem Klischee und damit zu einem Schema zweiter Ordnung gerät. Freilich sind die Improvisationen „in weitem Maß genormt und kehren stets wieder“. ⁵¹ Zur Ideologie werden sie jedoch dadurch, dass sie ihren Herstellungsprozess verleugnen. Adorno meint damit jene Arbeitsteilung, die sich zwischen Einfall, Komposition, Arrangement und Aufführung ausdifferenziert – selbst wenn sie in ein und derselben Person zusammenfällt. In ihr wird die Individualität zur „Verstärkung der Ideologie, indem der Anschein erweckt wird, das ganz Verdinglichte und Vermittelte sei eine Zufluchtstätte von Unmittelbarkeit und Leben.“ ⁵² Die scheinbare Wiederhereinnahme des Reproduzierenden in die Komposition ⁵³ täuscht über den Stand der Entwicklung hinweg, den die Produktivkräfte bereits erreicht haben. „Musik insgesamt kann nicht getrennt werden vom jeweiligen Stand der gesellschaftlichen Produktivkräfte.“ ⁵⁴ Was Adorno am Jazz als Musiker-Musik kritisiert, ist nicht zuletzt sein musikantisches Moment, das er in anderem Zusammenhang als Romantizismus zu entlarven versucht hat. Man darf aber nicht glauben, dass diese Kritik von einem blinden Fortschrittsglauben getragen ist. Adorno spricht selbst von einem gesellschaftlichen Zustand, in dem die Kategorie des Fortschritts ihren Sinn verliert: „Dann verwandelte sich der Fortschritt in den Widerstand gegen die immerwährende Gefahr des Rückfalls. Fortschritt ist dieser Widerstand auf allen Stufen, nicht das sich Überlassen an den Stufengang.“ ⁵⁵ Nur in diesem Sinn gilt ihm der Stand der Produktivkräfte in der Musik als „Kriterium fortgeschrittensten Bewusstseins“. ⁵⁶ Adorno spricht von einem cultural lag, der darin besteht, „dass in einer hocharbeitsteiligen Industriegesellschaft die Entwicklung der künstlerischen wie aller geistigen Produktivkräfte der gesellschaftlichen Rezeptionsfähigkeit vorausliefe“. ⁵⁷ Deshalb ist die extreme Spezialisierung ebenso wie die

⁴⁹ Theodor W. Adorno, Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens, in: Ders., Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt (= GS Bd. 14), Frankfurt a. M. 1973, 14-50, 43 f.

⁵⁰ wie Anm. 25, 125

⁵¹ ebd.

⁵² Theodor W. Adorno, Résumé über Kulturindustrie, in: Adorno, Ohne Leitbild, wie Anm. 1, 337-345, Zitat 339

⁵³ wie Anm. 21, 86

⁵⁴ Theodor W. Adorno, Tradition, in: Adorno, Dissonanzen, wie Anm. 49, 127-142, Zitat 130

⁵⁵ Theodor W. Adorno, Fortschritt, in: Ders., Stichworte. Kritische Modelle 2, in: Ders., Kulturkritik und Gesellschaft II (= GS Bd. 10.2), Frankfurt a. M. 1977, 617-638, Zitat 638

⁵⁶ Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M. 1973, 285

⁵⁷ Theodor W. Adorno, Kritik des Musikanten, in: Adorno, Dissonanzen, wie Anm. 49, 67-107, Zitat 90

Unzugänglichkeit der modernen Musik ein Moment ihrer Wahrheit. Der Kapitalismus ist ein System, „das gleichzeitig die Produktivkräfte entwickeln und fesseln muss“.⁵⁸ „Die neue Kunst geht geschichtlich über eine Wirklichkeit hinaus, die sie doch von sich aus nicht zu verändern die Macht hat, während die Wirklichkeit selber ideologisch auf einem bestimmten Punkte ihrer eigenen Entwicklung beharren muss, um sich nicht zu gefährden.“⁵⁹

Adorno, Wien und der Jazz: Kritische Theorie vs. Cultural Studies

Paradoxerweise ist es nicht die Vulgarisierung des Jazz, gegen die Adorno auftritt, sondern seine Nobilitierung: Gerade seine Randständigkeit macht ihn zu einem besonderen Phänomen inmitten von dem, was Adorno und Horkheimer unter Kulturindustrie verstehen. „Der Ausdruck Industrie ist dabei nicht wörtlich zu nehmen. Er bezieht sich auf die Standardisierung der Sache selbst [...] und auf die Rationalisierung der Verbreitungstechniken, nicht aber streng auf den Produktionsvorgang.“⁶⁰ In den Entwürfen der „Dialektik der Aufklärung“ war noch von „Massenkultur“ die Rede. Adorno und Horkheimer haben diesen Ausdruck durch „Kulturindustrie“ ersetzt, „um von vornherein die Deutung auszuschalten, die den Anwälten der Sache genehm ist: dass es sich um etwas wie spontan aus den Massen selbst aufsteigende Kultur handele, um die gegenwärtige Gestalt von Volkskunst“.⁶¹ Nun ist Jazz umso weniger eine Sache der Massen, je enger sein Begriff gefasst wird. In der gängigen Unterscheidung zwischen *high* und *low culture* hat Bourdieu ihn zu den „mittleren Künsten“ gezählt und damit jene illegitimen Künste bezeichnet, die sich auf dem Weg ihrer Legitimierung befinden.⁶² Was als Protest gegen die legitime Hochkultur begonnen haben mag, kann sich – im Sinne Bourdieus – als glückliche Investition herausstellen, die das symbolische Kapital seiner Anhänger erheblich vermehrt. Für Adorno hingegen ist der Unterschied zwischen *high* und *low* nicht darauf reduzierbar, auf welchem sozialen Level sich etwas zu etablieren vermag. Und zwar umso weniger, als die Unterscheidung von Kulturniveaus „nach dem Schema lowbrow,

⁵⁸ wie Anm. 21, 80

⁵⁹ Theodor W. Adorno, Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich?, in: Adorno, Musikalische Schriften V, wie Anm. 22, 824-831, Zitat 829

⁶⁰ wie Anm. 52, 339; vgl. insgesamt Theodor W. Adorno / Max Horkheimer, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a. M. 1969, 128-176

⁶¹ ebd., 337

⁶² vgl. Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt a. M. 1987, 153 f.

middlebrow und highbrow“ zunehmend von der Kulturindustrie selbst organisiert wird. Keinesfalls lässt sie sich dadurch überwinden, „dass sich lowbrow-Sekten zu highbrows erklären“. ⁶³ Als Gradmesser des künstlerischen Niveaus gilt Adorno die Autonomie der Formgebung. Nach der Industrialisierung der Kultur ist diese Autonomie in erster Linie eine gegenüber der Kulturindustrie selbst. Im Sinne Adornos kann es eine „Hochkultur“ geben, der von der Gesellschaft jegliche Legitimität abgesprochen wird, während dieselbe Gesellschaft ihre legitime „Hochkultur“ längst der Kulturindustrie ausgeliefert hat. Unter den Bedingungen einer bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft ist das sogar wahrscheinlich. Umso unerlässlicher ist es, zwischen einer wahren und einer falschen Avantgarde zu unterscheiden: „dass der wie sehr auch fragwürdige Unterschied von autonomer ‚hoher‘ und kommerzieller ‚leichter‘ Kunst zwar nicht kritisch durchschaut, dafür aber überhaupt nicht mehr wahrgenommen wird“, rechnet Adorno schlicht zu den Symptomen des Zerfalls von Bildung. ⁶⁴

Die Härte von Adornos Attacke gegen den Jazz kommt aus der Gewissheit, mit der der Avantgardist die falsche Avantgarde, wie der Philosoph die Sophisten, zu bekämpfen versucht. Am Rande der Kulturindustrie ist der Jazz – mit Adornos Worten – „ein Stück schlechtes Kunstgewerbe“. ⁶⁵ Es ist diese Einschätzung, in der sich Adornos Verhältnis zum Jazz gleichzeitig als Ausdruck seiner Beziehung zu Wien offenbart. Er gibt sich in ihr als Propagandist jener Wiener Moderne zu erkennen, die mit den Namen von Adolf Loos und Karl Kraus verbunden ist. Adorno begreift die *Hot*-Elemente und die Improvisationen des Jazz als Ornamente über einer konventionellen Architektur. ⁶⁶ „All das ist bloßes Dekor“, sagt Adorno. ⁶⁷ Zum Dekor zählt er die triebhafte Ursprünglichkeit ebenso wie den urbanen Touch, die Haut der Schwarzen wie das Silber der Saxophone, die er gleichermaßen als koloristische Effekte betrachtet. ⁶⁸ Wie Loos und Kraus sieht er im Ornament eine Maskerade, hinter der die Sache ihr wahres Gesicht verbirgt. Seine Polemik zielt auf die Entlarvung einer Musik, in deren fortschrittlichen Elementen er die „Fassaden eines in Wahrheit ganz Reaktionären“ erkannt hat. ⁶⁹

Es ist die Paarung von Exzentrizität und Gewöhnlichkeit, durch die Adorno den Jazz zu charakterisieren versucht. Die Figur des Excentric-Clowns ist auf Musiker und Rezipienten

⁶³ wie Anm. 25, 131

⁶⁴ ebd., 130

⁶⁵ wie Anm. 22, 796

⁶⁶ wie Anm. 21, 78 und 82; sowie wie Anm. 22, 797

⁶⁷ wie Anm. 21, 81

⁶⁸ wie Anm. 22, 795

⁶⁹ Theodor W. Adorno am 18.3.1936 in einem Brief an Walter Benjamin, zit. nach Steinert, Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte, Wien 19932163; vgl. auch Adorno, Anm. 21, 78 und Adorno, Anm. 22, 797

gleichermaßen gemünzt. Beide zeichnen sich durch die Fähigkeit aus, „Hindernisse zu nehmen, sich nicht durch Störungsfaktoren wie die Synkope irremachen zu lassen“. „Die Leistung des Jazzmusikers addiert sich zu einer Folge glücklich bestandener Tests.“⁷⁰ Und an nichts lässt sich Adorno zufolge die Sozialfunktion des Jazz besser studieren, als am Verhalten der Tanzenden zur Musik: „Sie folgen dem objektiven Rhythmus, ohne je den break ‚auszutanzten‘“.⁷¹ Diese Einschätzung der Sozialfunktion setzt eine bestimmte Konzeption des Verhältnisses von Musik und Gesellschaft voraus, in der sich Kritische Theorie und Cultural Studies entzweien. Wenn Adorno feststellt, dass Jazz nicht ist, was er ‚ist‘, sondern dass „er ist, wozu man ihn braucht“, wird dem Jazz damit weniger seine Undefinierbarkeit zugute gehalten, als sein Mangel an Autonomie zum Vorwurf gemacht. Dass etwas ist, wozu man es braucht, setzt für Adorno voraus, dass es sich gebrauchen lässt. Die Dinge danach zu betrachten, in welcher Weise sie von welchen Personen und Gruppen gebraucht werden, ist das Postulat der Cultural Studies. Diesen Gebrauch in Beziehung zu setzen zu dem, was sie sind, ist der Anspruch der Kritischen Theorie. Für Adorno setzt die Kunst- und Kultursoziologie immer schon eine Ästhetik voraus.

In seiner Musiksoziologie unterscheidet Adorno mehrere Typen musikalischen Verhaltens. Gemeinsam ist allen, dass sie Typen des Hörens sind. Was sie unterscheidet, ist „die Angemessenheit oder Unangemessenheit des Hörens ans Gehörte“.⁷² Wenn man vom Komponieren, Lesen und Spielen von Musik einmal absieht, die damit nicht gemeint sind, ist jedes musikalische Verhalten im Sinne Adornos unangemessen, das nicht primär im Hören besteht. Aber auch die Konzentration auf das Hören ist noch keine Garantie für dessen Angemessenheit. Interessant ist etwa der Typus des emotionalen Hörers, der die Wahrnehmung von Musik von seiner persönlichen Stimmungslage abhängig macht:⁷³ Er ist der Extremfall eines Subjektivismus, der zu einer bedingungslosen Hingabe an die Sache unfähig ist. Mit der Gestalt des Gehörten hat ein solches Hören kaum mehr etwas zu tun. „Gehört wird nach dem Satz von den spezifischen Sinnesenergien: man empfindet Licht, wenn einem auf das Auge gehauen wird.“⁷⁴ Allerdings kann die Sache einem solchen Verhalten entgegen kommen, so dass sich die Unangemessenheit unwillkürlich in Angemessenheit verwandelt: Es gibt Musik, die man angemessen behandelt, wenn man nicht oder nicht allzu genau hinhört. Für Adorno ist Jazz Tanzmusik,⁷⁵ und er geht davon

⁷⁰ wie Anm. 25, 136

⁷¹ wie Anm. 21, 105

⁷² Adorno, Einleitung, wie Anm. 27, 16

⁷³ ebd., 21-23

⁷⁴ ebd., 22

⁷⁵ wie Anm. 21, 74

aus, „dass er gemeinhin nicht in voller Aktualität aufgefasst wird, sondern als Begleitung zum Tanz oder als Hintergrund zum Gespräch: er erhebt nicht den Anspruch einer synthetischen Einheit der Apperzeption“⁷⁶.

Nun ist die Wiener Jazz-Szene der 1950er und 1960er Jahre ein schönes Beispiel, das dieser Einschätzung des Jazz widerspricht, dafür aber umso mehr der Frage nach der wahren Avantgarde ausgesetzt ist: Der Jazzkenner zeichnet sich dadurch aus, dass er zu hören versteht. Die Abgrenzung zur populären Musik geschieht gerade dadurch, dass man zu gutem Jazz nicht tanzt. Die Haltung zur Musik entspricht eher jener, die Adorno am Typus des guten Zuhörers beschreibt: eine gespannte Aufmerksamkeit, die sich im Live-Konzert auch den Musikern mitteilt. Umgeben ist der Jazzkenner von Nichtkennern, die alles Mögliche für Jazz halten und oft nicht einmal das Wort Jazz, geschweige denn die Namen der Musiker richtig aussprechen können. Adorno hat den Jazzkenner als eigenen Typus angeführt und seinen sektenhaften Charakter hervorgehoben.⁷⁷ In Zeitzeugengesprächen wird das elitäre Selbstverständnis bestätigt: man bewegt sich in kleinen, jugendlichen, fast ausschließlich männlichen Zirkeln und wendet sich ab von der Masse. Jazz wird zu einer Ersatzreligion und die Fachsimpelei zu einer Art Glaubensbekenntnis. Man sammelt Schallplatten, die extrem teuer waren, doch ein allfälliger kommerzieller Erfolg macht die Musik verdächtig. Die soziale Herkunft scheint von Person zu Person durchaus heterogen gewesen zu sein, die Zuwendung zum Jazz aber immer ein Schritt der Abwendung vom jeweiligen Herkunftsmilieu. Neben den Zeitzeugenberichten gibt es kaum empirische Befunde. Die große Studie Leopold Rosenmayrs über *Kulturelle Interessen von Jugendlichen* gibt über deren Verhältnis zum Jazz wenig Aufschluss. Immerhin aber soviel, dass 63 % jener höheren Schüler, die eine Jazzplatte als Lieblingsplatte genannt hatten, gleichzeitig angaben, subjektiv das Gefühl der Einsamkeit zu erleben.⁷⁸ Frägt man mit den Cultural Studies nach einer spezifischen Jazzformation, kann man eine solche allenfalls als lose Gruppe von Individuen beschreiben, die durch das Bewusstsein miteinander verbunden sind, allen anderen einige Schritte voraus zu sein. Die Verbindung zwischen Jazz und Avantgarde ist in Wien exemplarisch: von Künstlerlokalen wie dem „Strohkoffer“ bis zu einzelnen Autoren der Wiener Gruppe.

⁷⁶ ebd., 104

⁷⁷ Adorno, Einleitung, wie Anm. 27, 26-28

⁷⁸ vgl. Leopold Rosenmayr / Eva Köckeis / Henrik Kreutz, *Kulturelle Interessen von Jugendlichen. Eine soziologische Untersuchung an jungen Arbeitern und höheren Schülern*, Wien/München 1966, 358

Nach Adornos Diktum verkennt sich der Jazzkenner „als kühn und avantgardistisch, während noch seine äußersten Exzesse seit mehr als fünfzig Jahren“ – also seit den 1910er Jahren – „von der ernsten Musik überboten“ wurden.⁷⁹ Seine Kehrseite sei der Jazzfan, der sich vom Jazzkenner gar nicht so sehr unterscheidet, wie die Jazzkenner sich schmeicheln. „Die Fanatiker – amerikanisch nennen sie sich abgekürzt fans“,⁸⁰ sind oft „kaum fähig, in präzisen, technisch-musikalischen Begriffen Rechenschaft von dem zu geben, wovon sie hingerissen sein wollen“⁸¹. Trotz ihrer vielfach progressiven Haltung attestiert Adorno ihnen einen ödipalen „Charakter des Autoritätsgebundenen“: „Aufmucken gegen den Vater, dem die Bereitschaft, vor ihm sich zu ducken, schon innewohnt.“⁸² Gleich ob man Adornos Einschätzung teilt oder sie ganz oder teilweise verwirft: Entscheidend ist der Ansatz, dass dieses Verhalten in der Struktur der Musik, im Verhältnis von Grundrhythmus und Synkope vorgezeichnet ist und zum Ausdruck gebracht wird. Dass die Form des Jazz die Jazzformation virtuell schon enthält.

Das dialektische Denken Adornos zeichnet sich dadurch aus, dass es sich die restlose Aufhebung versagt. Selbst wenn es etwas als unwahr verdammt, ist nicht alles an ihm verloren. Der These fügt Adorno nicht nur ihre Antithese hinzu, er nimmt ihr auch nicht jedes Recht. Es gibt bei Adorno eine Ethik des Begriffs, die in der Selbstbeschränkung seines Inhalts und seines Umfangs besteht: Kein Begriff erschöpft seinen Gegenstand jemals ganz. Adorno seinerseits hat vom Nicht-Identischen gesprochen. Was er negative Dialektik genannt hat, ist ein Denken, das all das respektiert, was in ihm nicht aufgeht – und sei es auch verschwindend klein. Deshalb ist es bei Adorno so wichtig, welcher Gedanke auf einen anderen folgt. Und deshalb lässt sich sein Denken so schwer paraphrasieren: Es ist von seiner Form nicht zu trennen, die im Einerseits/Andererseits und – nach Möglichkeit – im kleinsten Übergang zwischen beiden besteht. Adorno hat den von ihm verehrten Lehrer und Freund Alban Berg den „Meister des kleinsten Übergangs“ genannt. In Anlehnung daran könnte man bei ihm selbst von einer Mikrodialektik sprechen.

Es scheint, als hätte Adorno in seiner Polemik gegen den Jazz diese Ethik immer wieder verraten. Doch obwohl er ihn wie kaum etwas anderes verdammt, hält er auch inne, um ihm Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Das *Jazz-feeling* ist Adorno nicht völlig fremd:

⁷⁹ Adorno, Einleitung, wie Anm. 27, 27

⁸⁰ wie Anm. 25, 125

⁸¹ ebd., 130; vgl. auch Adorno, Einleitung, wie Anm. 27, 28

⁸² Adorno, Einleitung, wie Anm. 27, 27

„Das Klima des Jazz hat die teenagers von dem sentimental Muff der Gebrauchsmusik ihrer Eltern befreit.“⁸³ „Innerhalb der leichten Musik hat der Jazz fraglos seine Meriten“, gesteht Adorno unumwunden zu: „Er hat gegenüber der Idiotie der von der Operette nach Johann Strauß abgeleiteten leichten Musik technische Fertigkeit, Geistesgegenwart, die sonst von der leichten Musik abgebaute Konzentration, auch klangliches und rhythmisches Differenzierungsvermögen geschult.“⁸⁴ Als „sportive Sachverständige“ bieten die jugendlichen Jazzfans sogar ein Beispiel an musikalischer Aufmerksamkeit, „um das die neue Musik sie nur beneiden kann“.⁸⁵ Sogar in technologischer Hinsicht „ließ“ sich vom Jazz etwas lernen, wie Adorno schon im „Abschied“ von 1933 zugibt: die Emanzipation der Betonung von der Zählzeit.⁸⁶ Er fügt freilich hinzu, das sei nicht sehr viel, und die Komponisten hätten das längst gewusst. Allein die Wahl der Zeitform des Verbs weist darauf hin, dass Adorno dem Jazz keine Zukunft zutraut: Der Jazz hat zwar auch einen technologischen Fortschritt gebracht, gleichwohl bleibt sein Beitrag zu Entwicklung der Produktivkräfte gering. Vor allem jedoch ist seine Zeit vorbei, obwohl Adorno später zugeben musste, dass er sich selbst überlebt hat – allerdings nur als „zeitlose Mode“. Wenig wird von ihm bleiben, sagt Adorno 1933, „es sei denn die Erinnerung an ein paar Stücke, die den Elan des Beginns hatten [...] und an eine Zeit, die mit einem Schlag zur Geschichte versteinte“.⁸⁷

Merkwürdig, dass Adorno das Potential dieser Musik retrospektiv in ihrem vermeintlichen Vorbeisein entdeckt. Dass sich ihr „Elan“ nur in der Erinnerung an ihren Beginn erschließt. Dann genügt allerdings ein Stück wie „Kitten on the Keys“, um eine Ahnung davon zu vermitteln, wohin sie führen könnte; genauer gesagt: wohin sie hätte führen können. „Sicherlich steckt im Jazz das Potential eines Aufbruchs aus der Kultur für diejenigen, die sei's zu dieser nicht zugelassen waren, sei's sich ärgerten an ihrer Verlogenheit.“⁸⁸ Die Melancholie dieser Erinnerung fügt sich zwanglos zur Melancholie der Erinnerung an jenen anderen Aufbruch, den die „neue Musik“ versprochen und ebenfalls nicht eingelöst hatte. Umso mehr, als die Zeit, die zur Geschichte versteinte, in beiden Fällen ein und dieselbe ist: die 1920er Jahre. Überhaupt ist es die Melancholie, in der die leichte und die sogenannte ernste Musik jenseits technischer Kategorien miteinander zu kommunizieren beginnen: Adornos Analyse der *Evergreens*, der „Schlager, die nicht zu veralten scheinen

⁸³ ebd., 48

⁸⁴ ebd.

⁸⁵ Theodor W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*. Lehrschriften zur musikalischen Praxis (= GS Bd. 15), Frankfurt a. M. 1976, 157-402, Zitat 203

⁸⁶ wie Anm. 22, 799

⁸⁷ ebd.

⁸⁸ Adorno, Einleitung, wie Anm. 27, 49

und die Moden überstehen“⁸⁹ erschließt eine Dimension, die aller Musik gemeinsam ist, ohne ihren Hörern gleichermaßen zugänglich zu sein: die der Empfindung oder des Gefühls. „Die Evergreens mobilisieren hebelartig in jedem einzelnen dessen private erotische Assoziationen“, die in ihrer Blüteperiode so privat gar nicht waren und deshalb einem allgemeinen Schema gehorchen.⁹⁰ Was sie als Evergreens aktuellen Schlagern voraushaben, ist das Wissen, dass sie nur als vergangene diese Empfindung vermitteln. Eine Wahrheit, die Adorno ausgerechnet ihrer synthetischen Form, den *nostalgia songs*, abzutrotzen versteht: „Sie mimen Sehnsucht nach vergangenen, unwiederbringlichen Erlebnissen, all den Konsumenten zgedacht, die wännen, in der Erinnerung an eine fiktive Vergangenheit das Leben zu gewinnen, das ihnen versagt ward“.⁹¹ Für einen Moment trifft sich Adorno mit jenen unter den Jazzfans, denen er zugestanden hatte „ehrlich protestierende, nach Freiheit begierige Menschen“⁹² zu sein. Allerdings trifft er sich mit ihnen als jemand, der anders als sie zu wissen meint, dass ihnen diese Freiheit verschlossen ist. Weil jeder Versuch, sie zu erlangen, in neue Unfreiheit mündet. Nach demselben Modell findet in den 1960er Jahren das Zusammentreffen zwischen Adorno und der Studentenbewegung statt, die auf die Pop-Kultur setzt. Was beide vereint, ist der Protest gegen die faktischen Verhältnisse und das Wissen, dass die Verhältnisse anders sein könnten. Was sie trennt, ist das Bewusstsein, dass dieses Seinkönnen nur noch im Modus des Irrealis verfügbar ist. Bei Adorno wird dieses Bewusstsein dadurch kompliziert, dass dieses „nur noch“ vielleicht immer schon war. Die bittere Trauer über den Verlust der Melancholie wird zur Melancholie zweiten Grades, sobald sich die Ahnung durchsetzt, dass ihr Gegenstand immer nur im Modus des Seinkönnens existiert hat. Das ist die Melancholie der Moderne.

Literatur

Theodor W. Adorno, Abschied vom Jazz, in: Ders., Musikalische Schriften V (= GS Bd. 18), Frankfurt a. M. 1984, 795-799

Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M. 1973

Theodor W. Adorno, Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs, in: Ders., Die musikalischen Monographien (= GS Bd. 13), Frankfurt a. M. 1986, 321-494

⁸⁹ ebd., 51

⁹⁰ ebd.

⁹¹ ebd., 52

⁹² Adorno, wie Anm. 26, 809

- Theodor W. Adorno / Max Horkheimer, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a. M. 1969
- Theodor W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen, Frankfurt a. M. 1975
- Theodor W. Adorno, Fortschritt, in: Ders., Stichworte. Kritische Modelle 2, in: Ders., Kulturkritik und Gesellschaft II (= GS Bd. 10.2), Frankfurt a. M. 1977, 617-638
- Theodor W. Adorno, Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis (= GS Bd. 15), Frankfurt a. M. 1976, 157-402
- Theodor W. Adorno, Kritik des Musikanten, in: Ders., Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt (= GS Bd. 14), Frankfurt a. M. 1973, 67-107
- Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, Frankfurt a. M. 1978
- Theodor W. Adorno, Replik zu einer Kritik der „Zeitlosen Mode“, in: Ders., Kulturkritik und Gesellschaft II (= GS Bd. 10.2), Frankfurt a. M. 1977, 805-809
- Theodor W. Adorno, Résumé über Kulturindustrie, in: Ders., Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, in: Ders., Kulturkritik und Gesellschaft I (= GS Bd. 10.1), Frankfurt a. M. 1977, 337-345
- Theodor W. Adorno, Tradition, in: Ders., Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt (= GS Bd. 14), Frankfurt a. M. 1973, 127-142
- Theodor W. Adorno, Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens, in: Ders.: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt (= GS Bd. 14), Frankfurt a. M. 1973, 14-50
- Theodor W. Adorno, Über Jazz, in: Ders., Moments musicaux, in: Ders., Musikalische Schriften IV (= GS Bd. 17), Frankfurt a. M. 1982, 74-108
- Theodor W. Adorno, Versuch über Wagner, in: Ders., Die musikalischen Monographien (= GS Bd. 13), Frankfurt a. M. 1986, 7-148
- Theodor W. Adorno, Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich?, in: Ders., Musikalische Schriften V (= GS Bd. 18), Frankfurt a. M. 1984, 824-831
- Theodor W. Adorno, Wien, nach Ostern 1967, in: Ders., Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, in: Ders., Kulturkritik und Gesellschaft I (= GS Bd. 10.1), Frankfurt a. M. 1977, 423-431
- Theodor W. Adorno, Zeitlose Mode. Zum Jazz, in: Ders., Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, in: Ders., Kulturkritik und Gesellschaft I (= GS Bd. 10.1), Frankfurt a. M. 1977, 123-137
- Joachim-Ernst Berendt, Das Jazzbuch. Von New Orleans bis in die achtziger Jahre, überarbeitet und fortgeführt von Günther Huesmann, Frankfurt a. M. 1991
- Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt a. M. 1987
- Dietrich Heinz Kraner / Klaus Schulz, Jazz in Austria. Historische Entwicklung und Diskographie des Jazz in Österreich (= Beiträge zur Jazzforschung Bd. 2), Graz 1972
- Leopold Rosenmayr / Eva Köckeis / Henrik Kreutz, Kulturelle Interessen von Jugendlichen. Eine soziologische Untersuchung an jungen Arbeitern und höheren Schülern, Wien/München 1966
- Heinz Steinert, Adorno in Wien. Über die (Un-)Möglichkeit von Kunst, Kultur und Befreiung, Frankfurt a. M. 1993
- Heinz Steinert, Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte, Wien 1992