

GERHARD SCHEIT

Roll Over Adorno?

Kleine Musikgeschichte des Fordismus (Teil 1) (notiert nach Art der Sonate)

Warum Adorno-Schüler Jazz und Pop so sehr mögen (Introduktion)

Eine der Anekdoten Eckhard Henscheids über die Helden der Frankfurter Schule handelt von Prof. Adornos Verhältnis zur populären Musik: »Immer wieder und herb kritisierte Adorno in Buch und Gespräch die Jazzmusik. Ein Student fragte ihn, ob dies Verdikt auch für die neue Popmusik gelte, für die Beatles z.B. Adorno schwieg zuerst und dachte sehr lange nach. Erst auf die nochmalige dringliche Anfrage, ob seiner Meinung nach die Beatles auch schlecht seien, antwortete er langsam: ›Ja, die auch.«¹ Tatsächlich bedeutete das Jazz-Verdikt Adornos für die nachfolgende Generation der Adorno-Schüler und -Leser oftmals ein Problem, da nicht wenige Jazz- oder Rock-Fans darunter waren, die vielleicht sogar nebenher in einer Band spielten – und ausgerechnet der Meister der Negativen Dialektik sollte ihnen diesen Rhythmus verderben, bei dem sie vor lauter Negativität Arme und Beine förmlich zucken spürten? Wer gewieft genug war, machte aus dieser seelischen oder sogar körperlichen Not eine akademische Tugend und erwarb seine wissenschaftlichen Meriten über das Thema, warum Prof. Adorno den Jazz oder die Beatles nicht leiden konnte, stellte den Professor vom Kopf aufs Tanzbein und fand heraus, dass dieser den wirklichen Jazz oder den wirklichen Rock gar nicht kennen konnte, weil er eben nicht zuletzt ein Bildungsbürger war, und dass darum für Produkte der Kulturindustrie dasselbe oder etwas Ähnliches oder etwas Vergleichbares gelten müsse, wie für jene Kunstwerke, die Adorno favorisiert habe,

zumal die Kunstautonomie ohnehin abgestorben sei etc.

Aber es ist seltsam: Adorno lässt sich nicht verjazzen, die Negative Dialektik nicht einmal rapen. Die Differenz zwischen U- und E-Musik ist mehr als die Grenze zwischen zwei Marktsegmenten – sie hat in der Produktion ihren Sitz, und bis dorthin reicht die beschwingte Adorno-Kritik der akademischen Vatermörder meist nicht. Wenn es aber über das ausgeleierte Thema autonome Kunst versus kulturindustriellen Pop, Atonal-Seriell-Minimal versus Jazz-Rock-Rap, noch irgendetwas zu sagen gibt, dann vielleicht im Zusammenhang mit der Durchsetzung abstrakter Arbeit als universaler Kategorie der Gesellschaft – Kunstautonomie und Kulturindustrie erscheinen als die beiden ästhetischen Seiten dieser Durchsetzung. Und bei Adorno, der im Unterschied zu den meisten seiner verjazzten und poppigen Kritiker noch einen Begriff von Wertkritik – als Kritik der abstrakten Arbeit – hatte, ist gerade dieser Zusammenhang etwas verdeckt, aber vorhanden. Ihn ein wenig ans Licht zu bringen, versuchen die folgenden Überlegungen.

Beat und Off-Beat I: Jazz (Exposition – Hauptthema: Die Synkope als Freizeit-Signal in der fordistischen Arbeitsgesellschaft)

Der Siegeszug des Jazz verlief parallel zu dem des Automobils. Es waren die Fabriken Henry Fords, die ab 1908 das Fahrzeug mit Verbrennungsmotor (Modell T) zur Massenware machten – und weil in diesen Fabriken mit Fließband und tayloristischen

1) Eckhard Henscheid:
Wie Max Horkheimer
einmal sogar Adorno
hereinlegte, Zürich
1983, S. 68.

Methoden auch ein neues Niveau in der ›Rationalisierung‹, in der Abstraktheit und Messbarkeit von Arbeit erreicht wurde, das bald auf die Produktion anderer Konsumgüter übergriff, sprechen Ökonomen mit einigem Recht vom Zeitalter des Fordismus, das damals angebrochen sei.

Etwa zur selben Zeit, und schneller noch als das Auto, entwickelte sich die Schallplatte zur Massenware; auf ihrer Grundlage erst avancierte der Jazz zur ersten nahezu globalen Unterhaltungsmusik. Die erste Jazzplatte ging 1918 (in New Orleans) in Produktion. Der Fordismus zeichnet sich auf der Ebene des Marktes vor allem dadurch aus, dass zum ersten Mal in der Geschichte breiteste Schichten als Konsumenten der industriell gefertigten Waren gewonnen werden konnten, neue Bedürfnisse geweckt oder alte umgeleitet wurden, die zuvor noch von Kleinbetrieben, Handwerkern, oder überhaupt nicht in Form von Waren bedient wurden. Während also früher dem Platzkonzert der örtlichen Blechmusikkapelle gelauscht oder zur Polka im Gasthaus getanzt wurde, kaufte man sich nun in zunehmendem Maß, so man genügend Geld hatte, eine Schellack oder Schallplatte (der Plattenumsatz stieg etwa in Deutschland zwischen 1906 und 1930 von 1,5 Millionen auf 30 Millionen Stück, 1977 waren es dann 136,4 Millionen).

Das Auto verhält sich auch hinsichtlich seines Gebrauchswerts zur Eisenbahn – der ersten industriellen Form der Mobilität – wie die Jazzband zur Blasmusik: die letztere war die frühe Begleitmusik der Industrialisierung, ob sie nun von Militär-, Dorf- oder Werkskapellen geblasen wurde². Wie das Auto dem einzelnen Fahrenden Mobilität rela-

tiv unabhängig von den anderen ermöglichte (das Fahrrad fungiert hier in gewisser Weise als Auto des kleinen Mannes), so der Jazz dem einzelnen Spielenden im Ensemble. Die Analogie soll nicht überspannt werden, aber beide, Auto und Jazz, gewannen im Fordismus geradezu symbolischen Gebrauchswert – also einen Gebrauchswert, der für viele andere stand: sie galten als Inbegriff der Freizeit – ja als Ding, das die Freizeit in Freiheit verwandeln konnte. Diese symbolische Bedeutung gilt es im Inneren der Musik selbst sichtbar zu machen.

Als wichtigstes Charakteristikum des Jazz, wie auch der an ihn anschließenden Musikformen (Pop, Rock etc.), kann eine bestimmte Art von Rhythmus gelten: Off-Beat und Synkope in Permanenz, die den Beat – die Betonung der regelmäßigen Schlagzeit – konterkarieren. Der Beat, der bei dem bevorzugten Vierviertel-Takt den ersten und dritten Taktschlag akzentuiert, wird nicht aufgehoben, aber abgewertet. Der Unterschied zwischen Off-Beat und Synkope könnte dabei als ein gradueller gefasst werden: die Synkope ist gewissermaßen Off-Beat in großer, notierbarer Gestalt; Off-Beat die Synkope im Kleinen. Im Folgenden wird Off-Beat vor allem wortwörtlich genommen: als Gegenbewegung zum Beat, zur regelmäßigen Schlagzeit. Aus der Spannung zwischen Beat und Off-Beat entsteht nun der charakteristische swing oder drive oder rock ... Gegenüber dieser rhythmischen Eigenart bleiben die anderen Charakteristika des Jazz von geringerer Bedeutung: wie der Off-Beat gegen den Beat seine Akzente setzt, so versuchen die Instrumentalisten »gegen« die klas-

2) Der sentimentale Arbeiterbewegungsschinken *Brassed off* des Regisseurs Mark Herman – der 1997 bei der Berlinale mit großem Erfolg gezeigt wurde – hat folgerichtig zur Blasmusik gegriffen, um die Bergwerksarbeit zu erklären.

3) Gerhard Kubik:
Einige Grundbegriffe
und -konzepte der
afrikanischen Musikfor-
schung. In: Jahrbuch
für musikalische Volks-
und Völkerkunde 11
(1984) S. 75.

sische, herkömmliche Art des Spielens anzuspielen. Die festgelegte temperierte Stimmung und die auf ihr gegründete Harmonik werden dabei nicht etwa aufgehoben oder zurückgenommen (sieht man von der signifikanten kleinen Terz und kleinen Septime der Blues-Harmonik ab), sondern eher umspielt: Unrein intonierte, verschmierte – sme-ar – »schmutzig gemachte« Töne – dirty notes –, häufige Glissandi, weite Vibrati, Töne, die absichtlich etwas zu tief angesetzt werden, um dann mit auf Erregung kalkulierter Langsamkeit hinaufgeschraubt zu werden etc. stehen in einem tonalen Rahmen, der im wesentlichen den harmonischen Spielregeln des Abendlandes (Tonika-Subdominante-Dominante) folgt. Die Improvisation löst sich zwar von der fixierten Notenschrift, akzeptiert aber ihre harmonischen Rahmenbedingungen.

Eine der frühesten Erscheinungsformen des Off-Beat war der Ragtime, ein Klavierstil, bei dem in der einfachsten Form die linke Hand den Beat, die rechte den Off-Beat spielte; der Name des Stils leitet sich ab von ragged time – zerrissene Zeit. Und die Zeit des Fordismus war in der Tat zerrissen wie noch nie – in Arbeit und Freizeit. Je mehr die Arbeit »rationalisiert« und selbst zerstückt wurde und in einer strengen Disziplin und einer abstrakten Messbarkeit aufging, die wohl unbewusst in der Musik als Beat empfunden werden kann, desto mehr fuhr offenbar auch der Off-Beat in die Beine, suggerierte Befreiung von der Disziplin und dem Diktat der Zeit.

Der Off-Beat ist im Milieu der amerikanischen Schwarzen entsprungen – der ehemaligen, aus Afrika verschleppten Sklaven – also einer Bevölkerungsschicht, die in besonderem Maß die Disziplinierung durch die modernen Arbeitsverhältnisse erfuhr, für die aber die Industrie zugleich die Befreiung aus der Sklaverei bedeutete. Die Spannung zwischen Beat und Off-Beat lässt sich jedenfalls nicht unmittelbar aus der afrikanischen Herkunft der Schwarzen herleiten. Abgesehen davon, dass dies fast schon eine biologistische Substantialisierung wäre, stimmt es auch im strikt musikalischen Sinn nicht. In der traditionellen afrikanischen Musik gibt es keine Taktstruktur mit festgelegten metrischen schweren (akzentuierten) und leichten (nicht akzentuierten) Zählzeiten. Kann man von einem Beat hier überhaupt sprechen, so ist es eine Zusammenfassung von mehreren »Elementarpulsationen« – eine Art Schwebezustand. Eine besondere Eigenart der afrikanischen Musik ist überhaupt die Kombination oder Überlagerung verschiedener

heterogener Rhythmen (Polyrhythmik). In vielen Fällen könnte etwa von einem individuellen Beat gesprochen werden – so bei einem Beispiel aus Zambia, das Gerhard Kubik heranzieht: »Der Beat eines jeden der drei Trommler fällt an eine andere Stelle des zeitlichen Ablaufs. Würde man sie [...] bitten, den Beat mit dem Fuß zu markieren, dann stampften sie nicht gemeinsam, sondern zwischeneinander fallend. Das bedeutet, dass jeder der Musiker sein Spiel auf eine von seinem Gegenüber verschiedene Ebene von Orientierungspunkten bezieht; und jeder die gesamte Musik [...] von seinem Standpunkt aus anders gelagert hört.«³ Die Abstraktion, die solche individuellen Spiel- und Hörperspektiven zugunsten eines einzigen, gleichsam punktgenauen Beat beseitigt (also auch die Überlagerung heterogener Rhythmen abbaut), setzte sich demnach in der Musik der Schwarzen erst in Amerika allgemein durch. Die Individuen erkennen bewusst oder unbewusst im abstrakten Beat etwas von den ihnen aufgezwungenen Arbeits- und Zeitverhältnissen wieder, und können im Off-Beat in gewisser Weise auf Distanz dazu gehen, eine bestimmte Form der Selbstbestimmung zurückgewinnen und sich entspannen. Vorübergehend aus der Logik der fordistischen Arbeits- und Zeitökonomie entlassen, werden die Spielenden und Hörenden von einer federnden Elastizität getragen, die bei aller Dynamik stets gelassen – relaxed – bleibt.

Aus der geläufigen Zuordnung des Jazz zu den afrikanischen Ursprüngen der schwarzen Musiker, resultierte aber für dessen weiße Rezipienten von Anfang an eine bestimmte, unwiderstehlich romantische Konnotation des Off-Beat: ähnlich wie die Roma und Sinti und die »Zigeunermusik« standen die Schwarzen und der Jazz für Lebensformen, die sich der abstrakten Arbeit und ihrer Disziplin prinzipiell wersetzen, die sich »gehen lassen« und das protestantische Arbeitsethos verweigerten, sich vielmehr auch sexuell keiner Norm unterwerfen – die Schwarzen galten als »Wilde«, als »Primitive«, die ihren natürlichen Trieben noch verbunden seien und sich ihrer gerade in der Jazzmusik versicherten. Und diese Konnotation dürfte nicht wenig zum Erfolg des Jazz unter Weißen in Amerika und Europa beigetragen haben. Duke Ellington hat mit seiner Bigband diese weiße Rezeption fast schon parodiert, als er mit dem Jungle Style das adäquate exotische Trugbild schuf und mit »wildem« Dämpfereffekten der Blechbläser Tierlaute als Urwaldgeräusche imitierte. Doch der



4) Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften Bd. 17, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1973-1986, S. 84 (im Folgenden werden die Texte aus den Gesammelten Schriften von Theodor W. Adorno mit der Abkürzung GS zitiert).

5) GS Bd. 18, S. 797-799.

6) GS Bd. 17, S. 77f.

Dschungel, dem die Jazzmusik entstammte, lag in New Orleans, Chicago und New York.

Bereits in den dreißiger Jahren, und ohne genaue Kenntnis der genuin afrikanischen Musikformen, bestritt Adorno den afrikanischen Charakter des Jazz, indem er nichts anderes tat, als dessen Gebrauch in der Moderne zu untersuchen: »[K]eine Archaik gibt es im Jazz denn die aus Moderne mit dem Mechanismus der Unterdrückung gezeitigte. Nicht alte und verdrängte Triebe werden in den genormten Rhythmen und genormten Ausbrüchen frei: neue, verdrängte, verstümmelte erstarren zu Masken der längst gewesen.«⁴ Obwohl Adorno den Zusammenhang des Jazz mit der Durchsetzung des fordistischen Arbeitssystems nicht explizit darstellt, vermag er doch die Geburt des Jazz aus dem Geiste der Freizeit zu beschreiben: Der Jazzmusiker, der »zwischen den markierten Taktteilen, seine abenteuerlichen Sprünge machte, der die Akzente verschob und mit kühnen Glissandi die Töne verschleifte – er jedenfalls doch hätte der Industrialisierung enthoben sein sollen; sein Reich galt als Reich der Freiheit; hier war offenbar die starre Wand zwischen Produktion und Reproduktion gesprengt, die ersehnte Unmittelbarkeit wiederhergestellt«⁵. Aber die Züge des Jazz – die Adorno freilich vergrößert, weil er sie in der Synkope aufgehen lässt – »charakterisieren eine Subjektivität, die gegen eine Kollektivmacht aufbegehrt, die sie doch selber ›ist‹; darum erscheint ihr Aufbegehren lächerlich und wird von der Trommel niedergeschlagen wie die Synkope von der Zählzeit. [...] Das eigentlich Entscheidende am Jazz-Subjekt ist, dass es sich, trotz seines individuellen Charakters, überhaupt nicht selbst gehört [...]. Das ›Zerfetzen der Zeit‹ durch die Synkope ist ambivalent. Es ist zugleich Ausdruck der opponierenden Scheinsubjektivität, die gegen das Maß der Zeit aufbegehrt, und der von der objektiven Instanz vorgezeichneten Regression.«⁶

Die Attraktivität des Off-Beat gründet sich allerdings nicht allein auf dem subkutan wirkenden Gegensatz zu den neuen Formen der Arbeit, denen sich das Subjekt, das seine Arbeitskraft unter fordistischen Bedingungen verkaufen muss, ausgeliefert sieht – es artikuliert sich darin zugleich eine Opposition zum Staat, der im Fordismus aufgerüstet wird zu einer weite Teile der Gesellschaft regulierenden Instanz. Diese Aufrüstung nämlich vollzog sich zu den Klängen einer älteren Form von Pop-Musik, die den Beat förmlich einzementierte: der Marschmusik.

Von manchen Musikforschern wird die Entstehung des Jazzrhythmus im Süden der Vereinigten Staaten sogar unmittelbar als Verschmelzung der dort herrschenden Musiktradition, die vom europäischen Marschrhythmus geprägt war, mit den durch die Sklaven ›eingewanderten‹ afrikanischen Trommelrhythmen begriffen. Eine Episode aus der Frühgeschichte des Jazz erscheint dabei für das ambivalente Verhältnis zu Staat und Militär von geradezu symbolischer Bedeutung: Als im Jahre 1917 die amerikanische Kriegsmarine in New Orleans stationiert war, nahm der Vergnügungsbetrieb an diesem Ort derartige Formen an, dass das Marineministerium die Schließung des gesamten Vergnügungsviertels anordnete. Am Morgen des 10. Oktober verließen die Betroffenen die Stadt. Alle Jazzmusiker zogen in einer Kolonne durch die Straßen. Ihnen folgten die Prostituierten mit geschulterten Matratzen. Auf dem Marktplatz wurde ein Abschiedschoral gespielt.

In früherer Zeit zielte der Rhythmus des ewigen Gleichschritts noch auf die Formierung eines Berufsheers (in der Habsburgermonarchie z.B. wurde der Gleichschritt 1740 eingeführt), er wurde von schlanken Kapellen (mit Pauken oder Trommeln, in denen Holzbläser den Klang dominierten) gespielt und prägte den Alltag in Stadt und Land nur peripher. Mit der allgemeinen Wehrpflicht, dem Aufbau von Riesenheeren im 19. Jahrhundert begann er sich in ein blechgepanzertes, tausendfüßiges Monster mit schwerem Schlagzeug zu verwandeln, das nahezu überall zu hören und zu sehen war und sich in Dorf- und Werkskapellen fortpflanzte. Die Individuen wurden vom Marschrhythmus zum Volkskörper und Staatsvolk gleichsam zusammengeschweißt. In Deutschland und in Österreich, wo sich die Gesellschaft geschlossen wie nirgendwo sonst zum Volksstaat formierte, erreichte auch die Marschmusik die größte Bedeutung, und die Wirkung des Jazz blieb am geringsten bzw. am längsten verzögert. Hier fühlten sich die Individuen auch in der Freizeit vor allem als Staatssubjekt und Teil eines Volkskörpers. Die Märsche hörend, spielend und mitmarschierend übten sie sich in die Rolle eines staatstragenden Volks, bannten im Gleichschritt mit den anderen die permanente Angst, die sie im Angesicht des Werts – am Arbeitsmarkt zum Beispiel – überfiel: die Angst, minderwertig, überflüssig zu sein. Der Marsch mit dem Gleichschritt auf den ersten Taktschlag garantierte ihnen gewissermaßen ihren Wert, suggerierte Gleichwertigkeit und Stärke als Staatsbürger und Volksgenossen.

Über die Bedeutung der Marschmusik in Preußen bzw. in Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts heißt es in der wichtigsten deutschsprachigen Musik-Enzyklopädie geradezu enthusiastisch: »Sehr beliebt bei der Bevölkerung waren das tägliche Aufziehen der Wache und der Straßenmarsch mit klingendem Spiel, und auch bei Platz-, Garten- und Saalkonzerten bewies der Marsch eine magische Anziehungskraft. Nach den Erweiterungen des preußischen bzw. deutschen Heeres in den 1860er und 1890er Jahren erlebte die Militärmusik hinsichtlich ihrer Verbreitung eine zweite Blütezeit; in Berlin fanden an Sommerabenden zwanzig bis dreißig Militärkonzerte statt. Die Marschproduktion erlebte eine Hochkonjunktur. Jahr für Jahr erschienen neue ›Schlager‹, jedoch auch manche ›Perlen‹, die sich bis in die Gegenwart erhalten haben [...]. Ständig vergrößerte sich die Zahl der Marsch-Liebhaber. Gelegentlich wurden Preiskonkurrenzen für Marschkompositionen ausgeschrieben, so 1857 und 1912, später 1934 (also immer überpünktlich vor den Kriegen! G.S.), und gute Kompositionen wurden [...] nachträglich ›zum Armeemarsch‹ ernannt.«⁷

Die überkommenen Formen der Tanzmusik (Ländler, Walzer, Polka etc.), die sich im Umfeld dieser allgemeinen Marschkultur weiterhin der größten Beliebtheit erfreuten und vom Jazz kaum gefährdet werden konnten, zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie keinen solchen expliziten Gegensatz zur staatlich formierenden Marschmusik kennen, wie ihn der Jazz in Gestalt des Off-Beat artikuliert; vielmehr betonen auch sie den Beat, die regelmäßige Schlagzeit, wenn auch – wie vor allem der Walzer und die anderen Tänze mit ungeraden Takten – auf etwas charmantere Weise. In seiner sechsten Symphonie hat übrigens Gustav Mahler – ein Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg – die Nähe zwischen Marsch und dieser Art von Tanz auf schockierende Weise kenntlich gemacht, wenn er den Dreiachtel-Takt des Scherzos durch Sforzati wie einen Marsch erklingen lässt: man glaubt hier eine Fortsetzung des Marsches aus dem ersten Satz zu hören, nur dass jetzt – wie in einer surrealen Montage – ein Wesen mit drei Beinen marschiert.

Die Apotheose des Marsches war der Nationalsozialismus. Wenn der Staat hier als »Großkonsument« (Ulrich Enderwitz) einspringt und die in der Krise erschlaffte Kaufkraft der Massen ersetzt, um das Kapital zu retten, muss er auch die Freizeit der Warensubjekte in Regie nehmen – und das bedeutet Marschmusik total. HJ, SA, SS und

Wehrmacht hatten ihre Märsche, Marschlieder und Marschmusikskapellen; neben ihnen beteiligten sich auch DAF, Reicharbeitsdienst und die vielen anderen Organisationen, mit denen die Nationalsozialisten die Freizeit verstaatlichten, am totalen Platzkonzert des Dritten Reichs, nicht zu vergessen die fortexistierenden ›privaten‹ Volksmusikskapellen – man zählte 1939 weit über zehntausend solcher privaten Vereine, davon 10% Werkskapellen. Kraft durch Freude hieß also Kraft durch Beat – der Marsch führte die Massen von der Freizeit direkt in den Vernichtungskrieg. »Es sollte einmal deutlich gemacht werden«, schreibt treffend ein alter Volksblaspionier, »daß die deutschen Volksmusikskapellen nicht erst seit heute und nicht nur musikalisch ihre Schuldigkeit tun, und dass die Güte des nationalsozialistischen Einsatzes unabhängig ist von der äußeren Art der Bindung, in der er erfolgt. Alle diese Volksmusikskapellen waren und sind gute nationalsozialistische Gemeinschaften [...]. Sie sind Kultursoldaten des Führers.«⁸ Ob wirklicher Soldat oder nur Kultursoldat – wichtig war die Verinnerlichung des Staats – und dazu wurde die Musik beauftragt: »Überall, wo eine innere Geschlossenheit herrscht, ist die Musik fest in das Staatswesen eingegliedert und wird als Ausdruck der volksgeliebten Seele als geistiger Träger des Staates und der Volksgemeinschaft gewertet. Deshalb wird sie gefördert, gepflegt und als Volksgut von fremden Einflüssen geschützt.«⁹

Der Off-Beat des Jazz – Inbegriff der privaten Konsumtionsform – wurde folgerichtig verdammt und immer wieder verboten. Wie das Dritte Reich aber den Warenkonsum nicht abschaffte, sondern nur den Großteil der Kaufkraft verstaatlichte, so existierte auch der Jazz in bescheidenem Umfang und mit verschiedenen Deckblättern fort. Was unter Goebbels als »gute deutsche Tanzmusik« verkauft wurde, griff vielfach notengetreu auf einzelne Nummern des amerikanischen ›Swing‹ zurück. Diese Bigband-Musik aus den USA der dreißiger Jahre, die man als Swing-Ära bezeichnet (nicht mit swing im allgemeinen zu verwechseln), neigte sich allerdings ihrerseits in bisher unbekanntem Maß dem Staat zu: Es war die Musik der Roosevelt-Zeit, der Swing begleitete das deficit spending, das hier wie in Deutschland der Staat betrieb, um die Wertungskrise zu beenden – Glen Millers »In the mood« könnte fast als Parademusik des New Deal gelten. An die Stelle von kleinen Ensembles in mehr oder weniger verrufenen Etablissements einiger Städte waren Bigband-Orchester in großen ›öf-

7) Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 9, Kassel usw. 1961, S. 321.

8) Die Volksmusik 1938 III/12, S. 532.

9) Deutsche Tonkünstler-Zeitung 1933 30/7, S. 103

10) GS Bd. 18, S. 795/798.

11) Bebop genannt (Dizzy Gillespie, Charlie Parker etc.). Sein Rhythmus ist wieder komplexer und legt Wert auf polymetrische Strukturen, der Beat wird weniger streng markiert, die Improvisation erhält wieder großen Raum. Der Zauber der Bigbands verflieg allmählich, die New-Deal-Harmonie erwies sich als scheinhaft. »Bebop ist die Musik einer durch bessere Lebensbedingungen und bessere Ausbildung zu Beginn der vierziger Jahre rasch anwachsenden schwarzen Intelligenz, die nachdrücklich auf Einlösung der Ideale der amerikanischen Demokratie drängt und sich angesichts der fortgesetzten rassistischen Praxis der weißen Bourgeoisie bewußt von deren sozialem und ästhetischem Normensystem ab- und ebenso bewußt der Entwicklung bzw. Weiterentwicklung eines schwarzen Normensystems zuwendet. Nicht zufällig beginnt der Aufstieg der Black Muslims in den vierziger Jahren, und nicht zufällig traten viele der jungen Bop-Musiker zum mohammedanischen Glauben über.« (Klaus Kuhnke/Manfred Miller/Peter Schulze: Geschichte der Pop-Musik Bd. 1, Lilienthal/Bremen 1977, S. 408).

12) Klaus Kuhnke/Manfred Miller/Peter Schulze: Geschichte der Pop-Musik Bd. 1, Lilienthal/Bremen 1977, S. 373-379.

fentlichen« Räumen getreten, die den Jazz mittels Schallplatten, Radio und Film zu einer im ganzen Land erklingenden, nationalen Tanzmusik machten. Die Rhythmik wurde sanfter, schmiegsamer; der Klang und die Phrasierung elegant und ausgewogen; Improvisationen wurden eher vermieden, stattdessen wurde der Riff als Stilmittel gepflegt – eine kurze, meist zwei- oder viertaktige Phrase, die in der Art eines ostinato ständig wiederholt wurde und sogar Themencharakter erhalten konnte.

Als Adorno in den dreißiger Jahren den Jazz untersuchte, hat er diese Abschwächung der ursprünglichen Impulse des Jazz in der Swing-Ära wohl registriert, und sie kam seiner Auffassung entgegen, wonach die Gesellschaft auch in den USA zum Totalitären tendiere. Nur so ist zu erklären, was er 1933 über eines der ersten Verbote des Jazz schrieb: »Die Verordnung, die es dem Rundfunk verwehrt, »Negerjazz« zu übertragen, hat vielleicht einen neuen Rechtszustand geschaffen – künstlich (!) aber nur durchs drastische Verdikt bestätigt, was sachlich längst entschieden ist: das Ende der Jazzmusik selber. Denn gleichgültig, was man unter weißem und unter »Negerjazz« verstehen will, hier gibt es nichts zu retten; der Jazz selber befindet sich längst in Auflösung, auf der Flucht in Militärmärsche und allerlei Folklore. [...] [L]ängst schon lag unter den bunten Schnörkeln des Jazz der Militärmarsch bereit.«¹⁰ Weil sich Adorno selbst zu dieser Zeit – in Verkennung der Situation – in das NS-Regime flüchten wollte und wirklich glaubte, hier ein Auskommen zu finden, konnte er nicht erkennen, dass der Jazz mitnichten in den Marsch flüchtet, vielmehr immer schon auf der Flucht vor ihm war, ja dass diese Fluchtbewegung das zentrale Motiv des Jazz ausmacht, das sogar noch im echten Swing lebendig ist. Jeder Vergleich einer Nummer von Benny Goodman, Duke Ellington, selbst Glenn Miller mit einer irgendeines deutschen Tanzorchesters aus der NS-Zeit liefert hier genügend Anschauungsmaterial: Das Übergewicht des Marsches verdirbt auch noch den »deutschen Swing« – während der Kontakt der amerikanischen Bigband-Musiker mit einer am Rande fortexistierenden alten Jazz-Tradition und mit einer gegen den Swing rebellierenden neuen¹¹, erst jenes für den jaz-zigen Off-Beat unabdingbare (aber nicht mit Noten fixierbare) Feingefühl entstehen und den Swing erst richtig schwingen ließ. Adorno konnte solche Feinheiten (falls er sie überhaupt gespürt hat) kategoriell nicht fassen – denn er spricht immer nur von Synkope und nicht von Off-Beat. Auch Klaus

Kuhnke, Manfred Miller und Peter Schulze identifizieren in ihrer Geschichte der Pop-Musik den amerikanischen Swing mit der deutschen Tanzmusik – offenbar um die »Klassenherrschaft« in USA mit der in Hitlerdeutschland gleichsetzen zu können.¹² Solche interpretatorischen Feinheiten betreffen im Falle des Jazz aber das Wesentliche: die Kompatibilität des US-amerikanischen Swing für die deutsche Volksgemeinschaft mag die gemeinsame fordistische Grundlage der beiden Gesellschaftsformen zeigen – die Differenz zwischen dem geglückten amerikanischen Original und der vom deutschen Marsch verdorbenen Imitation verweist jedoch letztlich auf den geänderten Stellenwert des Rassismus im Aufbau des Nationalstaats.

Die Homogenität des Swing war auch kein bloßer Schein: Benny Goodman begann als erster weißer Bandleader, schwarze Musiker in sein Orchester aufzunehmen. Die Schwarzen konnten insbesondere während des Kriegs aufgrund des gestiegenen Bedarfs an Arbeitskräften ihre soziale Lage verbessern: die Zahl der gelernten Arbeiter verdoppelte sich zwischen 1940 und 1944, die Zahl der in der Industrie tätigen schwarzen Frauen vervierfachte sich, der Prozentsatz der schwarzen High-School-Absolventen verdoppelte sich zwischen 1933 und 1943; die Zahl der schwarzen Offiziere stieg gegenüber dem Ersten Weltkrieg um das siebenfache.

Gerhart Scheit

NACHBEMERKUNG

Teil 1 (und Teil 2; wird in Extrablatt Nr. 4 erscheinen) des Textes sind erstmalig in Weg und Ziel (1997, H.5) erschienen.

Die Aufsätze wurden teilweise stark überarbeitet und in einigen Fällen mit neuem Titel versehen.

Ich danke Wolfgang Schneider, ohne ihn wäre diese Sammlung nicht zustande gekommen; wichtige Anregung und Hilfestellung verdanken einige der Artikel außerdem Boris Gröhdal und Rayk Wieland.