

Zeitlose Mode

Zum Jazz

1

Über mehr als vierzig Jahre, seit 1914 in Amerika die ansteckende Begeisterung für den Jazz ausbrach, hat dieser als Massenphänomen sich behauptet. Die Prozedur, deren Vorgeschichte bis auf gewisse Liedchen wie ›Turkey in the Straw‹ und ›Old Zip Coon‹ aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zurückdatiert, blieb im wesentlichen, allen Erklärungen propagandistischer Historiker zum Trotz, unverändert. 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, die identisch durchgehaltenen Zählzeiten, die Viertel gerührt würde. Das will nicht heißen, es sei im Jazz nichts geschehen. So wurde das einfarbige Klavier aus der Vorherrschaft, die es im Ragtime innehatte, von kleinen Ensembles, meist Bläsern, verdrängt; so haben die wild sich gebärdenden Praktiken der frühen Jazzbands aus dem Süden, vor allem New Orleans, und aus Chicago sich mit zunehmender Kommerzialisierung und breiterer Rezeption gemildert, um stets in fachmännischen Versuchen wieder belebt zu werden, die dann aber regelmäßig, mochten sie Swing oder Bebop heißen, abermals dem Geschäft verfielen und rasch ihre Schärfe verloren. Vollends ist das Prinzip selbst, das sich zu Anfang übertreibend hervorheben mußte, mittlerweile so selbstverständlich geworden, daß es jener Akzente auf den schlechten Takteilen entraten kann, deren man früher bedurfte. Wer heute noch mit solchen Akzenten musizierte, würde als corny verspottet, altmodisch wie Abendkleider von 1927. Widerspenstigkeit hat sich in Glätte zweiten Grades verwandelt, die Reaktionsform des Jazz derart sich niedergeschlagen, daß eine ganze Jugend primär in Synkopen hört und den ursprünglichen Konflikt zwischen diesen und dem Grundmetron kaum mehr austrägt. All das ändert aber nichts an einer Immergleichheit, die das Rätsel aufgibt, wieso Millionen von Menschen des monotonen Reizes immer noch nicht überdrüssig sind. Der heute als Kunstredakteur des Magazins ›Life‹ weltbekannte Winthrop Sargeant, dem das beste, zuverlässigste und besonnenste Buch über den Gegenstand zu danken ist, schrieb vor siebzehn Jahren, daß der Jazz keineswegs ein neues musikalisches Idiom, sondern »noch in seinen komplexesten Erscheinungen eine sehr einfache Angelegenheit unablässig wiederholter Formeln« sei. So unbefangen läßt sich das wohl nur in Amerika wahrnehmen: in Europa, wo der Jazz noch nicht zur alltäglichen Einrichtung wurde, neigen zumal jene Gläubigen, die ihn weltanschaulich betreiben, dazu, ihn als Durchbruch ursprünglicher und ungebändigter Natur, als Triumph über die musealen Kulturgüter mißzuverstehen. So wenig aber Zweifel an den afrikanischen Elementen des Jazz sein kann, so wenig auch daran, daß alles Ungebändigte in ihm von Anfang an in ein striktes Schema eingepaßt war und daß dem Gestus der Rebellion die Bereitschaft zu blindem Parieren derart sich gesellte und immer noch gesellt, wie es die analytische Psychologie vom sadomasochistischen Typus lehrt, der gegen die Vaterfigur aufmuckt und dennoch insgeheim sie bewundert, ihr es gleich tun möchte und die verhaßte Unterordnung wiederum genießt. Eben diese Tendenz leistete der Standardisierung, kommerziellen Ausschlichtung und Erstarrung des Mediums Vorschub. Nicht etwa haben erst böse Geschäftsleute von außen der Stimme der Natur ein Leids getan, sondern der Jazz besorgt es selber und zieht durch die eigenen Gebräuche den Mißbrauch herbei, über den dann die

Puristen des unverwässerten reinen Jazz sich entrüsten. Schon die Negro Spirituals, Vorformen des Blues, mögen als Sklavenmusik die Klage über die Unfreiheit mit deren unterwürfiger Bestätigung verbunden haben. Übrigens fällt es schwer, die authentischen Neger Elemente des Jazz zu isolieren. Das weiße Lumpenproletariat hatte offenbar ebenfalls an seiner Vorgeschichte teil, ehe er ins Scheinwerferlicht einer Gesellschaft gerückt ward, die auf ihn zu warten schien, mit seinen Impulsen durch Cake-walk und Steptänze längst vertraut.

Gerade der schmale Vorrat an Verfahrensweisen und Eigentümlichkeiten jedoch, der rigorose Ausschluß jeglichen unreglementierten Ansatzes, macht die Beharrlichkeit einer nur notdürftig und meist zu Reklamezwecken mit Änderungen ausgestaffierten Spezialität so schwer verständlich. Während der Jazz inmitten einer sonst nicht eben statischen Phase sich für eine kleine Ewigkeit eingerichtet hat und nicht die mindeste Bereitschaft zeigt, von seinem Monopol etwas nachzulassen, sondern einzig die, sich je nachdem hochtrainierten oder undifferenziert rückständigen Hörern anzupassen, hat er doch vom Charakter der Mode nichts eingebüßt. Was da vierzig Jahre lang veranstaltet wird, ist so ephemer, als währte es eine Saison. Jazz ist eine Manier der Interpretation. Wie bei Moden geht es um Aufmachung und nicht um die Sache; leichte Musik, die ödesten Produkte der Schlagerindustrie werden frisiert, nicht etwa Jazz als solcher komponiert. Die Fanatiker – amerikanisch nennen sie sich abgekürzt fans –, die das wohl spüren, berufen sich deshalb mit Vorliebe auf die improvisatorischen Züge der Darbietung. Aber das sind Flausen. Jeder gewitzigte Halbwüchsige in Amerika weiß, daß die Routine heutzutage der Improvisation kaum mehr Raum läßt und daß, was auftritt, als wäre es spontan, sorgfältig, mit maschineller Präzision einstudiert ist. Selbst dort aber, wo einmal wirklich improvisiert ward, und in den oppositionellen Ensembles, die vielleicht heute noch auf dergleichen zu ihrem Vergnügen sich einlassen, bleiben die Schlager das einzige Material. Daher reduzieren sich die sogenannten Improvisationen auf mehr oder minder schwächliche Umschreibungen der Grundformeln, unter deren Hülle das Schema in jedem Augenblick hervorlugt. Noch die Improvisationen sind in weitem Maß genormt und kehren stets wieder. Was im Jazz überhaupt vorkommen darf, ist so beschränkt wie irgendein besonderer Schnitt von Kleidern. Angesichts der Fülle der Möglichkeiten, musikalisches Material selbst in der Unterhaltungssphäre, falls es deren durchaus bedarf, zu erfinden und zu behandeln, zeigt der Jazz sich völlig verarmt. Was er von den verfügbaren musikalischen Techniken anwendet, ist ganz willkürlich. Allein das Verbot, die Grundzahlzeit mit dem Fortgang eines Stückes lebendig abzuwandeln, engt das Musizieren derart ein, daß ihm eifrig zu willfahren eher psychologische Regression als ästhetisches Stilbewußtsein erheischt. Nicht minder fesseln die Restriktionen metrischer, harmonischer, formaler Art. Die Immergleichheit des Jazz besteht insgesamt nicht in einer tragenden Organisation des Materials, in der wie in einer artikulierten Sprache Phantasie frei und ungehemmt sich regen könnte, sondern in der Erhebung einiger definierter Tricks, Formeln und Clichés zur Ausschließlichkeit. Es ist, als klammere man sich krampfhaft an den Reiz des en vogue und verleugne den Ausdruck des Bildes einer Jahreszahl, indem man das Kalenderblatt abzureißen sich weigert. Mode selbst inthronisiert sich als Bleibendes und büßt eben darüber die Würde der Mode ein, die ihrer Vergänglichkeit.

2

Um zu verstehen, warum ein paar Rezepte eine ganze Sphäre umschreiben, als ob es nichts anderes gäbe, wird man von all den Phrasen über Vitalität und Rhythmus der Zeit sich freimachen müssen, welche die Reklame, ihr journalistischer Anhang und schließlich auch die Opfer herbeten. Gerade rhythmisch ist, womit der Jazz aufwartet, äußerst bescheiden. Die ernste Musik seit Brahms hatte alles, was am Jazz etwa auffällt, längst aus sich heraus hervorgebracht, ohne dabei zu verweilen.

Vollends fragwürdig ist es um die Vitalität eines noch in den Abweichungen standardisierten Fließbandverfahrens bestellt. Die Jazzideologen zumal in Europa begehen den Fehler, eine Summe psycho-technisch kalkulierter und ausprobiertes Effekte für den Ausdruck jener Seelenlage zu halten, deren Trugbild von dem Betrieb im Hörer erweckt wird, etwa wie wenn man jene Filmstars, deren ebenmäßige oder leidvolle Gesichter nach irgendwelchen Porträts berühmter Leute stilisiert sind, eben darum für Wesen wie Lucrezia Borgia oder die Lady Hamilton hielte, falls nicht gar diese selber schon ihre eigenen Mannequins gewesen sein sollten. Was enthusiastisch verstockte Unschuld als Urwald ansieht, ist durch und durch Fabrikware, selbst dort noch, wo in Sonderveranstaltungen Spontaneität als Sparte des Geschäfts ausgestellt wird. Die paradoxe Unsterblichkeit des Jazz gründet in der Ökonomie. Die Konkurrenz des Kulturmarkts hat eine Anzahl von Zügen, wie Synkopierung, halb vokalen, halb instrumentalen Klang, gleitende impressionistische Harmonik, üppige Instrumentation nach dem Grundsatz »Bei uns wird nicht gespart«, als besonders erfolgreich erwiesen. Diese sind dann aussortiert und kaleidoskopisch zu immer neuen Kombinationen zusammengesetzt worden, ohne daß zwischen dem Schema des Ganzen und den kaum minder schematischen Details je auch nur die leiseste Wechselwirkung stattgehabt hätte. Die Resultate der Konkurrenz, die vielleicht selber schon nicht so frei war, sind allein übriggelassen worden, das ganze Verfahren eingeschliffen, insbesondere wohl durchs Radio. Die Investitionen, die in den name bands, den durch wissenschaftlich gelenkte Propaganda berühmten Jazzorchestern stecken, und wohl mehr noch das Geld, das die Firmen, welche Radiozeit für Reklamezwecke kaufen, für musikalische best-seller-Programme wie die hit parade aufwenden, machen jede Divergenz zum Risiko. Darüber hinaus bedeutet die Standardisierung immer festere Dauerherrschaft über die Hörermassen und ihre conditioned reflexes. Man erwartet, daß sie einzig das verlangen, woran sie gewöhnt sind, und in Wut geraten, wenn etwas die Ansprüche enttäuscht, deren Erfüllung ihnen als Menschenrecht des Kunden gilt. Würde der Versuch, mit etwas anders Geartetem durchzudringen, in der leichten Musik überhaupt noch gewagt, so wäre er durch die ökonomische Konzentration vorweg hoffnungslos.

In der Unüberwindlichkeit eines der eigenen Art nach Zufälligen und Willkürlichen spiegelt sich etwas von der Willkür gegenwärtiger sozialer Kontrolle. Je vollständiger die Kulturindustrie Abweichungen ausmerzt und damit die Entwicklungsmöglichkeiten des eigenen Mediums beschneidet, um so mehr nähert sich der lärmend dynamische Betrieb der Statik an. Wie kein Jazzstück, im musikalischen Sinn, Geschichte kennt; wie alle seine Bestandteile umzumontieren sind, und wie kein Takt aus der Logik des Fortgangs folgt, so wird die zeitlose Mode zum Gleichnis einer planmäßig eingefrorenen Gesellschaft, gar nicht so unähnlich dem Schreckbild aus Huxleys »Brave New World«. Ökonomen mögen erwägen, ob darin eine Tendenz der überakkumulierenden Gesellschaft zur Rückbildung aufs Stadium der einfachen Reproduktion von der Ideologie sei's ausgedrückt, sei's getroffen ist. Die Befürchtung, die der am Ende gründlich enttäuschte Thorstein Veblen in seinen Spätschriften hegt: daß das wirtschaftliche und gesellschaftliche Kräftespiel in einem negativ-geschichtslosen hierarchischen Zustand, einer Art potenziertem Feudalsystem stillgelegt werde, hat zwar wenig Wahrscheinlichkeit für sich, wohnt jedoch dem Jazz als dessen Wunschbild inne. Die imago der technischen Welt enthält ohnehin ein Geschichtsloses, das sie zum mythischen Blendwerk von Ewigkeit tauglich macht. Die geplante Produktion scheint dem Lebensprozeß, aus dem sie das Ungelenkte, nicht Absehbare und nicht Vorausberechnete ausscheidet, damit das eigentlich Neue zu entziehen, ohne das Geschichte schwer gedacht werden kann, und die Form des standardisierten Massenprodukts teilt auch dem zeitlich aufeinander Folgenden etwas vom Ausdruck der Immergleichheit mit. An einer Lokomotive von 1950 wirkt paradox, daß sie anders ist als eine von 1850: darum werden die modernsten Schnellzüge angelegentlich mit Photographien altertümlicher

dekoriert. Seit Apollinaire haben die Surrealisten, die manches mit dem Jazz verbindet, auf diese Erfahrungsschicht angesprochen: »Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes«. Bewußtlos sind Spuren dessen in die zeitlose Mode eingegangen; der Jazz, der sich nicht umsonst mit der Technik solidarisiert, wirkt als streng wiederholte, doch gegenstandslose Kulthandlung mit am »technologischen Schleier« und täuscht vor, das zwanzigste Jahrhundert wäre ein Ägypten von Sklaven und endlosen Dynastien. Täuscht vor: denn während die Technik nach dem Modell des einförmig kreisenden Rades symbolisiert wird, entfalten sich ihre eigenen Kräfte ins Ungemessene, und sie ist von einer Gesellschaft umklammert, deren Spannungen weitertreiben, deren Irrationalität fortbesteht und die den Menschen mehr an Geschichte angedeihen läßt, als ihnen lieb ist. Zeitlosigkeit wird auf die Technik von einer Weltverfassung projiziert, die sich nicht mehr verändern möchte, um nicht zu stürzen. Die falsche Unvergänglichkeit jedoch wird Lügen gestraft von dem schlecht Zufälligen und Minderen, das sich als allgemeines Prinzip einrichtet. Die Herren der tausendjährigen Reiche von heutzutage sehen wie Verbrecher aus, und die perennierende Gebärde der Massenkultur ist die Asozialer. Daß gerade dem Synkopentrick die musikalische Diktatur über die Massen zufiel, mahnt an Usurpation, die bei aller Rationalität der Mittel im Endzweck irrationale totalitäre Kontrolle. Im Jazz liegen Mechanismen, welche in Wahrheit der gesamten gegenwärtigen Ideologie, aller Kulturindustrie angehören, sichtbar obenauf, weil sie ohne technische Kenntnis nicht ebenso leicht sich festnageln lassen wie etwa im Film. Doch auch der Jazz trifft seine Vorsichtsmaßnahmen. Parallel zur Standardisierung läuft Pseudoindividualisierung. Je mehr die Hörer an die Kandare genommen werden, desto weniger dürfen sie es merken. Es wird ihnen weisgemacht, sie hätten es mit einer ihnen auf den Leib geschnittenen »Konsumentenkunst« zu tun. Die spezifischen Effekte, mit denen der Jazz sein Schema ausfüllt, insbesondere die Synkopierung selber, präsentieren sich jeweils als Ausbruch oder Karikatur unerfaßter Subjektivität – virtuell der des Zuhörers – oder auch als pikfeine Nuance zu dessen höherer Ehre. Nur fängt sich die Methode im eigenen Netz. Während sie unablässig dem Hörer etwas Apartes versprechen, seine Aufmerksamkeit anstacheln, vom grauen Einerlei sich abheben muß, darf sie doch andererseits selbst nie den abgesteckten Bannkreis überschreiten; sie muß immer neu und immer dasselbe sein. Daher sind die Abweichungen ebenso standardisiert wie die Standards und nehmen sich im gleichen Augenblick zurück, in dem sie auftreten: der Jazz, wie alle Kulturindustrie, erfüllt Wünsche nur, um sie zugleich zu versagen. So sehr das Jazz-Subjekt, der Stellvertreter des Hörers in der Musik, sich als Sonderling aufführt, so wenig ist es doch es selber. Die individuellen Züge, die mit der Norm nicht übereinstimmen, sind von dieser geprägt, Male der Verstümmelung. Voll Angst identifiziert es sich mit der Gesellschaft, die es fürchtet, weil sie es zu dem machte, was es ist. Das verleiht dem Jazzritual den affirmativen Charakter: den der Aufnahme in die Gemeinde unfreier Gleicher. In deren Zeichen kann der Jazz mit teuflisch gutem Gewissen sich auf die Hörermassen selbst berufen. Standardverfahren, die unbestritten herrschen und über sehr lange Zeiträume gehandhabt werden, bringen Standardreaktionen hervor. Viel zu harmlos wäre die Ansicht, es ließe bei geänderter Programmpolitik, wie sie wohlmeinenden Erziehern vorschwebt, den vergewaltigten Menschen etwas Besseres oder auch nur Abwechslung sich aufdrängen. Ernsthaftige Änderungen der Programmpolitik würden, sofern sie nicht über den ideologischen Bereich der Kulturindustrie weit hinausgriffen, in der Tat entrüstet abgelehnt. Die Bevölkerung ist so an den Unfug gewöhnt, der ihr widerfährt, daß sie selbst dann nicht auf ihn verzichten mag, wenn sie ihn halb durchschaut; im Gegenteil, sie muß die eigene Begeisterung andrehen, um sich die Schmach als Gunst einzureden. Der Jazz entwirft Schemata eines gesellschaftlichen Verhaltens, zu dem die Menschen ohnehin genötigt sind. An ihm exerzieren sie jene Verhaltensweisen und lieben ihn obendrein, weil er ihnen das Unvermeidliche leichter macht. Er reproduziert seine eigene Massenbasis, ohne daß doch

darum die weniger schuld wären, die ihn hervorbringen. Die Ewigkeit der Mode ist ein *circulus vitiosus*.

3

Die Anhänger des Jazz gliedern sich, wie erneut von David Riesman nachdrücklich hervorgehoben wurde, in zwei recht deutlich getrennte Gruppen. Im Innern hausen die Experten oder solche, die sich dafür halten – denn sehr oft sind die Fanatiker, die mit einer selbst bereits lancierten Terminologie um sich werfen und mit gewichtigem Anspruch Jazzstile unterscheiden, kaum fähig, in präzisen, technisch-musikalischen Begriffen Rechenschaft von dem zu geben, wovon sie hingerissen sein wollen. Meist halten sie sich, in einer Konfusion, die heute allenthalben zu beobachten ist, für avantgardistisch. Unter den Symptomen des Zerfalls von Bildung ist nicht das letzte, 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. Nachdem einige kulturdefaitistische Intellektuelle diese gegen jene ausspielten, haben die banausischen Champions der Kulturindustrie auch noch die stolze Zuversicht, an der Spitze des Zeitgeistes zu marschieren. Die mittlerweile selber nach dem Schema *lowbrow*, *middlebrow* und *highbrow* für Hörer erster, zweiter und dritter Programme organisierte Scheidung von »Kulturniveaus« ist widerwärtig. Aber sie läßt sich nicht dadurch überwinden, daß sich *lowbrow*-Sekten zu *highbrows* erklären. Das berechtigte Unbehagen an der Kultur bietet den Vorwand, aber keinen Grund dafür, eine hochrationalisierte Sparte der Massenproduktion, die jene Kultur erniedrigt und ausverkauft, ohne im mindesten sie zu transzendieren, als Aufbruch eines neuen Weltgefühls zu verherrlichen und mit dem Kubismus, der Lyrik von Eliot und der Prosa von Joyce durcheinanderzubringen. Regression ist nicht Ursprung, aber dieser die Ideologie für jene. Wer sich von der anwachsenden Respektabilität der Massenkultur dazu verführen läßt, einen Schlager für moderne Kunst zu halten, weil eine Klarinette falsche Töne quäkt, und einen mit *dirty notes* versetzten Dreiklang für atonal, hat schon vor der Barbarei kapituliert. Die zur Kultur herabgesunkene Kultur wird von der Strafe ereilt, daß man sie, je mehr sie ihr Unwesen ausbreitet, um so hilfloser mit ihren eigenen Abfallprodukten verwechselt. Selbstbewußtes Analphabetentum, dem der Stumpfsinn des tolerierten Exzesses fürs Reich der Freiheit gilt, zahlt dem Bildungsprivileg heim. In schwächlicher Rebellion sind sie schon wieder bereit zu ducken, ganz so wie der Jazz es ihnen vormacht, indem er Stolpern und Zufrühkommen mit dem kollektiven Marschschritt integriert. Auffällig ist eine gewisse Ähnlichkeit des Typus des Jazzenthusiasten mit manchen jugendlichen Adepten des logischen Positivismus, die mit demselben Eifer die philosophische Bildung abschütteln wie jene die musikalische. Die Begeisterung ist auf Ernüchterung übergesprungen, die Affekte heften sich an eine Technik, feindlich allem Sinn. Man fühlt sich geborgen in einem System, das so wohl definiert ist, daß keine Fehler unterlaufen können, und die verdrängte Sehnsucht nach dem, was draußen wäre, äußert sich in unduldsamem Haß und einer Miene, in der das Besserwissen des Eingeweihten mit dem Anspruch des Illusionslosen sich paaren. Auftrumpfende Trivialität, das Befangensein in der Oberfläche als zweifelsfreie Gewißheit, verklärt die feige Abwehr jeglicher Selbstbesinnung. All diese altgewohnten Reaktionsformen haben neuerdings ihre Unschuld verloren, werfen sich als Philosophie auf und werden damit erst ganz böse.

Um die Sachverständigen einer Sache, an der es wenig zu verstehen gibt außer Spielregeln, kristallisieren sich die unartikulierten, vagen Anhänger. Meist berauschen sie sich an dem Ruhm der Massenkultur, den diese manipuliert; sie können ebensogut sich in Klubs zur Verehrung von Filmstars zusammenfinden oder Autogramme anderer Prominenz sammeln. Ihnen kommt es auf die Hörigkeit als solche, auf Identifikation an, ohne daß sie viel Aufhebens von dem jeweiligen Inhalt

machten. Sind es Mädchen, so haben sie sich geschult, bei der Stimme eines crooner, eines Jazzsängers, in Ohnmacht zu fallen. Ihr auf ein Lichtsignal einschnappender Beifall wird bei populären Radioprogrammen, deren Sendung sie beiwohnen dürfen, gleich mit übertragen; sie nennen sich selbst jitterbugs, Käfer, die Reflexbewegungen ausführen, Schauspieler der eigenen Ekstase. Überhaupt von etwas hingerissen sein, eine vermeintlich eigene Sache haben, entschädigt sie für ihr armes und bilderloses Dasein. Der Gestus der Adoleszenz, entschlossen für diesen oder jenen von einem zum andern Tag zu »schwärmen«, mit der immer gegenwärtigen Möglichkeit, morgen schon als Narrheit zu verdammen, was man heute eifernd anbetet, ist sozialisiert. Freilich wird in Europa leicht übersehen, daß die Jazzanhänger dort keineswegs denen in Amerika gleichen. Das Exzessive, Unbotmäßige, das am Jazz in Europa immer noch mitgeföhlt wird, fehlt heute in Amerika. Die Erinnerung an die anarchischen Ursprünge, die der Jazz mit allen rezipierten Massenbewegungen der Gegenwart teilt, ist gründlich verdrängt, wiewohl sie unterirdisch weitergeistern mag. Jazz als Institution ist vorgegeben, taken for granted, stubenrein und gut gewaschen. Das Moment der Gefügigkeit im parodistischen Überschwang jedoch teilen die Jazzbegeisterten aller Länder. Darin mahnt ihr Spiel an den tierischen Ernst von Gefolgschaften in totalitären Staaten, mag auch der Unterschied von Spiel und Ernst auf den von Leben und Tod hinauslaufen. Die Reklame für irgendeinen Schlager, den eine berühmte name band spielte, lautete: »Follow Your Leader, X. Y.« Während in europäischen Diktaturstaaten die Führer beider Schattierungen wider die Dekadenz des Jazz eiferten, hatte die Jugend der anderen schon längst sich von den synkopierten Gehtäncen, deren Kapelle nicht umsonst von der Militärmusik abstammt, elektrisieren lassen wie von Märschen. Die Zweiteilung in Kerntuppen und unartikulierte Gefolgsleute hat etwas von der zwischen der Partei-Elite und den restlichen Volksgenossen.

4

Das Jazzmonopol beruht auf der Ausschließlichkeit des Angebots und der ökonomischen Übermacht dahinter. Aber es wäre längst gebrochen, enthielte nicht die allgegenwärtige Spezialität ein Allgemeines, auf das die Menschen ansprechen. Der Jazz muß eine »Massenbasis« besitzen, die Technik muß an ein Moment in den Subjekten anknüpfen, das freilich wieder auf die soziale Struktur und auf typische Konflikte zwischen Ich und Gesellschaft zurückverweist. Auf der Suche nach jenem Moment wird man zunächst an den Excentric-Clown denken oder Parallelen mit älteren Filmkomikern ziehen. Die Kundgabe individueller Schwäche wird widerrufen, das Stolpern als eine Art höherer Geschicklichkeit bestätigt. In der Integration des Asozialen berührt sich das Schema des Jazz mit dem ebenso standardisierten des Kriminalromans und seiner Ableger, wo regelmäßig die Welt so verzerrt – oder enthüllt – ist, als wäre das Asoziale, das Verbrechen die alltägliche Norm, und wo man zugleich durch den unvermeidlichen Sieg der Ordnung die lockende und bedrohliche Anfechtung wegzaubert. Dem allen wäre wohl einzig die psychoanalytische Theorie angemessen. Ziel des Jazz ist die mechanische Reproduktion eines regressiven Moments, eine Kastrationssymbolik, die zu bedeuten scheint: gib den Anspruch deiner Männlichkeit auf, laß dich kastrieren, wie der eunuchenhafte Klang der Jazzband es verspottet und proklamiert, und du wirst dafür belohnt, in einen Männerbund aufgenommen, welcher das Geheimnis der Impotenz mit dir teilt, das im Augenblick des Initiationsritus sich lüftet¹. Daß diese Deutung des Jazz, von dessen sexuellen Impli-

1 Die Theorie ist entfaltet in der 1936 in der »Zeitschrift für Sozialforschung« erschienenen Studie »Über Jazz« (S. 252 ff.) und ergänzt in einer Kritik der Bücher von Sargeant und Hobson in den »Studies in Philosophy and Social Science«, 1941, S. 175.

kationen die schockierten Feinde eine bessere Vorstellung haben als die Apologeten, nicht willkürlich und zu weit hergeholt ist, ließe an zahllosen Details der Musik wie der Schlagertexte sich belegen. In dem Buch ›American Jazz Music‹ beschreibt Wilder Hobson einen frühen Jazzkapellmeister namens Mike Riley, der als musikalischer Exzentrik wahre Verstümmelungen an den Instrumenten muß verübt haben. »The band squirted water and tore clothes, and Riley offered perhaps the greatest of trombone comedy acts, an insane rendition of Dinah during which he repeatedly dismembered the horn and reassembled it erratically until the tubing hung down like brass furnishings in a junk shop, with a vaguely harmonic honk still sounding from one or more of the loose ends.« Längst zuvor hatte Virgil Thomson die Leistungen des berühmten Jazztrompeters Armstrong mit denen der großen Kastraten des achtzehnten Jahrhunderts verglichen. Für die ganze Sphäre steht der Sprachgebrauch ein, der zwischen long-haired und short-haired musicians unterscheidet. Die letzteren sind die Jazzleute, die Geld verdienen und sich gepflegtes Aussehen leisten können; die ändern, etwa der Karikatur des slawischen Pianisten mit der langen Mähne nachgebildet, fallen unter ein geringschätziges Stereotyp des zugleich hungerleidenden und über konventionelle Anforderungen sich frech hinwegsetzenden Künstlers. Soweit der manifeste Inhalt jenes Sprachgebrauchs. Wofür aber das abgeschnittene Haar einsteht, bedarf kaum der Erläuterung. Im Jazz werden die Philister, die über Simson sind, in Permanenz erklärt.

Wahrhaft die Philister. Denn während die Kastrationsymbolik tief vergraben ist im Vollzug des Jazz, durch die Institutionalisierung des Immergleichen vom Bewußtsein abgezogen, wenn auch vielleicht darum um so mächtiger, laufen die Praktiken des Jazz sozial auf die fast bis in die Physiologie des Subjekts hinein fortgesetzte Anerkennung einer traumlos-realistischen, von jeglicher Erinnerungsspur ans nicht ganz Eingefangene gereinigten Welt hinaus. Man muß, um die Massenbasis des Jazz zu begreifen, sich Rechenschaft geben von dem Tabu, das in Amerika, allem offiziellen Kunstbetrieb zum Trotz, über dem künstlerischen Ausdruck, sogar den Ausdrucksregungen von Kindern liegt –die progressive education, die sie zum freien Produzieren anhält, ja Ausdrucksfähigkeit zum Selbstzweck erklärt, ist einzig eine Reaktion darauf. Während der Künstler teils toleriert, teils als »Unterhalter«, als Funktionär in die Konsumsphäre eingeschaltet, wie ein höher bezahlter Oberkellner der Forderung nach Diensten unterworfen wird, ist das Stereotyp des Künstlers zugleich das des Introvertierten, des egozentrischen Narren, vielfach des Homosexuellen. Mögen immer solche Eigenschaften den Berufskünstlern nachgesehen, mag selbst ein skandalöses Privatleben als Teil der Unterhaltung von ihnen erwartet werden – jeder andere macht durch die spontane, nicht vorweg gesellschaftlich gesteuerte künstlerische Regung sich bereits verdächtig. Ein Kind, das lieber ernste Musik hört oder Klavier übt, als sich ein Baseballspiel anzuschauen oder fernzusehen, wird in seiner Klasse oder in den anderen Gruppen, denen es angehört und die ihm weit mehr Autorität verkörpern als Eltern oder Lehrer, als sissy, als weibischer Schwächling, zu leiden haben. Der Ausdrucksregung selber gilt bereits die gleiche Kastrationsdrohung, die im Jazz symbolisiert und mechanisch rituell bewältigt wird. Trotzdem jedoch ist gerade während der Entwicklungsjahre das Ausdrucksbedürfnis, das mit Kunst ihrer objektiven Qualität nach gar nichts zu tun zu haben braucht, nicht ganz auszutreiben. Die Halbwüchsigen sind noch nicht völlig vom Erwerbsleben und dessen seelischem Korrelat, dem »Realitätsprinzip«, unterjocht. Ihre ästhetischen Impulse werden von der Unterdrückung nicht einfach ausgelöscht, sondern abgelenkt. Der Jazz ist das bevorzugte Medium solcher Ablenkung. Den Massen der Jugendlichen, die der zeitlosen Mode Jahr um Jahr zulaufen, vermutlich um sie nach ein paar Jahren zu vergessen, liefert er einen Kompromiß zwischen ästhetischer Sublimierung und gesellschaftlicher Anpassung. Das »unrealistische«, praktisch unverwertbare, imaginative Element wird durchgelassen, soweit es im eigenen Charakter derart sich verändert, daß es selber dem

Realbetrieb unermüdlich sich anähneln, seine Gebote in sich wiederholt, ihnen willfahrt und damit dem Bereich wieder sich eingliedert, aus dem es ausbrechen wollte. Kunst wird entkünstet: sie tritt selber als ein Stück jener Anpassung auf, der ihr eigenes Prinzip widerspricht. Von daher fällt Licht auf manche absonderlichen Züge des Jazzverfahrens. So auf die Rolle des Arrangements, die keineswegs bloß aus technischer Arbeitsteilung oder aus dem musikalischen Illiteratentum der sogenannten Komponisten zulänglich sich erklärt. Nichts darf sein, was es an sich ist; alles muß zurechtgestutzt werden, Spuren einer Zubereitung tragen, die es, indem es dem schon Bekannten sich annähert, leichter auffaßbar machen, zugleich aber auch bezeugen, daß es bestimmt ist, dem Hörer zu Willen zu sein, ohne ihn zu idealisieren, und die schließlich es kenntlich machen als ein vom Gesamtbetrieb Gebilligtes, das keinerlei Distanz beansprucht, sondern vorbehaltlos mitspielt: Musik, die sich nichts Besseres dünkt.

Ebenso gehorcht dem Primat der Anpassung die spezifische Art von Geschicklichkeit, welche der Jazz von den Musikern und zu einigem Maß auch von den Hörern, sicherlich von den Tänzern verlangt, welche die Musik imitieren wollen. Ästhetische Technik, als Inbegriff der Mittel zur Objektivierung einer autonomen Sache, wird ersetzt durch die Fähigkeit, Hindernisse zu nehmen, sich nicht durch Störungsfaktoren wie die Synkope irremachen zu lassen und dabei doch die der abstrakten Spielregel unterstellte Sonderaktion schlau durchzuführen. Der ästhetische Vollzug wird sportifiziert von einem Tricksystem. Wer seiner mächtig bleibt, erweist sich zugleich als praktisch. Die Leistung des Jazzmusikers und -kenners addiert sich zu einer Folge glücklich bestandener Tests. Der Ausdruck aber, eigentlicher Träger des ästhetischen Protests, wird ereilt von der Macht, gegen die er protestiert. Vor ihr nimmt er den Klang des Hämischen und Jämmerlichen an, der eben noch flüchtig ins Grelle und Aufreizende sich kostümiert. Das Subjekt, das sich ausdrückt, drückt eben damit aus: ich bin nichts, ich bin Dreck, es geschieht mir recht, was man mit mir macht; es ist potentiell schon einer jener Angeklagten russischen Stils, die zwar unschuldig sind, aber von Anbeginn mit dem Staatsanwalt kooperieren und keine Strafe schwer genug für sich finden. War einmal das ästhetische Bereich, als eine Sphäre eigener Gesetze, aus dem magischen Tabu hervorgegangen, welches das Heilige vom Alltäglichen sonderte und jenes rein zu halten gebot, so rächt sich nun die Profanität am Nachkommen der Magie, der Kunst. Diese wird am Leben gelassen nur, wenn sie aufs Recht der Andersheit verzichtet und der Allherrschaft der Profanität sich einordnet, an welche am Ende das Tabu überging. Nichts darf sein, was nicht ist wie das Seiende. Jazz ist die falsche Liquidation der Kunst: anstatt daß die Utopie sich verwirklichte, verschwindet sie aus dem Bilde.

Zeitlose Mode, geschrieben 1953, publiziert im »Merkur« 1953.