

Das Interview mit dem Autor  
"Das Interview mit dem Autor" ist ein Interview mit dem Autor  
"Das Interview mit dem Autor" ist ein Interview mit dem Autor

ary Wooten.  
to von Björn Geldermann



Archie Shepp. Foto von Manfred Rinderspacher

Axel T. Paul:

## »Meine Musik ist eine Waffe im politischen Kampf und sonst gar nichts.« Archie Shepp

Ende der fünfziger Jahre nahm jene Geschichte ihren Anfang, die so gern zitiert wird, um einen gewachsenen Anspruch an eine Politisierung des Jazz zu dokumentieren.

1958 spielte Saxophonist Sonny Rollins eine Instrumentalplatte mit dem Titel *Freedom Suite* ein, die von der Schallplattenfirma nach konservativen Protesten gegen eine vermeintliche politische Aufladung des Jazz vom Markt gezogen und unter dem Titel *Shaddow Waltz* neu herausgegeben wurde. Als Reaktion darauf brachte der Schlagzeuger Max Roach 1961 eine Platte unter dem Titel *We Insist! Freedom Now Suite* heraus, auf der die Sängerin Abbey Lincoln linke Texte gegen Rassismus und Kolonialismus vortrug. Die Beispiele für eine intendierte Politisierung des Jazz lassen sich problemlos mehren: 1970 nahm der Bassist Charlie Haden mit seinem Orchester die *Liberation Music* auf, deren musikalisches Material aus sozialistischen Kampfliedern aus dem spanischen Bürgerkrieg bestand. Bekannt sind ebenfalls die eindrücklichen vertonten Gedichte des sprachlich wie musikalisch eloquenten Saxophonisten Archie Shepp.



Jedoch: das Verhältnis von Musik und emanzipatorischem Statement bleibt gerade dann *äußerlich*, sofern es des Aperçus der sprachlichen Vermittlung bedarf, auch wenn einfach zugestanden ist, daß musikalische Stimmungen nicht beliebig interpretierbar sind. Schließlich käme kaum jemand auf die Idee, die Ouvertüre aus Mozarts aufklärerischer *Zauberflöte* zum Barrikadenkämpferlied umzudichten; das vertrüge sich schlecht. So sind denn Hinweise auf den *musikalischen* Gestus als politischer Stellungnahme oder Ironisierungen und Kontrastierungen von musikalischen Idiomen wie z.B. dem Nebeneinander von Marschrhythmus und Kollektivimprovisation in einigen Stücken des Art Ensemble of Chicago berechnete Indizien einer möglichen Politisierung des Jazz, aber keine hinreichenden Belege. Interessant ist es zu beobachten, daß sich der Free Jazz nicht zuletzt dadurch politisch aufblühte, daß ihm gerade von seinen musikalischen Gegnern seine gesellschaftskritische Haltung angekreidet wurde. Daß der Jazz sowohl im Nationalsozialismus als auch im Stalinismus als vernüggert und verjudet bzw. als dekadent und bourgeois, in beiden Fällen also als gefährlich fremd gebrandmarkt und verfolgt wurde, gehört in diesen Zusammenhang.

Es wäre nicht korrekt, alle Free Jazzer der sechziger Jahre als Linksintellektuelle oder als die kulturelle Guerilla des Befreiungskampfes zu verklären, selbst wenn es für eine Vielzahl von Musikern zutrifft, daß ihnen nichts ferner stand, als l'art pour l'art zu produzieren. Wie im Jazz der Bebop den marginalisierten Bohémien hervorgebracht hatte, so war der typische Free Jazz-Musiker der zur Selbsthilfe rufende ästhetische und soziale Rebell, der sich nicht damit begnügte, dem Publikum den Rücken zuzukehren, sondern die bestehenden Verhältnisse attackierte. Andererseits gab es auch die John Coltranes und Sun Ras des Free Jazz, die überwältigende musikalisch-ästhetische Leistungen vollbrachten, dem *Bekennnis* nach jedoch in weltabgewandten Spiritismus oder flachsigen Kosmosulk abglitten. Der schon erwähnte Archie Shepp faßte sein Verhältnis zur Musik, wie es in den sechziger und siebziger Jahren für ihn gegolten hatte – heute ist er da zurückhaltender – in dem Satz zusammen: »Meine Musik ist eine Waffe im politischen Kampf und sonst gar nichts.« Ein Freund, dem ich dies erzählte, antwortete darauf mit einem fast haltlosen: »Wie schlimm!«. *Schlimm* ist an Shepps Ausspruch der Ausschließlichkeitsanspruch des *und sonst gar nichts*, das den Anschein erweckt, als sei die Musik nichts weiter als ein Mittel zum interessierten Zweck und damit *als Kunst* vergewaltigt.

Zu leugnen oder anzuklagen, daß der Jazz kein Mittel im politischen Kampf für menschliche Emanzipation von gesellschaftlichen Zwängen sein dürfe, scheint mir eine adomistisch inspirierte, letztlich aber bürgerliche Ausblendung der Genese des Jazz zu bezeugen. Jazz war immer und ist insofern Kunst, als daß er die Entfremdung der Kunst als Schein von der entfremdeten Realität bejaht und damit verdoppelt; aber der Jazz hatte in seiner Geschichte auch die soziale Funktionalität, spezifisches, deswegen aber nicht ausschließliches Ausdrucksmedium einer unterdrückten sozialen Gruppe: der Afroamerikaner zu sein. Nirgends weniger als im Jazz sind sogenannte *Autonomie* und *soziale Faktizität* eines Kunstwerks voneinander zu trennen.

Jede in Angriff genommene Darstellung des Komplexes von Jazz, seiner Sozialgeschichte und seinen möglicherweise emanzipativen Gehalten ist nützlich und wertvoll, bleibt aber meist in den Fäden der Kontingenz positivistischer Einkreisung von Zusammenhängen stecken. Die Beantwortung der Frage, was Jazz nicht nur mit *Befreiung* zu tun haben kann, sondern hat, wäre das Geschäft einer Ästhetik des Jazz.<sup>1</sup> Im folgenden sollen dazu einige – gewiß noch unreife – Stichworte gegeben werden.

Kulturrevolutionäre Erwartungen an Kunst gibt es nun nicht erst seit gestern. Neben einer Vielzahl von kontroversen und fruchtbaren Diskussionen über den gewollt, gewünscht oder unvermeidlichen Charakter von Kunst wie beispielsweise der Debatte um proletarische Literatur in den zwanziger und dreißiger Jahren ist die Kunst in einem Zeitalter, in dem alle Transzendenz entflohen scheint und darum die Kultur zur Legitimation der gesteigerten Barbarei herzuhalten hat (wie Frantz Fanon über sich selbst richtend einst richtig bemerkte), nicht selten Opfer politischer Lähmung und Gewalt gewesen. Herbert Marcuse hat in seinem Aufsatz *Kunst und Revolution* einen meines Erachtens heute immer noch gültigen Rahmen abgesteckt, innerhalb dessen Kunst eine sozialemanzipative Rolle zu übernehmen in der Lage ist, ohne aufzuhören, Kunst zu sein. Ich sage bewußt Rahmen, weil es mir scheint, wie noch zu zeigen sein wird, daß die Akzente bezüglich des Werkbegriffs neu gesetzt werden müssen. In Anschluß an Adornos ästhetische Theorie insistiert Marcuse auf der Kunst erst konstituierenden Bedingung ihrer zweifachen Entfremdung, einer Kunst, die in der Betonung ihrer Scheinhaftigkeit die Entfremdung der Gesellschaft, ihre Scheinbeziehungen aufgreift und in der künstlerischen Verdoppelung des Scheins überschreitet oder, wie es heißt, ästhetisch transformiert. Marcuse schreibt: »Vermöge dieser Transformation des spezifisch geschichtlichen Universums im Kunstwerk – einer Transformation, die der Darstellung des besonderen Inhalts selbst entspringt – erschließt die Kunst eine andere Dimension der bestehenden Wirklichkeit: die der möglichen Befreiung. Das ist freilich Schein, aber ein Schein, worin eine neue Wirklichkeit sich kundtut. Dies geschieht nur, sofern die Kunst von sich aus Schein sein will: lieber eine unwirkliche Welt als die bestehende.«<sup>2</sup>

In den wenigen, nichtsdestotrotz bahnbrechenden Seiten der Adornoschen *Ideen zur Musiksoziologie* liest sich dieses Verhältnis von Kunst und Emanzipation auf den Bereich der Musik übertragen folgendermaßen: »Der aller großen Musik bis heute unlösbare Widerspruch des Allgemeinen und Besonderen jedoch – und der Rang von Musik mißt sich gerade danach, ob sie diesen Widerspruch formend ausdrückt und ihn schließlich doch wieder hervortreten läßt, anstatt ihn durch Fassadenharmonie zu verstecken – ist kein anderer, als daß real das partikulare Interesse und die Menschheit auseinanderweisen. Musik transzendiert die Gesellschaft, indem sie durch ihre eigene Gestaltung dem zum Laut verhilft und zugleich das Unversöhnliche im vorwegnehmenden Bild versöhnt.«<sup>3</sup> Eine Zurücknahme dieser Negativität der Kunst, der Musik hätte die Zerstörung der *ästhetischen Form* zur Folge, unter welcher die je geschichtlich zu Stil geronnenen Strukturierungs- und Ordnungsprinzipien zu begreifen sind. Aus diesem Grund kann unter einer Kulturrevolution, die diesen Namen verdient, nur der *permanente ästhetische Umsturz*, auf keinen Fall aber die Zurücknahme von Kunst in die revolutionäre Praxis (von der übrigens niemand so genau weiß, was das sein soll) verstanden werden. Andernfalls, sofern ernst gemacht werden sollte, landet man bestenfalls in der Armseligkeit eines sozialistischen Realismus und schlimmstenfalls in antiintellektualistischen Säuberungskampagnen kulturfaschistischer Manier.

Ob der Kunst nun tatsächlich ein so zentraler Platz im Bereich der heute überhaupt noch gegebenen Möglichkeiten nicht-verdinglichter Erkenntnis eingeräumt werden muß, wie dies vor allem von Adorno getan wird, sei hier einmal dahingestellt. Aber daß erstens Erkenntnis – und nicht etwa das Sentiment im Magen-Darm-Trakt – *conditio sine qua non* aller auf Aufklärung und Emanzipation bedachten Theorie und Praxis zu sein hat und daß zweitens künstlerischer Erkenntnis in unserer verwalteten Gesellschaft ein unter Umständen privilegiertes Status zukommt, ist zweifellos zu akzeptieren. Das Maß der im und durch

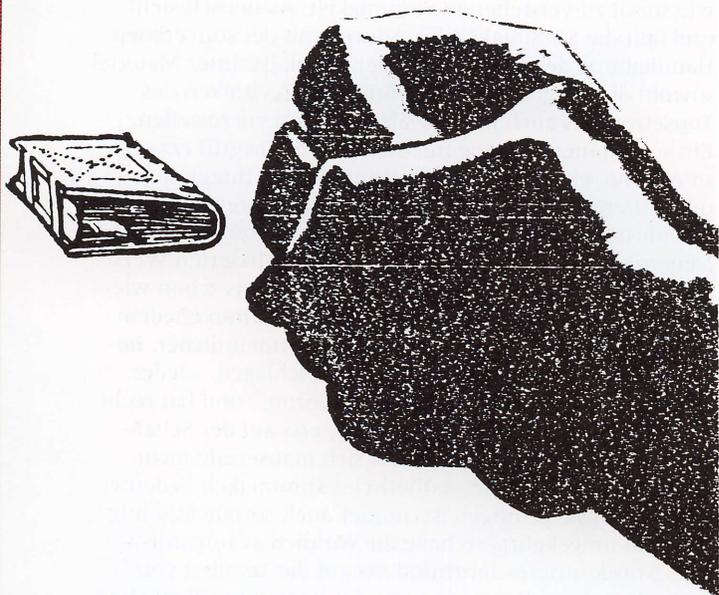
das Kunstwerk zutage geförderten Erkenntnis oder mit Adorno: *Wahrheit* bestimmt sich durch seine ästhetisch wie sozial zu verstehende Stimmigkeit. Ästhetisch steht und fällt die Stimmigkeit für Adorno mit der souveränen Handhabung des Materials; in der Musik ist unter Material sowohl die Vorgeschichte der Stile und Techniken des Tonsetzens als auch ihre soziale Funktion vorzustellen. Ein souveräner Umgang mit dem Materialbegriff erzeuge, so Adorno, ein musikalisches Werk, indem Integration und Differenzierung vermittelt zueinander stehen. Die Vermittlung von Musiktradition und kompositorischer Neuerung fallen bei Adorno nur im schriftfixierten Werk in eins. Jede Form im Moment ihres Ertönen schon wieder verklingender Expressivität, die nicht schon ehemals Schrift war, wird mit dem Menetekel vermeintlicher, immer schon falscher Unmittelbarkeit beschlagen. »Jeder Klang allein schon sagt Wir«, sagt Adorno,<sup>4</sup> und hat recht damit; nur tut das der improvisierte, erst auf der Schallplatte fast unfreiwillig zum *Werk* sich mausernde nicht minder als der notierte. Ästhetische Stimmigkeit bedeutet also, sofern sie gelungen ist, immer auch soziale Stimmigkeit und umgekehrt. So habe die wirklich avantgardistische Musik unseres Jahrhunderts auf die Totalität von Verwaltung und Repression mit der totalen musikalischen Entfremdung zu antworten: Die Minimal Music eines Steve Reich beispielsweise, die z.T. aus nichts als einem einzigen, sich kreuzenden, überlappenden, vervielfältigenden rhythmisch-melodischen Element besteht, präsentiert sich dem Hörer zunächst als undurchdringlich-chaotischer Klangteppich und ist doch nichts weiter als der Exzeß der Ordnung, die sie im selben Moment verrät. Die Gefahr, der sich ein nach Adornoschen Kriterien *wahres*, stimmiges musikalisches Kunstwerk aussetzt, nämlich in überformalisierte Negation und damit in unverbindlich-harmloses Spiel, in Ideologie umzukippen, ist in der musikalischen Theorie Adornos *strukturell* angelegt und nicht erst Resultat der kulturindustriellen Aneignung des Materials und der beklagten Regression des Hörens. In der unnötigen Überhöhung des Werkbegriffs und der Privilegierung aller formgesetzlichkeiten gegenüber Spontanität und Improvisation zieht Adorno den Kreis der als Kunst zugelassenen Musik fast unerträglich eng. Was er zudem entgegen seiner Intention aus der Erkenntnis *in* Musik verbannt, ist die zur Erkenntnis auch gehörige Erfahrung sinnlicher und vorrationaler Art. Dazu Marcuse: »Auf einer primären Ebene ist Kunst Wiedererinnerung: sie wendet sich an eine vorbegriffliche Erfahrung, ein vorbegriffliches Verstehen, die wieder auftauchen innerhalb des gesellschaftlichen Funktionszusammenhangs von Erfahrung und Verstehen und gegen ihn – gegen ihre instrumentalistische Vernunft und Sinnlichkeit. Wo die Kunst diese primäre Ebene – den *Endpunkt* intellektueller Anstrengung – erreicht, verletzt sie Tabus; sie leiht ihre Stimme, ihren Blick, ihr Ohr Dingen, die normalerweise verschwiegen werden: Träumen, Erinnerungen, Sehnsüchten – extremen Zuständen der Sinnlichkeit. Hier gibt es keinen aufer-

1) Intellektuelle Redlichkeit gebietet es, auf einen äußerst gelungenen Aufsatz hinzuweisen, dessen Grundthesen mit den folgenden Ausführungen übereinstimmen und dessen philosophische Referenz ebenfalls der hier vorgeschlagenen entspricht: Peter Kemper: *Zur Funktion des Mythos im Jazz der 70er Jahre: Soziokulturelle Aspekte eines musikalischen Phänomens dargestellt an der ästhetischen Konzeption des Art Ensemble of Chicago*, in: *Jazzforschung* 13/1981, S. 45-78. Intellektuelle Selbstachtung erlaubt es mir allerdings, meine Thesen trotz Übereinstimmung zu Kemper selbständig vorzustellen, zumal mir der kempersche Aufsatz erst gegen Ende meiner Arbeit am vorliegenden Text bekannt wurde. Quand même: Dem Aufsatz Kempers verdanke ich einzelne Anregungen und die Bestätigung meiner eigenen Überlegungen. Sollte es sich vielleicht so verhalten, daß gerade in der Verwandtschaft der Kemperschen und meiner Ausführungen eine theoretische Nähe zum Gegenstand liegt?

2) Herbert Marcuse: *Kultur und Revolution*, in: ders.: *Konterrevolution und Revolte*, Frankfurt/M. 1973, S. 104f.

3) Theodor Wiesengrund Adorno: *Ideen zur Musiksoziologie*, in: ders.: *Musikalische Schriften Bd. 1: Klangfiguren*, Frankfurt/M. 1978, S. 18f.

4) ebd. S. 18



legten Zwang mehr: weit davon entfernt, den vollen Inhalt zu unterdrücken, läßt die Form ihn in seiner Vollständigkeit erscheinen« (Hervorhebung von mir).<sup>5</sup> Daß es insbesondere die Kunstform Musik ist, innerhalb welcher sich jene von Marcuse umschriebenen Momente vorrationaler und sinnlicher Art behaupten können, nimmt auch Adorno an, wenn er einerseits von einer fortschreitenden musikalischen Materialbeherrschung und andererseits sich korrelativ unabdingbar behauptender *mimetrischer* Impulse spricht. Aber in der Entfaltung seiner musiksoziologischen Theoreme ist es immer wieder der Werkbegriff, mit dem er die leiblich-seelische Erfahrung von Musik erschlägt.

Der Werkbegriff ist uns im 20. Jahrhundert zu einem Problem geworden, und das nicht erst in den gegenwärtigen Postmodernediskussionen. Schon Anfang der dreißiger Jahre schrieb Benjamin zu diesem Thema seinen Aufsatz über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, dessen zentrales Ergebnis es war, angesichts der modernen Reproduktionstechnologien den Verlust des *auratischen* Charakters der Kunstwerke, also ihrer Einzigartigkeit und Echtheit, festzustellen. Bei Benjamin heißt es: »Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles vom Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da aber die letztere auf der ersteren fundiert ist, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken. Freilich nur diese; was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache.«<sup>6</sup> Damit mag man nun zufrieden sein oder auch nicht; die Diagnose trifft. Eine ästhetische Theorie unserer Zeit, die die überall wirkliche Unterminierung des Werkbegriffs durch die Technik – vom Sammelband moderner Malerei über den Kinofilm und die Schallplatte bis zu CD und Video – nicht zum Bestandteil ihrer Reflexion macht, sondern simpel der Kulturindustrie zuschlägt, wird entweder der Wirklichkeit nicht gerecht oder aber erstickt am eigenen Jammer. Es wäre dafür zu plädieren, die ästhetische Diskussion stärker auf den in künstlerischer Erkenntnis eben essentiell mit enthaltenen Aspekt der Erfahrung im oben entwickelten Sinne zu konzentrieren. Das Augenmerk wäre auf rezeptionsästhetische Momente zu lenken, ohne zur billigen Befragung von Geschmack zu werden.

Für die Musik bedeutete dies, sich nicht allein auf das potentiell immergleiche Werk zu kaprizieren, sondern auch der *kommunikativen* Eigenschaft musikalischer Expressivi-

tät nachzuspüren. Erste Vorschläge in dieser Richtung wurden bereits 1916 von dem Musikpublizisten Paul Becker gemacht. Ich möchte mich hier jedoch auf eine von Claude Lévi-Strauss vorgeschlagene Interpretation von Musik beziehen, die er im Rahmen seiner Studien über die Entwicklung des Mythos vorschlug. Lévi-Strauss beschreibt sowohl die Musik als auch den Mythos als der Sprache verwandte Strukturen. Sprache bestimmt sich allgemein als ein Feld virtueller Erzeugung von Laut und Sinn oder genauer: von Sinn durch Laut. Lévi-Strauss schlägt eine Differenzierung von Musik und Mythos vor, die erstere als Sprache, welcher der Sinn entzogen wurde, beschreibt, deren Struktur aber dem Laut verhaftet bleibt, und die andererseits den Mythos als Träger von Sinn annimmt, ohne an eine bestimmte Stilisierung von Lauten geknüpft zu sein. Innerhalb der Musik sind die Laute durch den Hörer beliebig semantisch aufladbar, was nicht bedeutet, daß sie nicht einst als vormusikalische Sprache Sinn gehabt hätten, dessen definitive Restitution allerdings unwiederbringlich verloren gegangen ist. Die Musik fordert ihren Hörer auf, sich mit ihr zu vereinigen, indem der Hörer virtuelle Bedeutung in die musikalischen Formen legt. Lévi-Strauss schreibt: »Der Hörer als solcher ist nicht Schöpfer von Musik, ob nun aus natürlichem Unvermögen oder weil er zufällig dem Werk eines anderen lauscht, aber in ihm ist ein Platz für ihn frei: er ist also ein Schöpfer *im Negativ*. (...) So vollzieht sich in einer Pseudosprache die Vereinigung des vom Komponisten dargebotenen Tons mit der vom Hörer im Latenzzustand gehaltenen Bedeutung. (...) Dieses Mehr an Laut und dieses Mehr an Sinn (gehen) weit über die Bedürfnisse der Sprache hinaus, die andere als musikalische Laute verwendet (...) und sich stets unfähig erweist, durch eine Aussage jene unaussprechlichen Gefühle und Bedeutungen auszudrücken, welche die Musik bei ihren Hörern hervorruft.«<sup>7</sup> Die durch die Musik aktualisierte Bedeutung ist nonverbaler Art und verschränkt sich mit der menschlichen Empfindungsfähigkeit. Mit anderen Worten: in der Musik feiern Sinnliches und Intelligibles das Fest ihrer Vereinigung. Musik bietet dem Hörer eine Matrix von Laut-Sinn-Beziehungen, die das vom Hörer außerhalb der Musik Erlebte organisiert und ihm in der Immaterialität des musikalischen Klangs die Lösung von Widersprüchen anbietet. Aus der Ferne sieht man Adorno lächeln.

Musikhören birgt in sich an sich ein Potential neuer Erfahrungen, deren Andersartigkeit sich zum eindimensionalen, verdinglichten Hörerleben subversiv verhalten kann. Die so weit verbreitete Passivität des Hörens und die Berieselung durch Musik sind nicht allein die rezeptive Kehrseite der Fetischisierung von Musik, sondern sie korrespondieren ebenfalls der Produktionsweise von Musik und ihrem Material (im einfachen Sinne). An dieser Stelle der Argumentation betritt der Jazz die Bühne, dessen allgemeinste Charakteristika die entwickelten sozial-ästhetischen Aspekte förmlich in sich aufzunehmen scheinen. Wird die musikalische Jazzgeschichte als ein fortlaufender Kommentar der eigenen Tradition gelesen und die These akzeptiert, daß in der Post-Free-Jazz-Phase der fortgeschrittene Jazz – ich nenne das Art Ensemble of Chicago, John Zorn, das Vienna Art Orchestra oder die noch tastenden Versuche von Gary Thomas im elektronischen Jazz – in das Stadium seiner musikalischen Selbstreflexion eingetreten ist, dann liegt eine Bestimmung des Jazz darin, *Musik über Musik* zu sein. Seine Entwicklung ist keine lineare Abfolge von Stilen, die, wie Adorno argumentierte, den Errungenschaften der abendländischen Musiktradition hinterherläuft, sondern eher ein dialektischer Prozeß (Wie schön!), der jede vorherige Stufe in sich aufhebt. Das musikalische Material des Jazz ist das überhaupt je verfügbare aller Musik; darin begründet liegt seine Fähigkeit zur Verfremdung und Desillusionierung aller Hörklischees ebenso wie zur Restitution einer in unserer medial

verblödeten Welt teilweise verschütteten Erlebnisfähigkeit. Indem Jazz sich mehr noch als andere Musizierweisen einer *Eindeutigkeit* seiner Töne entzieht, andererseits aber in seiner Vielfältigkeit ein außerordentlich großes Tableau von *Bedeutsamkeiten*, also von virtuellen Subjektivierungen von Bedeutung, zur Verfügung stellt, leistet er genau die von Marcuse und Adorno eingeforderte Retablierung sinnlicher Qualitäten, ohne dies mit dem Verlust rationaler Wahrnehmung bezahlen zu müssen. Zweifellos kann Jazz ekstatische Zustände hervorrufen, aber da die Erzeugung einer solchen Ekstase die vorherige Beherrschung des musikalischen Materials bedingt, bleibt sie Sehnsucht nach Befreiung und nicht Vernebelung des Bestehenden. Das Gleiche gilt für die im Jazz so zentrale Improvisation. Natürlich ist auch die Improvisationsfähigkeit eines Musikers mit der gesellschaftlichen Entwicklung vermittelbar, aber es ist der Überschuss an Phantasie und Intuition des Improvisators, der dem erzeugten Klang Subjektivität verleiht. In Reminiszenz an Benjamin deutet es sich an, daß allein in der Augenblicklichkeit künstlerischen Schaffens und Schöpfens die Einzigartigkeit des Kunstwerks, sein als permanenter nicht mehr möglicher auratischer Charakter, zu ihrem Recht kommt. Paradoxe Weise beerbt die Flüchtigkeit musikalischer Expressivität unter gewandelten gesellschaftlichen Bedingungen die auratische Echtheit der notierten, fixierten Statik des komponierten Werkes.

Der Begriff der Statik liefert das Stichwort für eine letzte Bemerkung. Eins der wesentlichen zum Jazz gehörenden Momente ist seine unter dem Begriff *swing* gefaßte rhythmische Eigenart, die nicht mit dem Stilbegriff des Swing zu verwechseln ist. Rhythmus ist eine Form der Strukturierung von Zeit. Mit Norbert Elias schlage ich vor, unter Zeit ein sozial standardisiertes Wandlungskontinuum zu verstehen. Daraus folgt, daß gesellschaftlich dominante Rhythmen oder solche wie sie sich in der Volksmusik niederschlagen Rückschlüsse auf das Verhältnis einer Gesellschaft zu *ihrer* Zeit zulassen. Innerhalb der abendländischen Musikkultur ist es zu einer relativen Verkümmern der Rhythmik gekommen: als ideal galt die Auflösung des musikalischen Geschehens in einen melodischen Fluß. Dort, wo der Rhythmus sich bemerkbar macht, etwa im Walzer oder im Marsch, präsentiert er sich als schmucklos autoritäres Schema, dessen Nähe zu Disziplin und Gewalt ihm geradezu anzuhören ist. Unsere Gesellschaft, deren Ökonomie einer der Zeit ist, einer in ihrer Ebenmäßigkeit mathematisch exakt teilbaren und unser ganzes Leben erfassenden, unerbittlich disziplinierenden Zeit, präsentiert sich als der logische Boden rhythmischer Starrheit und Armseligkeit. Foucault brachte es auf den plastischen Begriff, daß in der Moderne die Macht der Zeit sehr nahe tritt. Ein konträres rhythmisches Konzept ist das der traditionellen (west)afrikanischen Musik, einer wesentlichen Quelle des Jazz, die immer durch mindestens zwei, in der Regel nicht in Kongruenz zu bringende Rhythmen und permanentes off-beat-Spiel strukturiert wird. Einerseits entspricht die enorme rhythmische Integration der mythischen Ganzheitlichkeit vormoderner Weltbilder und andererseits dokumentieren das call-and-response-Schema und der improvisatorische Freiraum die punktuelle und partikulare Zeiterfahrung. Gemessene, objektive und erlebte, subjektive Zeit fallen ebensowenig

auseinander wie natürliche und kulturelle Umwelt. Die Zeitspanne eines individuellen Lebens mit all seinen Höhen und Tiefen ist der Orientierungsrahmen und nicht das gleichförmig fortschreitende Kontinuum geschichtlicher Zeit. Die Gegensätzlichkeit europäischer und afrikanischer rhythmischer Konzeptionen korrespondiert der ökonomisch bedingten unterschiedlichen Organisation von Zeit. Afrikanische Musik swingt nun aber genauso wenig wie europäische.

Es ist also anzunehmen, daß das Phänomen des swing im Aufeinandertreffen zweier Zeiterfahrungsschemata, nämlich des bürgerlich-kapitalistischen und des – ich bitte, das Wort zu entschuldigen – vormodern-gebrauchswertproduktionsorientierten, innerhalb des Konstitutionsprozesses der Jazzmusik entstand und seither spezifisch dem Jazz verbunden blieb. Der Musikwissenschaftler Jan Slave versuchte mit folgender Definition den swing auf den Begriff zu bringen: »Das allgemeine Wesen des swing ist die Rhythmus-Bezogenheit des gesamten musikalischen Geschehens. (...) Im besonderen postuliert der swing Regelmäßigkeit der Zeitgestaltung, um sie gleichzeitig negieren zu können. Das besondere Wesen des swing ist die rhythmische Konfliktbildung zwischen dem Fundamental- und dem Melodierhythmus; sie ist der musikalisch-technische Grundsatz des Jazz.«<sup>8</sup> Wie jede begriffliche Bestimmung eines Objekts diesem etwas abschneidet, so dürfte das insbesondere für die Rede über Musik gelten. Die Frage, was der swing genau sei, ist wohl bislang nicht zu beantworten, was aber mitnichten seine Inexistenz beweist.

Worauf es mir ankommt, ist, darauf hinzuweisen, daß sich im Jazz eine Form der Zeiterfahrung und -strukturierung gebildet hat, die keine notwendige Romanisierung vormoderner Zustände nach sich zieht, sondern eine erfahrbare Alternative zum tauschwertrationalen Zeitbewußtsein der westlichen Gesellschaft darstellt. Darin steckt ein Funken *potentiell* subversiver Erfahrung, die Selbstvergewisserung, daß Anderes möglich ist.

Der Jazz ist *nicht* das Banner der Freiheit; und die ästhetische Revolte nicht musikalische Vorhut der Revolution. Meine Hoffnungen in Gesellschaftsveränderung gründen nicht im Glauben an Kultur und Zivilisation, aber gerade der Jazz dementiert sie nicht. Doch scheint mir auch, daß neue *Erfahrungen der Wirklichkeit* nicht weniger am Zusammenhalt des gesellschaftlichen Systems kratzen als *politische Phrasen*. Adorno schrieb 1936: »Die Wirksamkeit des Marschprinzips im Jazz ist evident. (...) Darum will der Jazz zum faschistischen Gebrauch gut sich schicken.«<sup>9</sup> Dezierten Schwachsinn zu entkräften, käme einem Blinden das Sehen beizubringen gleich. Da schließe ich mich lieber der Polemik eines Kritikers an, der sagte: »Jazz ist urbane Musik; mithin kann sie schlecht auf Wiesengrund gedeihen.«<sup>10</sup>

5) Marcuse, S. 118

6) Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders.: Illuminationen, Frankfurt/M. 1961, S. 152

7) Claude Lévi Strauss: Mythologica Bd. 4/2: Der nackte Mensch, Frankfurt/M. 1976, S. 767f.

8) zitiert nach Joachim Ernst Berendt: Das Jazzbuch, Frankfurt/M. 1988, S. 206. Vgl. ausführlicher und besser zum Komplex swing: Carlo Bohländer: Die Anatomie des swing, Frankfurt/M. 1986

9) Theodor Wiesengrund Adorno: Über Jazz, in: ders.: Moments Musicaux, Frankfurt/M. 1964, S. 105

10) Karsten Müzellfeld: Adorno und der Jazz, in: Jazz Podium 4/1986, S.14

# JAZZSTADT TÜBINGEN



**ZENTRUM ZOO**  
7400 Tübingen,  
Scheffelweg 66,  
Telefon (0 71 71) 4 95-39

**10.7.90** Uni-Festival 20.30  
**ERÖFFNUNGSKONZERT**  
**VYACHESLAV GANELIN**  
**DUO (USSR)**

**12.7.90** Sinfonische 20.30  
**THE JOHNNY THOMPSON**  
**SINGERS**  
**NEGRO SPIRITUALS AND**  
**GOSPELS**

**HAUPTKONZERTE AUF DEM MARKTPLATZ**

**14.7.90** Beginn: 17.00 Uhr, Einlaß: 16.00 Uhr  
**AFROBRASILIANISCHE**  
**NACHT**  
**JORGE BEN**  
**GILBERTO GIL**  
**HERMETO PASCOAL**  
**SAMBA TUQUE** (ab 0.30 Uhr MEKSA I)

**15.7.90** vormittags:  
Beginn: 10.00 Uhr, Einlaß: 9.30 Uhr  
**DIE STRASSENKINDER**  
**VON RIO**  
(Kindermusiktheater – Eigenproduktion)  
Kunstl. Leitung: Elisabeth M. Corsetti

**15.7.90** nachmittags: Beginn: 14.00 Uhr, Einlaß 13.00 Uhr  
**KONSTANTIN WECKER**  
**BAND**  
**JOHN McLAUGHLIN**  
**TRIO**  
**BILL FRISELL BAND**

Vorverkauf: Zentrum Zoo, Mensa Wilhelmstr., Verkehrsverein, Buchladen etc. Gruppen:  
Stuttgart: Kerkhofstraße, Brauninger / Subway  
Reutlingen: Konzerthaus  
Balingen: Kartentourque Straße

# FESTIVAL '90

**10.-15.7.90**

29 JAZZTHETIK