

Zeitschrift für Ästhetik
und Allgemeine Kunstwissenschaft

Herausgegeben von
Josef Früchtl und
Maria Moog-Grünewald

Heft 59/1 · Jg. 2014

SCHWERPUNKTTHEMA:
Ästhetik des Jazz

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

ISSN 0044-2186 · ISBN 978-3-7873-2712-6

Alle Beiträge werden vor der Veröffentlichung in einem peer-review-Verfahren begutachtet.

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2014. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Satz: Jens-Sören Mann. Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

INHALT

SCHWERPUNKTTHEMA:

ÄSTHETIK DES JAZZ

<i>Alessandro Bertinetto, Georg W. Bertram und David M. Feige: Einleitung</i>	11
<i>Georg W. Bertram: Jazz als paradigmatische Kunstform – Eine Metakritik von Adornos Kritik des Jazz</i>	15
<i>Daniel Martin Feige: Jazz als künstlerische Musik</i>	29
<i>Davide Sparti: Acta Fluens – Generatives Handeln und Improvisation im Jazz</i>	49
<i>David P. Schweikard: Solo, Interaktion und Ensemblespiel – Handlungstheoretische Überlegungen zur Dimension der Improvisation im Jazz</i>	61
<i>Alexander Becker: Zeitstrukturen im Jazz</i>	79
<i>Jerrold Levinson: Die expressive Spezifität des Jazz</i>	93
<i>Alessandro Bertinetto: Jazz als gelungene Performance – Ästhetische Normativität und Improvisation</i>	105

ABHANDLUNG

<i>Christian Jany: »Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache, von der wir noch so wenig wissen« – Szenographien des Schauens beim mittleren Rilke</i>	141
---	-----

BESPRECHUNG

<i>Wolfgang Iser: Emergenz – Nachgelassene und verstreut publizierte Essays, hg. von Alexander Schmitz, Konstanz: Konstanz University Press 2013 (Eckhard Lobsien)</i>	161
--	-----

ABSTRACTS

Alexander Becker

Zeitstrukturen im Jazz

Wie erlebt der Hörer Jazz? Bei dieser Frage geht es unter anderem um die Art und Weise, wie Jazz die Zeit des Hörens gestaltet. Ein an klassischer Musik geschultes Ohr erwartet von musikalischer Zeitgestaltung, den zeitlichen Rahmen, der durch Anfang und Ende gesetzt ist, von innen heraus zu strukturieren und neu zu konstituieren. Doch das ist keine Erwartung, die dem Jazz gerecht wird. Im Jazz wird der Moment nicht im Hinblick auf ein Ziel gestaltet, das von einer übergeordneten Struktur bereitgestellt wird, sondern so, dass er den Bewegungsimpuls zum nächsten Moment weiterträgt. Wie wirkt sich dieses Prinzip der Zeitgestaltung auf die musikalische Form im Großen aus? Der Aufsatz untersucht diese Frage anhand von Beispielen, an denen sich der Weg der Transformation von einer klassischen zu einer dem Jazz angemessenen Form gut nachverfolgen lässt.

How do listeners experience Jazz? This is a question also about how Jazz music organizes the listening time. A classically educated listener expects a piece of music to structure, unify and thereby re-constitute the externally given time frame. Such an expectation is foreign to Jazz music which doesn't relate the moment to a goal provided by a large scale structure. Rather, one moment is carried on to the next, preserving the stimulus potentially ad infinitum. How does such an organization of time affect the large scale form? The paper tries to answer this question by analyzing two examples which permit to trace the transformation of a classical form into a form germane to Jazz music.

Alessandro Bertinetto

Jazz als gelungene Performance – Ästhetische Normativität und Improvisation

Die Hauptfrage, die ich in diesem Aufsatz diskutieren will, ist die folgende: Welche sind die ästhetisch-normativen Voraussetzungen für das richtige Verständnis und die richtige Evaluation von Jazz? Meine These lautet: Die Jazzästhetik ist eine *Ästhetik der gelungenen Performanz*. Sie ist nicht eine *Ästhetik der Unvollkommenheit*. Ich werde meine Argumentation in die folgenden Abschnitte gliedern. Nach der Einleitung (I.) wird in Abschnitt II. die ›These der Unvollkommenheit‹ dargestellt und in III. werden anschließend einige Argumente dagegen diskutiert. In den Abschnitten IV. und V. werden die für die Jazzästhetik wichtige Frage nach dem »Fehler« und das entscheidende Thema der Normativität untersucht. Dazu werde ich geltend machen, dass die ›These der Unvollkommenheit‹ insbesondere deswegen unbefriedigend ist, weil sie die spezifische Normativität von Jazz als Improvisati-

onskunst missversteht. In Abschnitt VI. wird schließlich erklärt, in welchem Sinne von einer *Normativität der gelungenen Performanz* die Rede sein kann und warum dies für unser Verständnis von Jazz bedeutend ist. Abschließend (VII.) wird diese Idee gegen mögliche Einwände verteidigt.

In this paper I aim at discussing the aesthetic-normative conditions for the right understanding and the right evaluation of jazz. My main point is this: The aesthetics of jazz is an aesthetics of the successful performance, rather than an aesthetics of imperfection. The paper will be structured as follows. Section I introduces the topic. Section II presents the ›imperfection thesis‹, while III discusses some arguments against it. Sections IV and V investigate two related questions: the first is about the role of the »mistake« in jazz; the second concerns the crucial topic of normativity. At this regard I will maintain that the ›imperfection thesis‹ does not work, especially because it misunderstands the specific normativity of jazz as improvisational art. Section VI is devoted to clarifying both in which sense the idea of a normativity of the successful performance is sound and why this idea is important for understanding jazz. Finally (VII) I defend this view against possible objections.

Georg W. Bertram

Jazz als paradigmatische Kunstform – Eine Metakritik von Adornos Kritik des Jazz

In dem Aufsatz diskutiere ich Adornos Kritik des Jazz, um eine Metakritik zu entwickeln. Ich rekonstruiere den zentralen Vorwurf Adornos, demzufolge Jazz-Performances kein Formgesetz realisieren und aus diesem Grund Subjekte nicht herauszufordern vermögen. Diese Einschätzung von Jazz ist, so diagnostiziere ich, in Adornos Kunstbegriff begründet, da Adorno erstens die Formgesetzlichkeit von Interaktion nicht zu fassen vermag und zweitens die von Kunst geleistete Reflexion von Subjektivität nur verkürzt fasst. Wenn man den Kunstbegriff so anlegt, dass er diesen Momenten Rechnung trägt, wird es möglich, Jazz als eine paradigmatische Kunst zu begreifen.

In this paper, I discuss Adorno's critique of jazz to develop a metacritique. I explain the basic objection of Adorno against jazz which states that jazz performances do not realize a law of form and therefore are not able to challenge subjects. According to my diagnosis, Adorno's assessment of jazz is based on his conception of art for, firstly, Adorno excludes interactions of contributing to a law of form and, secondly, has a one-sided account of how art reflects subjectivity. If one works out a conception of art that avoids these shortcomings it is possible to conceive of jazz as a paradigmatic form of art.

Daniel Martin Feige

Jazz als künstlerische Musik

Der Text gilt einer Klärung der spezifischen Qualität des Jazz als künstlerischer Musik. Eine solche Qualität wird im Rahmen einer Analyse dreier wesentlicher Dimensionen dieser Musik vorgenommen, die zwar keineswegs als disjunktiv notwendige und konjunktiv hinreichende Dimensionen des Jazz im Sinne einer Definition profiliert werden, gleichwohl aber als für seine Wertschätzung zentrale Dimensionen diskutiert werden: Improvisation, Interaktion und Intension. Die Logik der Improvisation im Jazz wird kontrastiv zur Logik des Spielens eines musikalischen Werks in der europäischen Tradition künstlerischer Musik erläutert. Zugleich wird geltend gemacht, dass selbst dieses Spielen von Werken in gewisser Weise noch von der ausgewiesenen Logik der Improvisation bestimmt ist. Interaktion wird so spezifiziert, dass Jazz wesentlich als eine Form eines dialogischen Antwortgeschehens im Medium der Musik verstanden werden muss. Intensität schließlich meint die vor allem, aber keineswegs ausschließlich anhand der rhythmischen Dimension ausweisbare Fokussierung des Jazz auf jeden einzelnen Zug und jedes einzelne Moment seiner Darbietung. Der Jazz erweist sich dabei mit Blick auf seine philosophische Relevanz als eine künstlerische Musik, die wesentliche Aspekte künstlerischer Praxis überhaupt explizit macht.

The aim of the paper is an analysis of the specific quality of jazz as a kind of artistic music. Three dimensions are brought forward as central for jazz music: improvisation, interaction and intensity. Even though these dimensions are not understood in terms of a definition – as solely necessary and jointly sufficient conditions –, they are meant to be central qualities in our appreciation of jazz music. The logics of improvisation are explored in contrast to the practice of performing a composed work in the European tradition of art music. Despite this difference the thought is articulated that the performance of a composed work is in some way governed by a similar logic. Interaction is specified in terms of jazz being fundamentally a kind of dialogical practice in the medium of music. Intensity finally is spelled out as a certain focus of jazz music toward every single moment of its performance that is mainly but not solely due to its specific rhythmic dimension. Jazz music proves to be a kind of artistic music that renders aspects of artistic practice in general explicit.

Jerrold Levinson

Die expressive Besonderheit des Jazz

Im Rahmen des Essays versuche ich Aspekte herauszuarbeiten, die spezifisch für – zumindest paradigmatische Fälle von – Jazz sind. Das geschieht unter der Perspektive seiner expressiven Potentiale. Zunächst wird die – leidige – Frage nach einem Wesen des Jazz erörtert und kurz ein Begriff der musikalischen Expressivität von Emotionen entwickelt. Dann postuliere ich eine Gestalt des Jazz, die ich unter

Zuhilfenahme der ihr zugrundeliegenden musikalischen Charakteristika wie paradigmatischer Beispiele beschreibe. Insgesamt wird die These vertreten, dass die Jazz-Gestalt gut mit dem Ausdrücken bestimmter Emotionen und schlecht mit dem Ausdrücken anderer Emotionen zusammen geht. Bevor ich schlieÙe, erörtere ich zudem die Frage der expressiven Besonderheit aller musikalischer Genres.

In this essay I try to identify what is specific to jazz – or at least, mainstream or core jazz – from the point of view of its expression. Along the way I address the vexing question of the essence of jazz, and briefly explicate the concept of musical expression of emotion that I am working with. I next postulate a Gestalt of jazz, which I attempt to circumscribe both through its underlying musical characteristics and the use of paradigm examples, and suggest that such a Gestalt comports well with the expression of certain emotions and comports ill with the expression of other emotions. Before concluding I discuss the question of the expressive specificity of all genres of music.

Christian Jany

»Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache, von der wir noch so wenig wissen« – Szenographien des Schauens beim mittleren Rilke

Die Schrift behandelt die Ästhetik des Schauens beim mittleren Rilke. Dazu werden Darstellungen von Szenen visueller Wahrnehmung aus jener Periode genauer untersucht. Nach der Sichtung von einschlägiger Sekundärliteratur und einigen Begriffserklärungen dienen vor allem ein gewisser Brief, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und *Archaischer Torso Apollos* als repräsentative Untersuchungsgegenstände. Aus ihnen ergibt sich die Grundthese: Das Schauen vollzieht sich als ein wechselseitiger Austausch von »Eindrücken«, zugleich als merkwürdig ortloses Zusammenspiel von Blicken, das die Szene destabilisiert. Der Hauptteil entfaltet diese These zunächst durch die Betrachtung der Funktion der Angst innerhalb dieser Prozedur, wodurch sich eine typische Hierarchie der Rilkeschen Schau-Szenen angeben lässt. Danach ruht der Blick auf der Nachträglichkeit des Schauens in *Archaischer Torso*, wodurch sich die Temporalität jener Szenen bestimmen lässt. Tatsächlich aktivieren all diese Aspekte Grundprobleme der Ästhetik sowie der Wahrnehmungsphilosophie. Aufgrund der Anlage der Schrift können diese theoretischen Probleme allerdings nur indirekt und auf exemplarische Weise angegangen werden.

*This essay discusses the aesthetics of looking in Rilke's middle period. To that end, it inquires into scenes of visual perception as represented by texts from that period. After a review of pertinent critical positions and a few terminological clarifications, a certain letter, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, and *Archaischer Torso Apollos* serve above all as representative objects of inquiry. The general hypothesis is that looking proceeds here according to a reciprocal exchange of »imprints,« at the same time as a strangely displaced*

interplay of looks that destabilizes the scene. The main part unfolds this hypothesis by first considering the function of anxiety in this procedure, thus detailing the typical hierarchy of a Rilkean scene of looking. Subsequently, the focus lies on the Nachträglichkeit of looking in Archaischer Torso, thus describing more closely the temporality of these scenes. All these aspects in fact invoke basic problems of both aesthetic theory and the philosophy of perception. Due to its design, however, the essay can address these theoretical problems only in an indirect and exemplary fashion.

David Schweikard

Solo, Interaktion und Ensemblespiel –

Handlungstheoretische Überlegungen zu Dimensionen der Improvisation im Jazz

Improvisation gilt genreübergreifend als Charakteristikum von Jazzmusik, dessen Struktur zu verstehen eine zentrale Aufgabe der philosophischen Beschäftigung mit Jazz als künstlerischer Praxis ist. In diesem Beitrag analysiere ich, unter Verwendung grundlegender handlungstheoretischer Begriffe, insbesondere die Struktur der Interaktion zwischen gemeinsam Musizierenden. Ich argumentiere dafür, dass Interaktion bei Soloimprovisation ebenso eine Rolle spielt wie in verschiedenen Formen gemeinsamen Improvisierens und des Ensemblespiels. Damit wird ein Zugriff auf die Praxis der Jazzmusik entwickelt.

Improvisation counts, independently of specific genres within jazz, as a characteristic feature of jazz music. Understanding improvisation is thus a crucial task for the philosophical reflection about jazz as an artistic practice. In this contribution I put to use basic concepts from the philosophy of action to analyze the structure of the interaction between musicians in the process of playing together. I argue that interaction is key to solo improvisation as well as to different forms of collective improvisation and ensemble playing. This constitutes the outline of an approach to jazz music as a social practice.

Davide Spati

Acta Fluens – Generatives Handeln und Improvisation im Jazz

Obwohl jede menschliche Handlung mit einem gewissen Grad an Improvisation erfolgt, gibt es kulturelle Praktiken, bei denen Improvisation eine überwiegende Rolle spielt. Um das Risiko zu vermeiden, einen zu breiten Begriff von Improvisation zu übernehmen, konzentriere ich mich im vorliegenden Beitrag auf den Jazz. Meine zentrale Frage lautet, wie Improvisation verstanden werden muss. Mein Vorgehen ist folgendes: Ich beginne mit einem Vergleich von Improvisation und Komposition, damit die Spezifität der Improvisation erklärt werden kann. Danach wende ich mich dem Thema der Originalität als Merkmal der Improvisation zu. Zum Schluss führe ich den Begriff *affordance* ein, um die kollektive und zir-

kuläre Logik eines Solos zu analysieren. Paradigmatisch wird der Jazzmusiker mit dem Engel der Geschichte verglichen, der nur auf das Vergangene blickt, während er der Zukunft den Rücken zugekehrt hat, und lediglich ihr zugetrieben wird. Weder kann der Improvisierende das Material der Vergangenheit vernachlässigen noch seine genuine Tätigkeit, das Improvisieren in der Gegenwart und für die Zukunft, aufgeben: Er visiert die Zukunft trotz ihrer Unvorhersehbarkeit über die Vermittlung der Vergangenheit an.

While improvised behavior is so much a part of human existence as to be one of its fundamental realities, in order to avoid the risk of defining the act of improvising too broadly, my focus here will be upon one of the activities most explicitly centered around improvisation – that is, upon jazz. My contribution, as Wittgenstein would say, has a »grammatical« design to it: it proposes to clarify the significance of the term »improvisation.« The task of clarifying the cases in which one may legitimately speak of improvisation consists first of all in reflecting upon the conditions that make the practice possible. This does not consist of calling forth mysterious, esoteric processes that take place in the unconscious, or in the minds of musicians, but rather in paying attention to the criteria that are satisfied when one ascribes to an act the concept of improvisation. In the second part of my contribution, I reflect upon the logic that governs the construction of an improvised performance. As I argue, in playing upon that which has already emerged in the music, in discovering the future as they go on (as a consequence of what they do), jazz players call to mind the angel in the famous painting by Klee that Walter Benjamin analyzed in his Theses on the History of Philosophy: while pulled towards the future, its eyes are turned back towards the past.

SCHWERPUNKTTHEMA: ÄSTHETIK DES JAZZ

EINLEITUNG

Von Alessandro Bertinetto, Georg W. Bertram und Daniel M. Feige

Von seinen Ursprüngen im New-Orleans-Stil über die Erfindung des Modern Jazz in Form des Bebop bis hin zu zeitgenössischen Formen wie dem Nu Jazz, dem Free Funk und der Verbindung aus Jazz und Hip Hop blickt die Jazz-Musik auf eine bewegte Geschichte zurück. Sie zählt heute unbestritten zu einer der maßgeblichen künstlerischen Musiken des 20. Jahrhunderts. Erstaunlich ist, dass in der deutschen Ästhetik und Kunstphilosophie trotz nahezu einhelliger Zurückweisung von Adornos bekannter Schelte des Jazz bislang kaum Versuche unternommen worden sind¹, Eigenart und künstlerischen Wert dieser Musik systematisch näher zu bestimmen. Anders als in der deutschen Ästhetik und Kunstphilosophie liegen in der analytischen Ästhetik zumindest Versuche vor, den Jazz vor dem Hintergrund umfassenderer Konzepte wie etwa der künstlerischen Improvisation und dem Begriff des Kunstwerks zu erläutern.² Aber auch bezüglich dieser Tradition der Kunstphilosophie lässt sich nicht davon sprechen, dass eine Ästhetik des Jazz in überzeugender Weise systematisch entwickelt worden wäre. Es liegt somit eine besondere Situation mit Blick auf den Jazz vor, die sich dadurch auszeichnet, dass diese Musik zwar als künstlerische Musik gemeinhin anerkannt ist, aber bislang nicht hinreichend in Debatten der philosophischen Ästhetik und Kunsttheorie berücksichtigt worden ist.

Dazu gehört es, sich mit einigen Fragen auseinanderzusetzen, die für eine Ästhetik des Jazz grundlegend sind. Zu diesen gehören unter anderem: Ist es angesichts der bewegten Geschichte des Jazz und der vielfältigen stilistischen Umbrüche möglich, Jazzmusik zu definieren oder zumindest eindeutig von anderen Arten von Musik zu unterscheiden? Hat Jazz spezifische ästhetische Merkmale und, wenn ja, welche sind das und wie tragen sie zum spezifischen Kunstcharakter des Jazz bei?³ Ein unmittelbar einleuchtender Kandidat für solch ein Merkmal scheint die Improvisation zu sein.⁴ Wenn Improvisation vielleicht auch keine notwendige

¹ Vgl. vor allem Theodor W. Adorno: *Über Jazz*, in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 5 (1936), 235–259 (unter dem Pseudonym Hektor Rottweiler). Vgl. kritisch zu Adornos Einsatzpunkt auch den Beitrag von Georg W. Bertram.

² Vgl. vor allem die Beiträge des Schwerpunkts zur Improvisation in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2 (2000).

³ Vgl. zu beiden Fragen auch den Beitrag von Daniel M. Feige.

⁴ Vgl. dazu den Beitrag von Davide Spati.

Bedingung des Jazz ist, so ist sie doch ein zentrales Merkmal dieser Musik, so dass sich die Frage stellt, wie sich die Praxis der Improvisation mit Blick auf Jazz genauer qualifizieren und von anderen Praktiken der Improvisation z. B. in anderen Künsten unterscheiden lässt. Relativ unumstritten dürfte auch sein, dass im Jazz die Dynamik zwischen dem kollektiven Moment der Musikproduktion sowie des individuellen Beitrags besonders interessant ist.⁵ Hieran anschließend stellt sich die Frage nach einer besonderen Zeitlichkeit des Jazz.⁶ Ebenso stellt sich die Frage nach für ihn charakteristischen affektiven Dimensionen.⁷

Ausgehend von Überlegungen zur Improvisation im Jazz ist zudem immer wieder der Werkcharakter von dessen Performances bestritten worden – es ist hier nicht allein die Frage zu stellen, ob dieses Urteil zutreffend ist, sondern welche ontologische und ästhetische Rolle demgegenüber etwa Audio-Aufnahmen in der Praxis der Jazzimprovisation spielen. Wie lässt sich der Kunstcharakter und damit der Wert von Jazzmusik genauer bestimmen: Lässt sich etwa behaupten, dass die Performances der Jazzmusik konstitutiv andere Potentiale aufweisen als Aufführungen von Werken der Tradition der europäischen Kunstmusik, und wie wären diese genauer zu qualifizieren?

Einen anderen Komplex von Fragen betrifft schließlich die Möglichkeit der Generalisierung des Improvisationskonzepts im Jazz: Wie ließe sich der besondere ästhetische und außerästhetische Reiz der Improvisation nicht zuletzt mit Blick auf die menschliche Lebensform insgesamt genauer fassen?⁸ Hält man eine derartige Frage für verständlich, würde der Jazz nicht nur als ein besonderes und bedeutendes ästhetisches Phänomen gewürdigt, das spezifische künstlerische Merkmale aufweisen würde und das aufgrund dieser Charakteristika als eigenständige ästhetische Form beurteilt werden müsste. Jazz könnte vielmehr darüber hinaus auch als paradigmatische Exemplifikation von Freiheit und Normativität sowohl in der Konstitution und Transmission kultureller Traditionen als auch auf Ebene der dialogischen und interaktiven Gestaltung des Verhältnisses von Individuum und Gruppe angesehen werden.⁹

Die Beiträge dieses Heftes behandeln Aspekte solcher Fragen und wollen damit insgesamt das Desiderat, dass der Jazz zwar unzweideutig als künstlerische Musik betrachtet wird, diese aber bislang wenig im Rahmen der philosophischen Ästhetik diskutiert worden ist, zumindest in Teilen erfüllen. Die Beiträge gehen zurück auf eine Tagung, die wir am 16. und 17. November 2012 an der Freien Universität

⁵ Vgl. dazu den Beitrag von David Schweikard.

⁶ Vgl. dazu den Beitrag von Alexander Becker.

⁷ Vgl. dazu den Beitrag von Jerrold Levinson.

⁸ Vgl. dazu den Beitrag von Alessandro Bertinetto.

⁹ Wir haben in unterschiedlicher Weise solche Überlegungen zum Jazz, zur Musik oder zur Kunst insgesamt an anderer Stelle präsentiert. Vgl. Georg W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis – Eine Ästhetik*, Berlin 2014 (i. E.); Alessandro Bertinetto: *Il pensiero dei suoni – Temi di filosofia della musica*, Milano 2012; Daniel M. Feige: *Philosophie des Jazz*, Berlin 2014 (i. E.).

Berlin im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 626, »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste«, organisiert haben. Eine Auswahl von Beiträgen dieser Tagung präsentieren wir hier. Neben der DFG und dem Sonderforschungsbereich 626 danken wir ganz herzlich David Blumenthal, Lisa Friedrich, Shirin Weigelt und Tobias Wieland, die uns bei der Bearbeitung der Manuskripte unterstützt haben, sowie Josef Früchtel für das Interesse an und die Ermöglichung von diesem Schwerpunkt.

JAZZ ALS PARADIGMATISCHE KUNSTFORM

Eine Metakritik von Adornos Kritik des Jazz

Von Georg W. Bertram

Die folgenden Überlegungen zielen darauf ab, Jazz als Kunstform zu denken und damit zugleich die Bestimmung von Jazz für das Verständnis von Kunst fruchtbar zu machen. Es geht ihnen nicht primär um die Frage, wie Jazz in seiner Spezifik zu begreifen ist, sondern um die Frage, was es heißt, Jazz als Kunst zu begreifen. Dabei orientiere ich mich an der berühmt-berüchtigten Position Adornos, der dem Jazz den Status, Kunst zu sein, abgesprochen hat. Mit seiner Schelte des Jazz hat Adorno immer wieder viel Widerspruch provoziert und ist unter anderem unhaltbarer Vorurteile und eines elitären Kunstbegriffs bezichtigt worden.¹ Mein Ziel ist es nicht, entsprechende Vorwürfe zu wiederholen. Mir geht es vielmehr darum zu fragen, inwiefern Adornos Kritik des Jazz ein Licht auf Probleme in Adornos Kunstbegriff wirft – was sich also aus einer angemessenen Bestimmung des Jazz für den Kunstbegriff lernen lässt.

Adorno ist immer wieder vorgehalten worden, dass er einen einseitig avantgardistischen Kunstbegriff vertritt. Und er ist hingegen damit verteidigt worden, dass er nur frühe Formen des Jazz wie Swing und Dixieland im Blick gehabt habe. All dies aber scheint mir nicht weiterführend. Adornos Perspektive wird vielmehr von seiner Position in der ästhetischen Theorie insgesamt geprägt. Seine Einschätzungen zum Jazz reflektieren seine grundlegenden Weichenstellungen in der Ästhetik. So scheint es mir vielversprechend, eine Metakritik von Adornos Kritik des Jazz mit dem Ziel zu betreiben, diese Kritik als Ausdruck der ästhetischen Position Adornos zu begreifen. Die Metakritik gilt also letztlich den Bestimmungen, die Adorno Kunst insgesamt gibt.

Eine Metakritik an Adornos Kritik des Jazz verfolge ich mit dem Ziel, Jazz gegen Adorno als paradigmatische Kunstform verständlich zu machen. Mir geht es darum zu klären, inwiefern Jazz nicht die notorische Frage aufwirft, ob es sich bei ihm um eine Kunst handelt oder nicht, sondern ob er vielmehr eine klärende Perspektive auf Kunst eröffnet. Diese Perspektive kann ich mit der folgenden These umreißen: Kunst ist ein Medium der Aushandlung der Bestimmungen von Praktiken in einer Gesellschaft. Kunstwerke entwickeln eigene Formzusammenhänge in Korrespondenz mit Praktiken der Rezipierenden, die sich an diesen Formzusammenhängen abarbeiten. Rezipierende folgen der Konfiguration eines Kunstwerks

¹ Vgl. u. a. Lee B. Brown: *Adorno's Critique of Popular Culture – The Case of Jazz Music*, in: *Journal of Aesthetic Education* 1 (1992), 17-31. Erstaunlicherweise bietet das 2011 erschienene Adorno-Handbuch keinen Beitrag zu Adornos Verhältnis zum Jazz; vgl. *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Richard Klein, Stuttgart 2011.

und versenken sich in sie. Die Aktivitäten in Auseinandersetzung mit Kunstwerken stehen aber nicht einfach isoliert für sich, sondern sind Teil eines Geschehens, in dem Bestimmungen anderer menschlicher Praktiken reflektiert werden. Menschen setzen sich mit Kunst auseinander, um sich in ihren Praktiken zu entwickeln. Ein solches Aushandlungsgeschehen ist im Jazz besonders manifest. Aus diesem Grund ist er für Kunst insgesamt paradigmatisch. Ich will im Folgenden erstens zeigen, dass Adornos Kritik des Jazz gegen seinen Kunstbegriff gewendet werden kann, und zweitens argumentieren, dass Adorno jenseits seiner negativitätsästhetischen Weichenstellungen durchaus Ressourcen bereitstellt, um Jazz im Rahmen der Kunst begreiflich zu machen. Ich gehe also, kurz gesagt, mit Adorno gegen ihn vor.

I. Adornos Kritik des Jazz

Adorno hat seine Kritik des Jazz besonders an zwei Momenten festgemacht. Jazz gilt ihm erstens als ein *stereotypes* musikalisches Geschehen. Adornos Standardbegriff hierfür ist der Begriff des »Immergleichen«.² Musikalisch, so Adorno, wiederhole sich im Jazz alles immer wieder. Adorno hat in diesem Sinn insbesondere die Rhythmik des Jazz kritisiert. Er wird nicht müde zu betonen, die Synkope werde im Jazz so monoton eingesetzt, dass das in der Romantik (zum Beispiel mit Brahms) erreichte Niveau des Umgangs mit Synkopen unterschritten werde.³ Eine analoge Stoßrichtung verfolgt Adorno in seiner Kritik der Improvisationen im Jazz, die er als vorgefertigt und formelhaft kritisiert, so dass er auch davon spricht, im Jazz werde »angeblich improvisiert«.⁴ Der Jazz suggeriere nur eine Realisierung künstlerischer Freiheit, sei aber in Wahrheit eine musikalische Praxis, in der nur das bürgerliche Subjekt immer aufs Neue bestätigt und damit im Zustand der Unfreiheit gehalten werde.

Dadurch wirke Jazz zweitens mit an der *Produktion von Subjektivität* im Sinne der kulturindustriellen kommunikativen Gleichschaltung von Subjekten. Jazz befriedigt demnach die Bedürfnisse, die er erzeugt, und dies unter anderem dadurch, dass er Stimmungen evoziert, die Subjekte immer wieder suchen. Damit sei er ein Mittel der Etablierung eines Kreislaufes von Bedürfnissen und Bedürfnisbefriedigung. In diesem Kreislauf werden Subjekte als Subjekte geprägt. So resümiert Adorno prägnant: »Mit dem Jazz stürzt die ohnmächtige Subjektivität aus der Warenwelt in

² Theodor W. Adorno und Max Horkheimer: *Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug*, in: *Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M. 1981, 156. Ein anderer prägnanter Ausdruck aus dem »Kulturindustrie«-Kapitel hierfür lautet: »trübe Identität« (ebd., 151).

³ Vgl. Theodor W. Adorno: *Abschied vom Jazz*, in: *Musikalische Schriften V – Gesammelte Schriften XVIII*, Frankfurt a.M. 1984, 795–799, hier: 797.

⁴ Theodor W. Adorno: *Über Jazz*, in: *Musikalische Schriften IV – Gesammelte Schriften XVII*, Frankfurt a.M. 1982, 74–108, hier: 78.

die Warenwelt; das System läßt keinen Ausweg.«⁵ Aufgrund des in ihm realisierten Scheins von Freiheit und authentischem Ausdruck pflanze Jazz den Subjekten die Suggestion auf einen Ausweg ein, den sie dann immer wieder aktualisiert haben wollen. Dies aber genau binde Subjekte an ein immer gleiches kommunikatives Geschehen. Dass dies rhetorisch mit einem Schein von Befreiung verbunden sei, ist aus Adornos Perspektive als besondere Raffinesse der Kulturindustrie zu begreifen. Aus diesem Grund resümiert er seine Kritik knapp und bündig in den folgenden Worten: »Jazz ist die falsche Liquidation der Kunst; anstatt daß die Utopie sich verwirklichte, verschwindet sie aus dem Bilde.«⁶

Wie allerdings kommt Adorno zu diesen Einschätzungen? Warum ist der Kreislauf, in dem Jazz sich entfaltet, nicht als ein autonomer Kreislauf zu begreifen? Kants Position ist an diesem Punkt eine hilfreiche Folie für Adornos Einschätzungen, denn Kant erläutert die Auseinandersetzung mit schönen Gegenständen auch im Sinne eines Kreislaufs, wenn er von einem freien Spiel spricht. Von diesem freien Spiel sagt Kant, dass es sich »selbst stärkt und reproduziert«.⁷ Warum ist der von Werken des Jazz etablierte eigene Zusammenhang nicht als ein eigener Zusammenhang im Sinne der großen künstlerischen Formen wie der Form des Sonetts oder des Sonatenhauptsatzes zu begreifen? Hinter Adornos Einschätzungen steht eine entscheidende Diagnose, die ich folgendermaßen umreißen kann: Werke des Jazz entfalten keine selbständige Form. Ihnen fehlt, was Adorno ein »Formgesetz« nennt. So heißt es in dem frühen Text *Über Jazz* auch knapp und schnörkellos: »die Gattung wird von der Funktion beherrscht und nicht von einem autonomen Formgesetz«.⁸ Was dem Jazz fehlt, ist das, was aus Adornos Perspektive ein Kunstwerk ausmacht. Mittels ihres Formgesetzes realisieren Kunstwerke Autonomie, indem sie eine Sprache entwickeln, die sich der kommunikativen Erschließbarkeit entzieht, so dass Kunstwerke sich kommunikativ abkapseln. Adorno hat die un-kommunikative Sprachlichkeit von Kunstwerken immer wieder mit dem Begriff einer eigentümlichen Schrift erläutert. So spricht er davon, Kunstwerke entwickeln eine »Schrift [...] ohne Bedeutung oder, genauer, eine mit gekappter oder zugehängter Bedeutung«.⁹ An anderer Stelle heißt es knapp: »Sprache sind Kunstwerke nur als Schrift.«¹⁰ Adorno zufolge sind Kunstwerke Schrift, ohne an einer allgemeinen Sprache zu partizipieren. Oder anders gesagt: Sie sind Form, ohne eine allgemeine Form zu realisieren – auch dort nicht, wo sie auf allgemeine Formen wie das Sonett oder den Sonatenhauptsatz zurückgreifen.

⁵ Ebd., 82. Adorno spricht an anderer Stelle auch griffig davon, die Rezipierenden des Jazz bildeten eine »Gemeinde unfreier Gleicher« (Theodor W. Adorno: *Zeitlose Mode – Zum Jazz*, in: *Kulturkritik und Gesellschaft I – Gesammelte Schriften X.1*, Frankfurt a. M. 1977, 123–137, hier: 129.

⁶ Theodor W. Adorno: *Zeitlose Mode – Zum Jazz* [Anm. 5], 137.

⁷ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft, Werkausgabe X*, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1974, B 37.

⁸ Theodor W. Adorno: *Über Jazz* [Anm. 4], 76.

⁹ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970, 122.

¹⁰ Ebd., 189.

Das jeweilige Formgesetz eines Kunstwerks ist ein Gesetz der eigenartigen Transformation aller Formen, Elemente und Materialien, auf die ein Kunstwerk sich stützt. Eine Form, die reaktualisiert wird, wird damit zugleich in eigentümlicher Weise weiterentwickelt, so dass sie sich kommunikativ verschließt. Das Formgesetz ist damit für Adorno entscheidend für den Widerstand gegenüber gesellschaftlich etablierten Formen der Kommunikation, den er Kunstwerken zuschreibt. Eine Schrift mit gekappter oder zugehängter Bedeutung lässt sich nicht einfach lesen. Wer mit ihr konfrontiert ist, kommt wieder und wieder auf sie zurück, ohne sie jemals endgültig entziffern zu können. So realisieren Kunstwerke durch ihr Formgesetz ein utopisches Moment der Nichtkommunikation, mittels dessen sie sich kritisch gegen die kommunikativ in Gesellschaften etablierte Rationalität wenden.

Genau dies vermag Jazz nach Adornos Diagnose nicht. Da es seinen Werken an Formgesetz mangle, leiste er keinen Widerstand. Im Jazz komme es nicht zu einer immer neuen Brechung der reaktualisierten Formen, sondern zu ihrer schlichten Wiederholung. Seine Standards kehrten einfach immer wieder, ohne dass es zu einem Moment eigener Formbildung komme. Letztere setzt für Adorno voraus, dass eine Schrift zustande kommt, die sich nicht lesen lässt, zu der man wieder und wieder zurückkehrt, ohne zu einer Entzifferung zu gelangen. Jazz hingegen biete, so Adorno, eine Logik kultureller Reproduktion: Stücke und Pattern verliefen absehbar. Aus diesem Grund komme es im Jazz zur Bedürfnisbefriedigung von Subjekten, die durch den Schein von Freiheit in ihrer Wirksamkeit gesteigert sei. So trage er zur kommunikativen Gleichschaltung der Rezipierenden bei.

II. Zur Kritik von Adornos Begriff des Jazz

Adorno begreift Jazz als eine musikalische Praxis. Er betrachtet ihn auf seine musikalischen Strukturen hin und kommt aufgrund dieser Betrachtung zu dem Urteil, der Jazz sei von einer steten Wiederkehr gleicher Muster geprägt. Adorno denkt Jazz damit notational im Sinne Nelson Goodmans:¹¹ Er beurteilt ihn auf Grundlage der in seinen Stücken ausgebildeten musikalischen Struktur, wobei diese nach dem Paradigma notierter Musik gedacht wird. Aus diesem Grund kommt Adorno zu der Einschätzung, Jazz sei von Stereotypen geprägt: Von wiederkehrenden Pattern genauso wie von immergleichen Verläufen von Soli, Abläufen usw. Jazz wird so unter Rekurs auf seine musikalische Textur als musikalische Praxis beurteilt, die keinen formalen Widerstand entwickelt.

Mit diesem Verständnis wird Adorno dem Jazz nicht gerecht, denn er übergeht ein zentrales Merkmal des Jazz: die Interaktion. In vorliegenden Theorien des Jazz sind immer wieder Improvisation und Swing und Groove als Merkmale des

¹¹ Vgl. Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst – Entwurf einer allgemeinen Symboltheorie*, Frankfurt a. M. 1995, 4. Kapitel.

Jazz durchgespielt worden, und es ist plausiblerweise bestritten worden, dass sich solche Merkmale für den Jazz verbindlich festlegen lassen.¹² Auch wenn ich nicht dafür argumentieren will, dass es ein tatsächlich verbindliches Merkmal des Jazz gibt, will ich doch ein Moment herausheben, das mir für ein Verständnis von Jazz zentral scheint. Interaktiv ist Jazz als eine künstlerische Form, in der die wechselseitige Bezugnahme von Subjekten aufeinander prägend ist. Musiker reagieren aufeinander. Sie antworten, fordern auf, nehmen zueinander Stellung, werfen Angebote von anderen, treiben die Mitspieler an und vieles andere mehr. Entsprechende Beschreibungen des Zusammenspiels von Jazzmusikern sind Symptome der interaktiven Dimension von Jazz.

Für die immer wieder genannten Charakteristika des Jazz ist diese Dimension entscheidend: Improvisationen sind nicht, wie Adorno suggeriert, als bloße Variationen auf musikalische Themen oder harmonische Strukturen zu begreifen, sondern als Ereignisse wechselseitigen Antwortens, die immer wieder das genaue Zuhören auf andere und das Hervorbringen angemessener Reaktionen verlangen.¹³ Für eine Improvisation ist es wesentlich, dass sie stets aufs Neue Momente einbezieht, in denen derjenige, der improvisiert, mit dem Spiel anderer Musiker, aber auch den Reaktionen eines Publikums konfrontiert ist.¹⁴ Auch Swing und Groove sind als interaktiv zu begreifen. Sie bilden sich durch spezifische Weisen des Zusammenspiels aus – zum Beispiel als rhythmische Konstellation eines Zusammenspiels von Schlagzeug und Bass. Auch wenn Jazzmusiker alleine spielen beziehungsweise improvisieren, lässt sich ihr Spiel in einem abgeleiteten Sinne als interaktiv verstehen. Auch hier geht es darum, dass unterschiedliche Stimmen aufeinander antworten – im Sinne eines Selbstgesprächs. Ein solches Selbstgespräch ist ein Ausschnitt aus einem umfassenden Gesprächszusammenhang, in dem man mit anderen steht. Das gilt für die Selbstgespräche des Alltags genauso wie für den Jazz.

In diesem Sinn ist Jazz eine interaktive Kunst.¹⁵ Als solche hat er nicht nur Verwandtschaft mit anderen musikalischen Formen, sondern auch und besonders eine solche mit dem Theater und dem Tanz (und den dortigen improvisatorischen Praktiken). Bei dieser Verwandtschaft geht es nicht um die mögliche prägende Kraft von Improvisationen für eine Kunst, sondern um die Interaktion von Subjekten. Ich habe bereits darauf verwiesen, dass sich die Ereignisse im Jazz gut in Begriffen des Antwortens, der Aufforderung und der Stellungnahme fassen lassen. Diese Begriffe bezeichnen das Tun von Subjekten. Ein Blick auf das Theater ist hierfür aufschlussreich. Das Theater ist nicht nur eine sprachliche Kunstform. Zwar basie-

¹² Vgl. hierzu den Beitrag von Daniel Martin Feige in diesem Heft.

¹³ Vgl. zu einer entsprechenden Bestimmung von Improvisation auch Alessandro Bertinetto: *Performing the Unexpected – Improvisation and Artistic Creativity*, in: *Daimon* 57 (2012), 117-135.

¹⁴ Davide Sparti bezeichnet solche Momente in seinem Beitrag in diesem Heft mit dem Begriff »affordances« (vgl. den 4. Abschnitt seines Beitrags). Vgl. auch den 2. Abschnitt des Beitrags von David Schweikard.

¹⁵ Vgl. hierzu auch die Überlegungen in Daniel Martin Feige: *Philosophie des Jazz*, Berlin 2014, 4. Kapitel, 2. Abschnitt.

ren viele Theateraufführungen auf geschriebenen Texten. Die Form des Theaters geht aber wesentlich darüber hinaus, Sprachkunst zu sein, da die sprachliche Darbietung auf dem Theater immer an Figuren gebunden ist. Schauspielerinnen und Schauspieler präsentieren Figuren als handelnde Subjekte. Sie reflektieren damit Handlungsfähigkeit und subjektive Artikulation in einem interaktiven und konflikthaften Geschehen. Figuren auf der Bühne sind so nicht einfach als Subjekte zu begreifen, sondern als Elemente einer Kunstform – des Theaters –, in dem subjektive Handlungsfähigkeit als solche verhandelt beziehungsweise, wie ich auch sagen kann, reflektiert wird.¹⁶

Analoges gilt für den Jazz: Auch der Jazz ist eine Kunstform, in dem subjektive Handlungsfähigkeit als solche verhandelt wird – und zwar in einer spezifischen Weise. Anders als das Theater ist Jazz in seiner Reflexion nicht an Fragen der Zuschreibung von Handlungen oder der Rechtfertigung von Subjekten orientiert. Vielmehr geht es eher um subjektive Artikulationen und Expressionen. Im Jazz wird musikalisch die interaktive Konstitution von Artikulationen und Expressionen reflektiert. Wie bereits bemerkt, tritt dies deutlich dort zutage, wo improvisiert wird. Um Improvisationen zu fassen, komme ich auf ein Vokabular zurück, das ich bereits an anderer Stelle zur Explikation von Improvisationen vorgeschlagen habe, und erläutere sie in Begriffen von Ausgangsaktionen und Antwortaktionen.¹⁷ Stellen wir uns ein Jazzquartett vor. In diesem macht der Bläsesolist zum Beispiel eine Ausgangsaktion, indem er in seinem Spiel eine rhythmische Struktur etabliert. Mit dieser Ausgangsaktion konfrontiert, sind nun die anderen Musiker zu Antworten aufgefordert. So kann das Klavier die rhythmische Struktur aufgreifen. Es kann sie aber auch variieren oder mit einer anderen Struktur konfrontieren. Dabei kann es zu einer sich aufschaukelnden Weiterentwicklung genauso kommen wie zu einem Wettkampf um die Vorherrschaft hinsichtlich eines rhythmischen Musters. Entsprechende Interaktionen sind in Begriffen von Durchsetzungsfähigkeit, Offenheit füreinander, Großzügigkeit usf. zu fassen – in Begriffen, in denen wir wiederum die Handlungsfähigkeit und das soziale Tun von Subjekten kennzeichnen.¹⁸

Nun klingt dies noch zu sehr so, als ginge es im Jazz um die Handlungsfähigkeit und soziale Strukturierung von Subjekten insgesamt (so dass Jazz vom Theater letztlich nicht zu unterscheiden wäre). Der Jazz aber vollzieht sich in der besonderen Sprache der Musik. Er präsentiert keine Figuren auf der Bühne, sondern bietet

¹⁶ Vgl. hierzu Manuel Scheidegger: *Der Theaterbegriff in Hegels Ästhetik – Auf dem Weg zu einer systematischen Studie*, Masterarbeit Freie Universität Berlin 2010. Der Begriff der Reflexion, der hierbei ins Spiel kommt, ist praktisch zu verstehen. Reflexion ist demnach ein Sichzusichverhalten, mittels dessen ein Subjekt seine Praktiken prägt. Vgl. hierzu Georg W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis – Eine Ästhetik*, Berlin 2014, 2. Kapitel.

¹⁷ Vgl. Georg W. Bertram: *Improvisation und Normativität*, in: *Improvisieren – Paradoxien des Unvorhersehbaren*, hg. von Gabriele Brandstetter u. a., Bielefeld 2010, 21–40.

¹⁸ Vgl. hierzu unter anderem Garry L. Hagberg: *Jazz Improvisation and Ethical Interaction – A Sketch of the Connections*, in: *Art and Ethical Criticism*, ed. by Garry L. Hagberg, Malden, Ma. / Oxford u. a. 2008, 259–285.

musikalische Elemente und Strukturen dar. Dies ist wesentlich für die von ihm erbrachte Reflexionsleistung. Im Jazz werden Artikulationen verfolgt, womit unter anderem Emotionen und ihr Ausdruck in den Vordergrund treten. Wenn man über das Theater sagen kann, darin werde unter anderem das Geben und Fordern von Gründen reflektiert, so kann man über den Jazz sagen, in ihm gehe es um eine Reflexion des Gebens und Forderns von Artikulationen und Expressionen.¹⁹ Jazz-Performances sind Interaktionen, die subjektive Artikulationen und Expressionen in ihrer interaktiven Konstitution verfolgen, wobei unter anderem die Spannung zwischen Kollektivität und Individualität des Ausdrucks im Zentrum steht. Dabei sind entsprechende Artikulationen und Expressionen nicht allein in einer musikalischen Textur realisiert, sondern werden interaktiv entwickelt. Jazz-Musiker bringen in ihren Improvisationen Artikulationen und Expressionen hervor, allerdings nicht in dem Sinne, dass sie sich selbst als Subjekte artikulieren würden, sondern in dem Sinn, dass Artikulationen überhaupt in interaktiven Zusammenhängen entwickelt und geschärft werden.²⁰

Zu diesen Zusammenhängen wäre weit mehr zu sagen. Zu schärfen wären unter anderem die Begriffe der Artikulation und der Expression und die Frage, was es heißt, dass diese kollektive Prägungen realisieren oder Individualität gewinnen können. Für den Kontext meiner metakritischen Auseinandersetzung mit Adorno allerdings reicht es, Interaktion als das zentrale Moment des Jazz herausgestellt zu haben, das Adorno in seiner Kritik am Jazz nicht erfasst. Adorno übergeht in all seinen Charakterisierungen des Jazz – auch und gerade in seinen Charakterisierungen von Improvisation und Rhythmik – die interaktive Dimension. Aus diesem Grund verfehlt seine Kritik den Jazz.

III. Warum bemerkt Adorno die Eigenart des Jazz nicht?

Nun stellt sich allerdings die Frage, wie es dazu kommt, dass Adorno nicht zumindest der Tendenz nach die Eigenart des Jazz erkennt. Mit dieser Frage will ich – wie angekündigt – eine übliche Art und Weise revidieren, auf Adornos Kritik am Jazz zu reagieren. Immer wieder ist gesagt worden, dass Adorno sich seit seinen frühen Überlegungen zum Jazz aus den 30er Jahren immer an dem frühen Big-Band-Jazz orientiert habe. Dem Aufbruch des Jazz zur Kunstform in den 40er

¹⁹ Wenn ich Jazz in dieser Weise auch mit der Expressivität von Subjekten verbinde, kommt insgesamt das Verhältnis von Musik und Expressivität ins Spiel, das hier weiter zu verfolgen wäre. Vgl. für einen guten Überblick Peter Rinderle: *Die Expressivität von Musik*, Paderborn 2011.

²⁰ Genauso wie auf dem Theater keine Subjekte spielen, realisiert auch der Jazz keine Personen, weder reale noch imaginäre (wie dies Jerrold Levinson behauptet, vgl. Jerrold Levinson: *Musical Expressiveness as Hearability-as-Expression*, in: *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, ed. by Matthew Kieran, Oxford 2005, 192–221). Es werden durch die Formgesetzmäßigkeiten der jeweiligen Kunst vielmehr einzelne Momente von Subjektivität und Personalität isoliert.

Jahren – der Anbruch des Modern Jazz mit Bebop und seinen Nachfolgern – habe Adorno also niemals Rechnung getragen.²¹ Eine solche Kritik allerdings gesteht Adorno viel zu viel zu. Sie unterstellt nämlich unterschwellig, man liege richtig, die frühen Formen von Dixieland und Swing als bloß populäre Musik abzuschreiben. Unterschwellig teilt die Kritik damit Adornos Verständnis von Jazz als einer musikalischen Kunstform. Wenn man allerdings, wie vorgeschlagen, Jazz auch als eine interaktive Kunstform begreift – als eine Form, in der es wesentlich auch um die Reflexion subjektiver Handlungsfähigkeit qua Artikulation und Expression geht –, dann kann es sich erübrigen, nach einem Zeitpunkt zu fragen, an dem Jazz sich zu einer musikalischen Kunstform aufgeschwungen hat. Es kann sich dann vielmehr die Aufgabe stellen, auch für die Formen des Jazz, die vor dem Modern Jazz liegen, zu fragen, inwiefern es sich um Realisierungen dieser interaktiven Kunstform handelt. Zweifelsohne kann es sein, dass dieses Vorhaben sich als undurchführbar erweist. Aber der Grundbegriff von Jazz als interaktiver Kunstform öffnet zumindest die Möglichkeit, die Grenzen in Frage zu stellen, die Adorno allzu selbstverständlich zieht.

So komme ich in der Kritik an Adorno zu einer neuen Frage: zu der Frage, warum Adorno diese Kunstform nicht erkannt hat. Nun könnte man wiederum zu sagen geneigt sein, dass Adorno aufgrund seiner partikularen Vorlieben und Kenntnisse den Jazz nicht gut genug kannte, um seine Eigentümlichkeiten angemessen zu verstehen. Mit einer solchen Antwort aber scheint die Diskussion nur beendet. Will man sich mit ihr nicht zufrieden geben, muss man überlegen, welche Gründe in Adornos Position dafür sprechen könnten, dass er den Eigentümlichkeiten des Jazz nicht besser Rechnung getragen hat. Ich will zwei Gründe anführen: Erstens sperrt Adornos Ansatz sich dagegen, Interaktion als Form zu verstehen; und zweitens hat er Probleme, Kunst als eine Reflexion subjektiver Handlungsfähigkeit zu begreifen.²²

Zum *ersten Punkt*: Adornos Ästhetik ist dominiert von einem rigiden Formbegriff. Der Begriff des Formgesetzes, den ich oben bereits eingeführt habe, betont den formalen Charakter von Kunst. Diese Betonung ist in der Rationalitätskritik motiviert, die Adorno in Kunst sucht. Wie bereits angesprochen, geht Adorno davon aus, dass Rationalität irreduzibel mit Kommunikationsverhältnissen verbunden ist, wie sie in modernen Gesellschaften umfassend realisiert sind. Aus diesem Grund besteht Adorno zufolge nicht die Möglichkeit, sich kommunikativ gegen die etablierte Rationalität zu richten. Jede inhaltliche Form der Kritik verkehrt

²¹ Gegen eine entsprechende Lesart spricht nicht zuletzt, dass Adorno gleich auf der ersten Seite des für seine Auseinandersetzung mit dem Jazz zentralen Essays *Zeitlose Mode – Zum Jazz* den »Bebop« erwähnt; vgl. Theodor W. Adorno: *Zeitlose Mode – Zum Jazz* [Anm. 5], 123. Er weiß also zumindest, dass es ihn gibt.

²² Beide Gründe haben ihre Wurzel in den negativistischen Weichenstellungen, die Adorno in seiner Ästhetik leiten. Vgl. zur Kritik an diesen Weichenstellungen unter anderem Georg W. Bertram: *Benjamin und Adorno über Kunst als kritische Praxis*, in: *Sinnlichkeit und Reflexivität in den Künsten*, hg. von Georg W. Bertram, Daniel M. Feige und Frank Ruda, Berlin 2014.

sich unentrinnbar in eine Affirmation der bestehenden Rationalität. So ist Kritik Adornos Auffassung zufolge nur qua Form möglich. Formen können den etablierten Kommunikationsmechanismen widerstehen.²³ Dabei müssen sie rigide sein und dies können sie nur, indem sie nicht mit einem identifizierbaren Inhalt vermittelt sind. Die Form wird damit zum Medium, um das Funktionieren von Kommunikation zu durchbrechen, da dieses Funktionieren die Unmöglichkeit von Kritik bedeutet.

Adornos Verständnis des Formbegriffs ist dabei nicht so neutral, wie er sich dem ersten Augenschein nach ausnimmt. Ein Formgesetz strukturiert das Kunstwerk in einer gegenständlichen Weise, so dass das Kunstwerk sich gegenüber den Kommunikationsverhältnissen in der Gesellschaft abkapselt. Die Abkapselung ist daran gebunden, dass ein Objekt für ein Subjekt nicht beherrschbar ist. Dies fasst Adorno immer wieder mit der Rede vom »Vorrang des Objekts«.²⁴ Aufgrund dieses Vorrangs steht das Subjekt dem Kunstwerk mit seinen eingeübten Kommunikationsstrategien ohnmächtig gegenüber. Adorno kommt aus diesem Grund zu der Einschätzung, dass ein Formgesetz sich immer in einer Gegenständlichkeit niederschlagen muss. Dies bringt ihn dazu, eine Bewertung vorzunehmen, die bekannt, aber bei Lichte besehen doch überraschend ist: Adorno begreift künstlerische Ereignisse wie Happenings und Performances als Kunstwerke, die im Sinne des Formgesetzes unzureichend bleiben. Überraschend ist diese Bewertung, da viele Happenings für die Rezipierenden ungreifbar bleiben. Man könnte also denken, dass sie nach Adornos Kriterien gerade ein Formgesetz realisieren. Adorno aber sie sieht sie als ein Symptom der Selbstauflösung von Kunst, mit der Formgesetze zusehends verfallen.

Diese Einschätzungen von Happenings im Besonderen und performativen Künsten im Allgemeinen ist nun in unserem Kontext von großer Bedeutung. Sie ist ein Symptom der Tatsache, dass Adorno dort, wo sich nichts Gegenständliches formt, Probleme sieht, von Formgesetzen zu sprechen.²⁵ Interaktive Künste sind nun genau Künste, bei denen sich nichts Gegenständliches formt. Dies gilt auch und gerade für den Jazz. Der Jazz als eine interaktive Kunst schlägt sich nicht in einem besonderen Maße gegenständlich nieder. Er ist in seiner Grundanlage so dynamisch, dass sich Performances des Jazz nicht sinnvoll fixieren lassen. Man wird ihnen nicht gerecht, wenn man sie zum Beispiel notational festhalten will. Jeder entsprechenden Fixierung entgeht gerade das interaktive Moment, das für den Jazz charakteristisch ist. Es entgehen ihr die Eigenarten, die jeder Musiker im Zusammenspiel mit anderen mit anderen entwickelt, die spezifischen Impulse, die

²³ Dies gilt auch für Adornos Verständnis von begrifflicher und philosophischer Kritik; vgl. Theodor W. Adorno: *Der Essay als Form*, in: *Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften XI*, Frankfurt a.M. 1974, 9–33.

²⁴ Von diesem »Vorrang« spricht Adorno bereits in der *Negativen Dialektik*. Vgl. Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik, Gesammelte Schriften VI*, Frankfurt a.M. 1970, z.B. 184, 186f.

²⁵ Wie bereits erwähnt, sagt Adorno in Bezug auf Jazz explizit, dass hier kein Formgesetz realisiert werde (vgl. Anm. 7).

sie im gemeinsamen Spiel von anderen Musikern empfangen, die Stimmung, die sich in einer bestimmten Situation auch durch die Interaktion mit dem Publikum ergibt, etc. All dies aber ist charakteristisch für das Potential, das der Jazz hat, oder um es mit Adorno zu sagen: für sein spezifisches Formgesetz. Um es auf den Punkt zu bringen: Adornos Vergegenständlichung des spezifischen Potentials der Kunst hindert ihn daran, eine interaktive Kunst in ihrer eigenen Formgesetzlichkeit zu begreifen.²⁶

Zum *zweiten Punkt*: Entscheidend für Adornos rationalitätskritischen Begriff der Kunst ist, wie dargelegt, dass Objekte einen Vorrang haben. Subjekte stehen, Adorno zufolge, in einer modernen Gesellschaft in Kreisläufen, in denen sie nicht mehr in der Lage sind, Gegenständen im vollen Sinn zu begegnen. Die gesellschaftliche Situation ist hier aus Adornos Sicht so strukturiert, dass Subjekte sich stets nur selbst begegnen. Aus diesem Grund schreibt er Kunst die Aufgabe zu, Subjekte von sich selbst zu befreien. Diese Erläuterung führt dazu, dass Adorno ein entscheidendes Moment von Kunst nur in einseitiger Weise zu fassen bekommt: ihre Reflexion von Subjektivität. Er kann – wie paradigmatisch in seinen Analysen zum Theater Becketts²⁷ – Künste, die reflektierend auf Subjekte bezogen sind, nur als solche fassen, die Subjektivität in ihrer Ausweglosigkeit vorführen. Dies ist aber ein verkürzter Begriff der Reflexion von Subjektivität. Subjekte werden im Theater unter anderem in den Bedingungen ihrer Eigenständigkeit, in ihren Verstrickungen, aber auch in ihrer Kreativität und in ihrer Offenheit gezeigt. Analoges gilt für den Jazz: Im Jazz spielen eigenständige Stellungnahmen und Expressionen, mittels derer die einzelnen Musiker sich einbringen, eine zentrale Rolle. Subjekte entwickeln ihre Artikulationen und Expressionen hier in dem bereits genannten Spannungsfeld, in dem das, was sie miteinander teilen, und das, womit sie sich individuell voneinander abheben, miteinander verbunden sind. Subjektivität zeigt sich hier in ihren immer wieder produktiven und kreativen Potentialen.

Aus Adornos Perspektive ist kein Platz für solche Momente in der Kunst. Für ihn sind alle produktiven und kreativen Momente von Subjekten verfangen in Kreisläufe der Bedürfnisbefriedigung. Es ist hier nicht der Ort zu überlegen, ob diese These im Sinne einer Analyse moderner Gesellschaften zutreffend ist. Sie hindert Adorno auf jeden Fall daran, Kunst in denjenigen Momenten zu begreifen, in denen die Konstitution von Subjektivität in unterschiedlicher Weise reflektiert wird. Und genau solche Momente sind im Jazz entscheidend. Um ihn zu begreifen, muss man Kunst grundsätzlich das Potential zugestehen, mit Subjekten, wie sie in modernen Gesellschaften ausgeprägt werden, zu interagieren. Dafür allerdings ist es erforderlich, den rigiden Begriff der Form aufzugeben, der Adorno in seiner Be-

²⁶ Adorno übergeht Interaktionen nicht nur in der Kunst, sondern grundsätzlich im Rahmen seiner Bestimmung von Sprache und Geist. Adornos Sprachdenken ist dadurch gekennzeichnet, dass es die improvisatorischen, kreativen und reflexiven Momente, die für sprachliche Interaktionen wesentlich sind, übergeht.

²⁷ Vgl. besonders Theodor W. Adorno: *Versuch das Endspiel zu verstehen*, in: *Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften* XI, Frankfurt a. M. 1974, 281–321.

stimmung der Kunst leitet. Ein erster Schritt dazu ist, wie gesehen, die Aufgabe eines gegenständlichen Verständnisses von Formgesetzen in der Kunst. Formgesetze sind nicht gegenständlich fixiert. Sie stehen vielmehr in Dynamiken, in denen sie keiner Fixierung bedürfen. So können sie genau in künstlerischen Ereignissen wie Jazz-Stücken realisiert sein.

IV. Warum ist Jazz eine paradigmatische Kunst?

In den bisherigen Überlegungen hat sich gezeigt, dass die Abwertungen von Jazz symptomatisch für Adornos *Ästhetische Theorie* sind. Diese konzipiert das eigentümliche Potential von Kunst so, dass weder Interaktion noch die Form des Subjekts als Momente von Künsten verständlich werden. Damit entgeht Adorno nicht nur die Möglichkeit, eine Kunst wie den Jazz in ihrer Formgesetzlichkeit (und auch ihrer Vielgestaltigkeit) zu begreifen, sondern auch die Möglichkeit zu erkennen, dass Jazz eine paradigmatische Kunst ist. Diese These kann ich begründen, indem ich die bisherigen Überlegungen noch einmal in anderer Weise zusammensetze.

Ich habe zu zeigen versucht, dass Jazz nicht bloß als musikalische Kunst zu verstehen ist, sondern auch als interaktive Kunst. Im Jazz werden in der Sprache der Musik Artikulationen und Expressionen in ihrer interaktiven Konstitution reflektiert. Den Begriff der Interaktion, den ich damit ins Zentrum einer Erläuterung des Jazz stelle, habe ich aber noch nicht ausreichend geklärt. Interaktion ist Jazz mindestens in einem doppelten Sinn: Auf der einen Seite interagieren die Musiker miteinander. Auf der anderen Seite aber interagieren die Musiker mit den Rezipierenden. Diese Interaktion ist nicht in Begriffen der Mitwirkung zu begreifen, auch wenn die Rezipierenden bei vielen Jazz-Performances mitwirken, sondern vielmehr in Begriffen eines Aushandlungsgeschehens. Unter einem Aushandlungsgeschehen verstehe ich eine Praxis, in der Bestimmungen einer Praxis befragt und in neuer Weise festgelegt werden.

Jazz ist in dieser Hinsicht als paradigmatisch zu begreifen. Im Jazz wird immer wieder aufs Neue ausgehandelt, welche Artikulationen Anschlussmöglichkeiten eröffnen und welche nicht. Dieses Aushandlungsgeschehen bezieht Rezipierende mit ein, die unter anderem in Jazz-Konzerten, aber auch mittels ihrer Bewertungen von Aufnahmen und auf viele andere Weisen an ihm mitwirken. Die Rezipierenden greifen Stimmungen auf, bewegen sich rhythmisch artikulierend zur Musik, äußern sich begeistert in Bezug auf bestimmte Aktionen und vieles andere mehr. Die interaktive Formgesetzlichkeit des Jazz erweist sich in dieser Hinsicht auf eine Dynamik hin geöffnet, in der Musiker und Rezipierende zusammenspielen. Diese Dynamik erklärt unter anderem auch, warum im Jazz, entgegen dem ersten Anschein, Studio- und Konzertaufnahmen eine große Bedeutung haben. Solche Aufnahmen erlauben es Rezipierenden, an Interaktionen auch über die Live-Situation hinaus zu partizipieren – auch wenn hier Partizipation anders funktioniert als in Live-Situationen. Rezipierende können hier nicht mehr mittels ihrer Kommen-