

Felix Helpenstein

Theodor W. Adornos Jazzkritik – Eingeordnet in seine und Max Horkheimers Idee der ‚Kulturindustrie‘ aus der *Dialektik der Aufklärung*

Einleitung

Theodor W. Adorno bearbeitet in seiner *Dialektik der Aufklärung*, welche er gemeinsam mit Max Horkheimer verfasst hat, verschiedene Themenbereiche der Kritischen Theorie aus einer philosophisch-sozialwissenschaftlichen Perspektive. Es wird u. a. die Idee einer „Massenkultur“ vorgestellt,¹ die sich durch die Darstellung einer von den Autoren so genannten ‚Kulturindustrie‘ kennzeichnen lässt. Sie soll der Ausgangspunkt dieses Essays sein, welcher der Frage nachgeht, ob und wenn ja, wie sich Adornos Jazzkritik in die Vorstellungen der Kulturindustrie integrieren lässt und welche Punkte dabei besonders stark herausgestellt werden.

Zur Kulturindustrie nach Adorno und Horkheimer

In dem Kapitel „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“ aus dem Werk *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* beschreiben und veranschaulichen die beiden Autoren ihre negative Auffassung einer zur produzierten Ware gewordenen Kultur. Für Adorno und Horkheimer ist die Kultur eine Masse, die sich in jeder Ausprägung ähnlich ist und deren Modell durch die „augenfällige Einheit von Makrokosmos und Mikrokosmos demonstriert“ wird.² Nach ihrer Aussage bieten Funk und Fernsehen den Menschen, die nach Standardgütern verlangen, schlechte Produkte an, deren Dasein dadurch gerechtfertigt wird, dass die Medien einer kommerzorientierten Arbeitsweise folgen. Angeprangert wird in diesem Zusammenhang, dass die ökonomisch am stärksten auftretenden Akteur*innen dafür sorgen, dass die „Technik Macht über die Gesellschaft gewinnt“ und so technische Belange das Bild der Gesellschaft bestimmen.³ Die starken Wirtschaftssektoren geben den Ton an, während die Kultursektoren im Vergleich klein und schwach wirken. Durch diesen Unterschied kommt es dazu, dass die ‚Kulturmonopole‘ um die Gunst der starken Wirtschaftssektoren buhlen müssen, damit sie von diesen nicht eingeschränkt werden.⁴ Dass sich die Einflüsse

¹ Theodor W. Adorno/Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M. 1969, S. 128.

² Adorno/Horkheimer (s. Anm. 1), S. 128.

³ Adorno/Horkheimer (s. Anm. 1), S. 129.

⁴ Vgl. Adorno/Horkheimer (s. Anm. 1), S. 130.

der Kulturindustrie nicht nur auf kulturelle Belange beziehen, zeigt das folgende Zitat: „Die rücksichtslose Einheit der Kulturindustrie bezeugt die heraufziehende der Politik“. ⁵ Gemäß dieser Feststellung erweckt die Kulturindustrie bei aller Homogenität den Eindruck, es gäbe Unterschiede innerhalb einer Sparte, damit jedem Konsumtyp ein entsprechendes Gut geboten werden kann. ⁶ „Für den Konsumenten gibt es nichts mehr zu klassifizieren, was nicht selbst im Schematismus der Produktion vorweggenommen wäre“, ⁷ sodass alles in das „Schema der mechanischen Reproduzierbarkeit“ gepresst wird. ⁸ Ein Beispiel hierfür besteht in der Arbeit von Jazzer*innen, die Kompositionen von Mozart so bearbeiten, dass sie in jedem Fall dissonant oder komplizierter klingend erscheinen als im Original, da es der herrschende Jazzstil so vorgebe. Ebenso verhält es sich mit Jazzer*innen, die ein Stück von Beethoven automatisch mit Synkopen versehen. ⁹ Dennoch sind, nach Meinung von Adorno und Horkheimer, Ängste bezüglich eines Kulturschwunds unbegründet. ¹⁰ Allerdings kann „der Stil der Kulturindustrie, der an keinem widerstrebenden Material mehr sich zu erproben hat, zugleich [als] Negation von Stil“ bezeichnet werden, ¹¹ die mehr an Vereinheitlichung als an stilistischer Vielfalt interessiert ist. Die Autoren Horkheimer und Adorno sprechen von einer „allgegenwärtige[n] Instanz[, die] das Material gesichtet und den maßgebenden Katalog der kulturellen Güter aufgestellt [hat], der die lieferbaren Güter bündig aufführt“. ¹² Die Kulturindustrie bestimmt, was (re-)produziert wird und was Einzug in den Kanon der Kultur hält. ¹³ Übergreifend kulturkritisch äußern sich Horkheimer und Adorno, wenn sie sagen:

Von Kultur zu reden war immer schon wider die Kultur. Der Generalnenner Kultur enthält virtuell bereits die Erfassung, Katalogisierung, Klassifizierung, welche die Kultur ins Reich der Administration hineinnimmt. ¹⁴

Abschließend lässt sich festhalten, dass die Kulturindustrie sich dadurch charakterisiert, dass sie durch Technik und Wirtschaft beeinflusst wird und von dieser beeindruckt eine Kommerzware ‚Kultur‘ produziert, die in jeglicher Ausprägung durch Ähnlichkeit auffällt.

⁵ Adorno/Horkheimer (s. Anm. 1), S. 131.

⁶ Vgl. Adorno/Horkheimer (s. Anm. 1), S. 131.

⁷ Adorno/Horkheimer (s. Anm. 1), S. 133.

⁸ Adorno/Horkheimer (s. Anm. 1), S. 135.

⁹ Vgl. Adorno/Horkheimer (s. Anm. 1), S. 136.

¹⁰ Vgl. Adorno/Horkheimer (s. Anm. 1), S. 135.

¹¹ Adorno/Horkheimer (s. Anm. 1), S. 137.

¹² Adorno/Horkheimer (s. Anm. 1), S. 143.

¹³ Vgl. Adorno/Horkheimer (s. Anm. 1), S. 143.

¹⁴ Adorno/Horkheimer (s. Anm. 1), S. 139.

Zur Jazzkritik nach Adorno

Adorno hat in verschiedenen Schriften, die er zu Lebzeiten publizierte, Stellung zum Jazz bezogen und ihn aus seiner Sicht analysiert und kritisiert. Für ihn ist der Jazz ein Musikstil, der durch die Darstellung der Interpretierenden geprägt ist und dessen ursprüngliche Gestalt auf Basis „simpler Kompositionen“ zu Improvisationen und musikalischen Paraphrasen bezüglich des Rhythmus einlädt.¹⁵ Als Ausgangsmaterial für Jazzarrangements macht Adorno bereits etablierte Melodien des Schlagers aus, welche häufig nur wenig mit Jazz zu tun haben, aber z. B. für einzelne Bands so umgeschrieben werden, dass ein Jazzstück entsteht. Eine Ausnahme bilden für ihn an dieser Stelle „Rhythm Numbers“,¹⁶ die absichtlich im Jazzstil geschrieben werden. Derart arrangierte Stücke haben seiner Meinung nach die improvisierten Passagen verdrängt. Der typische Jazz-Charakter wird laut Adorno durch Synkopen erreicht, die innerhalb der „maschinenhaft starr festgehaltenen Grundzählzeit“ zu gefühlten neuen Taktarten führen.¹⁷ Dieses Charakteristikum mache den Reiz des Jazz aus, der im Herausgehen aus Regelmäßigkeiten und dem Zurückkehren zu diesen bestehe und gleichzeitig die Herausforderung für Jazz-Hörer*innen ausmache.¹⁸ Adornos Empfinden nach ist der Jazz bezüglich der Melodie und der Harmonik eng mit der Volksmusik verwandt, aber er beschreitet rhythmisch und instrumental betrachtet neue bzw. eigene Wege. Die wesentlichen Züge des Jazz, dessen Ursprünge laut Adorno in Spirituals, Blues und Ditty liegen, kann er schon vor dem Ersten Weltkrieg im Ragtime beobachten. Die Bezeichnung ‚Jazz‘ sei dann im Zuge der Entstehung erster Bands erstmalig aufgetaucht.¹⁹

Adorno sieht in der Entwicklung des Jazz zwei Extreme vertreten, die beschreiben, wie dieser aus den bürgerlichen Strukturen herausgelöst und geglättet wurde, bevor er Teil der „communication industry“ geworden ist.²⁰ Diese Extreme bestehen erstens in der Entfernung alles Rohen und zweitens darin, dass versucht würde, „Synkope und Scheintakt in ein kunst-

¹⁵ Theodor W. Adorno: „Neunzehn Beiträge über neue Musik“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. 20 Bde. Bd. 18: *Musikalische Schriften V*. Hgg. von Rolf Tiedemann/Klaus Schultz. Frankfurt a. M. 1984, S. 57–87, hier S. 70.

¹⁶ Adorno (s. Anm. 15), S. 70.

¹⁷ Adorno (s. Anm. 15), S. 70.

¹⁸ Vgl. Adorno (s. Anm. 15), S. 70.

¹⁹ Vgl. Adorno (s. Anm. 15), S. 71.

²⁰ Adorno (s. Anm. 15), S. 72.

gewerblich elegantes, virtuoses Trickssystem zu bringen, das rhythmische Finesse und Harmlosigkeit vereint“.²¹ Mit dem Jazz verschwinde laut Adorno „ein Stück schlechtes Kunstgewerbe“,²² welches am Ende sei und in ein folkloristisch-militärisches Milieu abdrifte.²³ Den vorangegangenen Erfolg des Jazz macht Adorno anhand zweier Faktoren aus. Der erste besteht darin, dass Jazz sich ohne Anstrengung konsumieren lasse und zum Tanzen einlade. Der zweite Faktor beschreibt ein progressives Image der Jazzmusik, welches sich z. B. aus dem Spiel mit dem Fremden entwickelt habe.²⁴ Nach Meinung des Frankfurter Philosophen äußere sich ein besonders perfider Zug des Jazz darin, dass dieser durch das Antizipieren der Stile Wagners oder Beethovens kreative Gedanken anderer in die eigenen Stücke einbaue und Hörer*innen dadurch das Gefühl gebe, etwas wiederzuerkennen.²⁵ Vor allem rhythmische Techniken wie die Synkope werden durch den Jazz der Kunstmusik entnommen, wobei sie nach Meinung Adornos nicht so intensiv ausgeführt werden wie beispielsweise bei Brahms.²⁶ Weiterhin bemängelt er im Jazz die streng durchgeführte Grundtaktzahlzeit und die recht einfache, an die Tanzmusik angelehnte Struktur der Kompositionen, die Freiheit nur vorgaukeln und letztendlich doch ein starres Korsett bilden.²⁷ Hätte man die Synkope und die Improvisation konsequent erschlossen, wäre eventuell ein Durchbrechen der alten symmetrisch ausgerichteten Formen möglich gewesen. Allerdings habe der Jazz sich „auf solche Wagnisse nicht eingelassen und [...] sich mit der Langeweile seiner Scheinaffekte begnügt“.²⁸ Das grundlegende Problem, welches Adorno bezüglich des Jazz ausmachen kann, besteht darin, dass ein militärisch gespielter Grundbeat an die Stelle der Synkope getreten sei und dies zu einer Verhinderung von Abwechslung führe.²⁹ Außer der Loslösung von der grundsätzlichen Zählzeit und dem Erhalt einiger einzelner Jazz-Stücke werde vom Jazz wenig übrig bleiben.³⁰

Auch den Kulturbegriff reflektiert Adorno vor dem Hintergrund seiner Überlegungen zum Jazz. Jazz-Affine seien Protestler*innen, die, geprägt durch einen „sektenhaften Charakter“,

²¹ Adorno (s. Anm. 15), S. 72.

²² Theodor W. Adorno: „Abschied vom Jazz“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. 20 Bde. Bd. 18: *Musikalische Schriften V*. Hgg. von Rolf Tiedemann/Klaus Schultze. Frankfurt a. M. 1984, S. 795–799, hier S. 796.

²³ Vgl. Adorno (s. Anm. 22), S. 795.

²⁴ Vgl. Adorno (s. Anm. 22), S. 796.

²⁵ Vgl. Adorno (s. Anm. 22), S. 796.

²⁶ Vgl. Adorno (s. Anm. 22), S. 797.

²⁷ Vgl. Adorno (s. Anm. 22), S. 797.

²⁸ Adorno (s. Anm. 22), S. 798.

²⁹ Vgl. Adorno (s. Anm. 22), S. 798f.

³⁰ Vgl. Adorno (s. Anm. 22), S. 799.

gegen die „offizielle Kultur“ arbeiten.³¹ Das „klassisch-romantische Musikideal“ werde von Jazzanhänger*innen kritisiert.³² Des Weiteren wehren sie sich gegen den „Kulturschwindel“ und möchten die Ästhetik durch Schwerpunktsetzung auf Technik bzw. einen sportlichen Charakter ersetzt wissen.³³ Die Jazz-Szene leide allerdings gleichzeitig darunter, dass sie mit der kommerziell ausgerichteten Musik verbunden sei, obwohl sie versuche, sich von eben dieser abzugrenzen. Durch den von Adorno benannten Schlager als Ausgangspunkt der Jazzmusik sei dies gar nicht möglich.³⁴ Weitere Schwächen entdeckt er im Bereich der musikalischen Begriffe, mithilfe derer sich Jazzer*innen seiner Meinung nach nicht ausdrücken können. Zu den Notationen „ernster Musik“ bestünde kein Vergleich.³⁵ Adorno merkt zusammenfassend an:

Die Entfremdung von der sanktionierten musikalischen Kultur schlägt in diesem Typus in ein vorkünstlerisch Barbarisches zurück, das umsonst als Aufbruch von Urgefühlen sich affiziert.³⁶

Der Autor prognostiziert trotz einer ihm als klein erscheinenden Anzahl von Jazz-Liebhaber*innen eine zukünftig größer werdende Fan-Gemeinde.³⁷

Jazz als Teil der Kulturindustrie – Ansätze einer Diskussion

Adorno führt in den herangezogenen Schriften eine Jazzkritik ein, die sowohl in den überwiegend besprochenen Teilaspekten als auch im Gesamtbild negativ bewertet wird. Im Folgenden wird gezeigt, wie sich seine Kritik am Jazz in die von Max Horkheimer und ihm entwickelte Idee einer Kulturindustrie integrieren lässt bzw. wie er selbst die Kritik in diese integriert.

Grundlegend sollte zunächst festgehalten werden, dass Adorno sich neben weiteren Beispielen insbesondere des Jazz bedient, um daran zu zeigen, wie sehr verschiedene Kultur-Abteilungen darauf getrimmt werden, möglichst einheitlich und reproduzierbar zu sein.³⁸ Damit spricht er dem Jazz den dieser Musikrichtung oftmals zugerechneten Abwechslungsreichtum und die Virtuosität ab bzw. unterstellt ihm eine berechnende Ausführung, um so möglichst

³¹ Theodor W. Adorno: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Hamburg 1968, S. 23.

³² Adorno (s. Anm. 31), S. 24.

³³ Adorno (s. Anm. 31), S. 24.

³⁴ Vgl. Adorno (s. Anm. 31), S. 24.

³⁵ Adorno (s. Anm. 31), S. 25. Vgl. außerdem S. 24.

³⁶ Adorno (s. Anm. 31), S. 25.

³⁷ Vgl. Adorno (s. Anm. 31), S. 25.

³⁸ Vgl. Adorno/Horkheimer (s. Anm. 1), S. 135.

einfach konsumierbar zu erscheinen. Der immer wieder angedeutete Vergleich zur Klassik, in dem der Jazz stets bemängelt wird, suggeriert, dass sich Komponist*innen aus der Klassik nie nach Maßstäben des Konsums gerichtet hätten. Ob dies den damaligen Absichten der Musiker*innen entspricht oder ob Adorno diese Zuschreibung selbst vornimmt, um seine Jazz-Kritik zu untermauern, kann letztendlich nicht zufriedenstellend geprüft werden. Des Weiteren bleibt zu bemerken, dass eine breitgefächerte Musikrichtung in Adornos Werk unter einem Urteil subsumiert wird, was der Vielfalt des Jazz möglicherweise nur bedingt gerecht wird.

Seine Jazzkritik reichert Adorno mit musikalischen Schwächen an, welche seiner Meinung nach für dessen Untergang verantwortlich sind. Beispielsweise wird in der *Dialektik der Aufklärung* das Auf-die-Spitze-Treiben der Synkopen-Verwendung und das Festhalten an dem um sich greifenden Charakteristikum der Komplexität eines Jazz-Stücks benutzt, um zu zeigen, wie sehr im Jazz nach einem Schema gearbeitet wird, das sich mit der Vorstellung von der Kulturindustrie vereinbaren lässt.³⁹ Adornos Anführung der Synkope als gerne gebrauchtes Gestaltungsmittel im Jazz erscheint nachvollziehbar, da ein vermehrt anzutreffender Einsatz dieses Mittels durch die positive Resonanz des Publikums bestärkt worden ist. Es sollte dem Jazz zugesprochen werden, sich an beliebten Maßstäben auszurichten, da beim Musizieren neben dem eigenen Ausdruck und der Entwicklung neuer Formen oft auch Aspekte wie die Finanzierung eine Rolle spielen. Eine partielle Orientierung am Geschmack oder dem Trend der Zeit liegt mithin nicht so fern, wie angenommen werden könnte.

Die von Horkheimer und Adorno angesprochene „Formel, die das Werk ersetzt“ kann vor diesem Hintergrund betrachtet werden,⁴⁰ da der Idee entsprechend bestimmte Merkmale herausgegriffen und immerzu wiederholt werden, um den Konsument*innen von Jazz stets Bekanntes vorsetzen zu können, das sie mühelos hören und ‚benutzen‘ können. Denn darum geht es der Kulturindustrie: sich den Bedürfnissen der Konsument*innen anzupassen, um eine hohe Akzeptanz zu erzielen.⁴¹

Der Jazz wird als Musik beschrieben, die sich bei Vorbildern aus der klassischen Musik bedient, um die Jazzhörer*innen dazu zu bringen, sich an Bekanntes erinnert zu fühlen, wodurch wiederum die Beliebtheit des Jazz steigt.⁴² Dieses Analyse-Ergebnis Adornos

³⁹ Vgl. Adorno/Horkheimer (s. Anm. 1), S. 136.

⁴⁰ Adorno/Horkheimer (s. Anm. 1), S. 134.

⁴¹ Vgl. Adorno/Horkheimer (s. Anm. 1), S. 129.

⁴² Vgl. Adorno (s. Anm. 22), S. 796.

könnte ein Hinweis auf das sein, was er an einer anderen Stelle als ‚Scheinaffekt‘ bezeichnet und mit dessen Hilfe er das Scheitern des Jazz begründet.⁴³

Die Begründung Adornos an dieser Stelle ist nachvollziehbar. Jedoch kann das Verwenden von Teilen bereits dagewesener Musik zur Konstruktion einer neuen Komposition auch als natürlich empfunden werden und vor allem als Vorgang, der sich nicht immer steuern lässt. Vielleicht sind einige Ideen aus der Klassik entnommen worden, um sie in Jazzstücke einzuflechten. Wahrscheinlich kann sich kein*e Musiker*in völlig davon freisprechen, schon einmal etwas in ein neues Stück integriert zu haben, das er*sie zuvor in einem anderen Kontext gehört hat. Solche Vorgänge geschehen oftmals unbewusst und gehen nicht zwangsläufig mit einer Absicht einher. Dementsprechend kann es kritisch betrachtet werden, an eine groß angelegte Bewegung zu glauben, die mit Hilfe von Zügen der klassischen Musik ihre Hörer*innen dazu bringen möchte, sich an etwas zuvor Wertgeschätztes oder Bekanntes erinnert zu fühlen.

Das „Schema der mechanischen Reproduzierbarkeit“,⁴⁴ welches in dieser Arbeit bereits zum Tragen gekommen ist und gleichzeitig ein weiteres Kennzeichen der von Horkheimer und Adorno definierten Kulturindustrie darstellt, findet nach Meinung der Autoren seine Realisierung unter anderem in der den Gewohnheiten des vorherrschenden Jazzstils entsprechenden Bearbeitung von klassischen Musikstücken Mozarts oder Beethovens.⁴⁵ Das Kriterium der Ähnlichkeit und damit der leichten Konsumierbarkeit nach Horkheimer und Adorno im Zusammenhang mit der Kulturindustrie kann an dieser Stelle bewiesen werden, wenn davon ausgegangen wird, dass es *den* vorherrschenden Jazzstil – in welcher Ausprägung auch immer – zu dieser Zeit gegeben hat. Nachvollziehbar erscheint hier der Standpunkt, dass gewisse Strömungen, deren Beliebtheit gewiss ist, dafür genutzt werden können, sie vermehrt in Bearbeitungen oder Kompositionen jeglicher Art einzubringen. Ohne auf wissenschaftliche Erkenntnisse zurückzugreifen scheint es, dass sich die derzeitigen Radiocharts beispielsweise stark an elektronischer Tanzmusik orientieren. Dies ist mit Sicherheit darauf zurückzuführen, dass sich eben diese Musikrichtung gut verkaufen lässt und sich mit dieser Methode wesentlich einfacher Plätze bei den Radiostationen und in den Charts sichern lassen.

⁴³ Vgl. Adorno (s. Anm. 22), S. 798.

⁴⁴ Adorno/Horkheimer (s. Anm. 1), S. 135.

⁴⁵ Vgl. Adorno/Horkheimer (s. Anm. 1), S. 136.

Fazit

In diesem Essay wurde versucht zu zeigen, dass der Jazz, wie Adorno ihn beurteilt, innerhalb der Idee der Kulturindustrie nach Horkheimer und Adorno durchaus seinen Platz hat. Die Orientierung an wirtschaftlichen Aspekten und die Einpassung in bestimmte Schemata zur besseren Vermarktung bilden Charakteristika der Kulturindustrie ab, die sich auf den ersten Blick sehr gut mit den vorgestellten Jazz-Vorstellungen Adornos decken. Die Beschneidung aller Ecken und Kanten sowie die gehäufte Verwendung von Synkopen sind für Adorno zwei markante Punkte, an denen er den Untergang des Jazz ausmacht, welcher für ihn ein „Stück schlechtes Kunstgewerbe“ ist.⁴⁶ Das Hauptanliegen dieser Auseinandersetzung, sprich die Verortung der Jazzkritik Adornos innerhalb der Kulturindustrie, hat gezeigt, dass sich Adornos Haltung zum Jazz zwar mit der Kulturindustrie in weiten Teilen deckt, dass es aber durchaus Diskussionsbedarf gibt. So ist der bei Adorno oftmals mitschwingende oder konkretisierte Vergleich mit der klassischen Musik als positiver Maßstab zu kritisieren. Der Jazz scheint letzten Endes – trotz des eingeräumten Potentials – doch gegen die klassische Musik zu verlieren. Auf deren mögliche Rolle wird im Kapitel zur Kulturindustrie innerhalb des Werks *Dialektik der Aufklärung* nicht eingegangen – weder in positiver noch in negativer Form. Es kann jedoch an der grundsätzlichen Tendenz des Kapitels, ins Schema der Kulturindustrie passende Zweige zu erläutern und als Beispiel anzuführen, abgelesen werden, dass die klassische Musik und ihre berühmtesten Vertreter*innen nach Adornos Meinung nicht den Mechanismen der Kulturindustrie zuzuordnen sind. Des Weiteren wirft Adorno dem Jazz vor, er würde sich dem Publikum anbiedern, um verkaufsfähig zu bleiben.

Abschließend kann Adorno darin zugestimmt werden, dass eine Orientierung an kommerziellen Faktoren im Jazz wahrscheinlich ist. Allerdings lässt sich eben jenes nicht im gleichen Atemzug für die Klassik ausschließen. Vielmehr entsteht der Eindruck, dass Adornos zeitliche Nähe zum Jazz und seiner Entstehung dafür sorgt, dass er einen direkteren Blick auf diese Musik erhält als es bei der klassischen Musik der Fall ist.

Nichtsdestotrotz lässt sich Adornos Jazzkritik gut in die von ihm und Horkheimer entwickelte Idee der Kulturindustrie einordnen. Die aufgeführten und zum Teil näher diskutierten Punkte zeigen aber, dass es gerade innerhalb der Jazzkritik neben den nachvollziehbaren Argumenten auch jene gibt, die durchaus anders zu bewerten sind und dem Jazz in einer viel neutraleren Weise anzurechnen sind, als Adorno es tut. Auch wenn ich es selbst nicht immer

⁴⁶ Vgl. Adorno (s. Anm. 22), S. 796.

für besonders wertvoll halte, sich an Marktmechanismen zu orientieren oder mehr oder weniger bewusst bei bereits bestehender Musik zu leihen oder sich von ihr inspirieren zu lassen, ist es meiner Meinung nach nur fair, genau diese Arbeitsweise Musiker*innen zuzugestehen. Ob es sich dabei um Jazzmusik oder klassische Musik handelt, spielt für mich keine Rolle.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Hamburg 1968.

Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M. 1969.

Adorno, Theodor W.: „Neunzehn Beiträge über neue Musik“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. 20 Bde. Bd. 18: *Musikalische Schriften V*. Hgg. von Rolf Tiedemann/Klaus Schultz. Frankfurt a. M. 1984, S. 57–87.

Theodor W. Adorno: „Abschied vom Jazz“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. 20 Bde. Bd. 18: *Musikalische Schriften V*. Hgg. von Rolf Tiedemann/Klaus Schultz. Frankfurt a. M. 1984, S. 795–799.