

und selbst der Naturphilosoph wird nicht vergessen, daß naturwissenschaftliches Forschen die früher erörterten Grenzen hat, daß es vor allem nur die quantitativ materielle Seite der Dinge, nicht die volle Realität zu erhellen vermag. Das chemisch-physikalische Weltbild ist zum philosophischen zu erweitern und zu vertiefen.

Die hier befürwortete Einstellung kann für beide Wissenschaften nur von größtem Vorteil sein. Der Naturforscher und Empiriker geht auf seinem Gebiete unbehindert der Forschung nach und hat dabei die Befriedigung, gerade durch den Ausbau seines Weltbildes eine wichtige und unentbehrliche Grundlage für die tiefste Welt- und Seinserkenntnis zu schaffen. Der Philosoph, der eine Ahnung von den Mühen der Experimentalforschung hat, weiß ihre Ergebnisse zu schätzen, erhält von ihr gediegenes Material und wertvolle Anregung und besitzt dadurch ein wirksames Gegengewicht gegen allzuleichtfertiges aprioristisches Vorgehen.

Jazz

Von Georg Straßenberger S. J.

In letzter Zeit häufen sich wieder die Auseinandersetzungen über Jazz, nicht immer in sachlicher Art. Worte wie „Niggermusik“, „Kulturschande“ und ähnliche haben ihre Zugkraft noch nicht verloren. Bei Freunden des Jazz löst eine derartig gefühlsmäßige, von Kenntnissen unbelastete Ablehnung nur Lächeln aus und weckt neue Freude, sich für die Sache einzusetzen. Wir begrüßen es deshalb, daß uns wieder ein beachtenswerter Beitrag zur Beurteilung der ganzen Frage vorliegt: „Das neue Jazzbuch“, von Alfred Baresel¹. Seinen Hauptvorteil möchten wir darin sehen, daß es nicht vor der Beschreibung schon wertet, oder Beschreibung—Wertung durcheinandermengt, sondern zunächst ruhig darlegt und erklärt, was für den Musiklaien und vor allem für den Jazzlaien einer geschichtlichen oder ästhetischen Darlegung und Erklärung bedarf. Wir wollen uns bemühen, diesen Zug uns zu eigen zu machen und deshalb zuerst im Anschluß an das Buch die Eigenart der Jazzmusik zu zeichnen suchen, und dann einige grundsätzliche Bemerkungen anfügen über die Stellung katholischer Musikethik und Musikpädagogik zu dieser Frage.

Ein Gespräch über Jazz, auch mit musikalischen Menschen, wird oft schon nach kurzem zu einer Notlandung gezwungen wegen eines Wirrsals von Begriffen: Jazz — atonale Musik (häufig kurzerhand „moderne“ Musik genannt) — Schlager — alles das wirbelt in einem Begriffsgemenge durcheinander. Nun ist richtig, daß der Schlager von heute meist im Jazzgewand auftritt; aber es gab Schlager, lange bevor man „Jazz“ und „Atonalität“ auch nur dem Namen nach kannte. Ebenso können im Jazz Teilerscheinungen der Atonalität vorübergehend auftreten, doch ist er seinem Wesen nach durchaus tonale Musik, mit einer ausgesprochenen, kaum

¹ Musikverlag Wilhelm Zimmermann. Leipzig o. J.

trennbaren Bindung von Harmonik und Rhythmik, mit einer durchgehenden Anerkennung harmonisch-rhythmischer Schwerpunkte.

Diese eben genannten drei Begriffe sind also wohl zu scheiden. Ein weiteres merkwürdiges Mißverständnis ist auch, daß man bei der Verurteilung des Jazz als „schwarzer Schmach“ gewöhnlich an falscher Stelle angreift: vieles von dem, was man als „Niggermusik“ mit überlegener Geste glaubt abtun zu können, ist in Wirklichkeit nicht Eigentum der Neger, sondern Entartungserscheinung der anglo-amerikanischen Zivilisation.

Ob nun die Grundlagen des Jazz ausschließlich negrischen Ursprungs sind, oder ob wir, wie andere meinen, eine südamerikanisch-indianische Volksmusik mit spanischem Einschlag als Ausgangspunkt nehmen müssen, — immer können wir starke Einflüsse europäischer Dekadenz feststellen, vor allem aus der Heilsarmee und aus dem Schlager der englischen Operette. Sie haben zumeist die Versüßlichung, die Verkitschung der naiven Volksgesänge der Neger verschuldet, ihrer Plantagenlieder, der „Songs“, wie wir sie im „Blues“ wiederfinden. Was dagegen Ureigentum der Neger war, der Rhythmus, ist musikalisch zunächst als gesundes Element zu betrachten. Nicht als ob die Neger den Rhythmus „erfunden“ hätten, oder als ob wir die letzte Ausprägung des heutigen Jazzrhythmus als Ideal betrachten wollten; aber sie haben, wie auch andere primitive Völker, ihn als wichtigstes und zu allen Zeiten volkstümlichstes Element der Musik bis heute bewahrt und dementsprechend einseitig kultiviert.

Und das hat ihnen Europa unterworfen. Denn in der modernen europäischen Musik war, wie Rubinstein schon 1892 schrieb, „ein Verkommen des Rhythmischen zu bemerken“, die deutsche Volksmusik hatte seit dem Ländler und Walzer keine Tänze mehr geschaffen (Liszt und Brahms wurden gefeiert, als sie ungarische Tänze in Westeuropa heimisch zu machen suchten!), das Volkslied verfiel der Romantik und wurde ein Sehnsuchtslied, das eher Lebensflucht als Lebensbejahung ausdrückte, die Militärmusik, ein bedeutender musikalischer Kulturfaktor im Vorkriegsdeutschland, war in Kriegs- und Nachkriegsjahren so gut wie verschwunden — und nun warf der Jazz seine zündenden Rhythmen in eine junge Generation, deren Lebenslust und Lebenswille jahrelang durch die äußern Umstände, durch Krieg und Revolution niedergehalten war: diese Welt straffer Rhythmik, anspruchsloser, seelenloser Melodik, die mit viel Rührung und Effekt als Ersatz höherer Seelenkräfte arbeitete, die durch ihren Bruch mit dem Althergebrachten, ihren Maschinenrhythmus ganz der Seelenhaltung des Revolutionsmenschen abgelauscht schien, sie mußte einen Siegeszug durch Europa antreten, schneller als seinerzeit die in Österreich geborene Walzermusik.

Wenn wir die Eigenart der Jazzmusik auf zwei Formeln bringen wollen, können wir sagen: „Jazz schafft Erregung.“ Er „hetzt“ uns — und das ist auch die wahrscheinlichere Deutung des Wortes Jazz —, er kennt kein Innehalten, er läßt uns nicht zu Atem kommen; seine Kadenzen sind keine Ruhepunkte, sondern durch allerlei Manieren (so vor allem die sogenannten „Breaks“, freie Einfügungen an einem Ruhepunkt der Melodie) wird die wirbelnde Bewegung dauernd am Leben erhalten: entweder sind

es bewegte, „gehetzte“ Mittelstimmen zu einer mehr ruhigen elegischen Oberstimme, oder über gleichmäßig klappernden Mittelstimmen tanzt eine bewegte, gejagte Oberstimme. Auf diese Weise entsteht ein dauernder Kampf zweier Rhythmen: eines festgeregelten in der Begleitung, die je nach dem Charakter des Stückes (in den meisten Fällen ein Tanz) formelhaft festgelegt ist, und eines freien, unberechenbaren in der melodieführenden Stimme. Also Kampf zwischen Stimmen, die den Schwerpunkt des Taktes anerkennen („music in straight time“), und solchen, die alle regelmäßigen Schwerpunkte aufheben („music in ragtime“, von ragged: zerlumpt, zerrissen), ein Zerreißen des regelmäßigen Taktablaufes, ein Verschieben der erwarteten Betonungen aus aller Norm, um so fühlbarer, je starrer die Begleitung an ihrem maschinenmäßig stampfenden Rhythmus festhält. Es ist dies also ein Grundsatz der Jazzmusik: die scheinbar arhythmische Verschiebung der Melodie über einer gleichmäßig-formelhaften rhythmischen Begleitung. Diesem Urrhythmus „in straight time“ treten also die Ragtime-Gepflogenheiten der Melodie entgegen. Namentlich ist es die unentbehrliche Synkope, die dauernd Spannung, Erregung schafft, zugleich aber diese Spannung dauernd enttäuscht, an Stelle von Lösung neue Spannung setzt — daher der zweite Grundsatz: „Der Jazz mißachtet unsere Spannung.“

Diese beiden Grundeigentümlichkeiten zusammen machen erst den Begriff Jazz aus. Ein beständiges Jagen, und dazu ein immerwährendes Enttäuschtsein, statt Lösung und Ruhe neue Spannung, und das alles zumeist über einem melodisch-rhythmisch einfachen, ja oft dürftigen Kern: es wäre wohl manchmal nicht mehr erträglich, wenn sich nicht dazu noch eine Besonderheit aller Musik der Primitiven gesellte, nämlich ihre unglaubliche Variierungstechnik, die sich hier nicht nur als reiner Spieltrieb äußert, sondern zugleich in den Dienst immerwährenden Reizes, stets neuer Verblüffung gestellt wird. Diese Eigenart des Jazz: jagende Erregung, Mißachtung unserer Spannung, die es dauernd anders kommen läßt, als man erwartet hatte, läßt sich nun in den einzelnen Elementen nachweisen.

Zunächst im Rhythmischen. Hier ist die Merkwürdigkeit, daß der Tänzer melodisch-rhythmisch eine andere Musik hört, als er tanzt; er muß eben den Tanzrhythmus wahren gegenüber allen Ragtime-Sprüngen der Spieler, die sich in allerlei Absonderlichkeiten gefallen: Dreierbildung und Fünfteilung im geraden Takt, oft zeilenlanges Einwerfen von gegensätzlichen Scheintakten (aber unter Wahrung des Periodenbaues!). Aber auch der feststehende Tanzrhythmus, den die Begleitung unaufhörlich hämmert, hat seine Eigenarten, nur daß sie hier mit Regelmäßigkeit wiederkehren. So erwarten wir beim Tango vergebens die zweite Zählzeit, der Charleston kennt keine dritte, Black-Bottom verzichtet auf die vierte — in allen diesen geradtaktigen Tänzen wird regelmäßig ein bestimmter Schlag durch Synkopenbildung aufgesogen. Blues und Onestep dagegen bringen in der Begleitung alle Zählzeiten, der eine in getragendem, der andere in geschwindmarschartigem Tempo.

Die harmonischen Formeln sind überraschenderweise meist ehrwürdige

Bekannte aus der romantischen Rüst- und Schauerkammer: so jegliche Art von Alteration, der zum Überdruß häufige Gebrauch der Wechsel-dominante — doch finden sich auch Jazz-Originalitäten, die dem Zweck der Erregung und Verblüffung dienen. Dazu gehört vor allem die Tonika-Sept als Ganzschluß (!) — ein Ausnahmefall der Romantik, z. B. „Bittendes Kind“ von Schumann, wird hier zum Prinzip erhoben —, Terzen-, Septimen- und Nonenketten, vom französischen Impressionismus ist übernommen der Akkordaufbau aus Quartan, die Ganztonleiter, die Heranziehung entferntester Terzverwandtschaften. Eigentliche Atonalität tritt nur vereinzelt im sogenannten Kunstjazz auf, d. h. in den gebrauchsgelösten, nichttänzerischen Formen. In der Tanzmusik würde Atonalität, die ja alle rhythmischen Schwerpunkte aufhebt, die Auflösung der Tanzform zur Folge haben. Wohl aber finden wir vorübergehend beziehungslose Akkorde, ja sie sind mit der Improvisationstechnik, die zu jeder echten Jazzmusik gehört, eigentlich gegeben. Diese Improvisation führt auch zu einer Kontrapunktik, die naturgemäß keine strenge im Sinne der alten Schule ist; sie zeigt sich am freiesten in Form von Zwischenrufen einzelner Instrumente, weist aber auch in der Führung von Gegenmelodien eine Auflockerung auf, bedeutend freier und beweglicher als die armseligen Begleitungsfiguren der sogenannten Salonmusik früherer Jahrzehnte.

Melodisch kennt der Jazz vorwiegend zwei Typen: die springlebendige, frische, aufreizende Tanzmelodie, und die „naiv“-sentimentale Melodie. Diese letzte ist die ältere, die es schon vor den Tanzformen gab. Ihre Urform ist der „Song“, der schwermütig eintönige Gesang des seelisch niedergedrückten amerikanischen Sklavenvolkes; er hat sich im Jazz erhalten vor allem im „Blues“ („blaues“, träumerisches, arbeitsfernes Lied; man denke an unser Stimmungswort „blauer Montag“!). Die frühere Pentatonik der Negerkala ist natürlich längst aufgefüllt mit allen Zwischenstufen unserer diatonischen Tonleiter, ja sogar mit Vierteltonschritten, in denen manche arabische Einflüsse sehen wollen. Man kann aber dieses häufige Drücken der Singstimme um Vierteltöne einfacher deuten als einen Ausfluß der übersentimentalen, kraft- und willenlosen Stimmung, die manchen Gesängen zu Grunde liegt und die in diesem jaulenden Glissando einen passenden, wenn auch für unsere Begriffe künstlerisch unschönen Ausdruck findet.

Klanglich kennen wir die typischen Jazzinstrumente. Eigentlichen Negerursprung hat von ihnen nur das Banjo, in etwa auch noch das reichbesetzte Schlagzeug. Das Saxophon dagegen stammt aus französisch-amerikanischen Militärkapellen, Trompete und Posaune wurden den Negern durch die Heilsarmee bekannt. Seinem Aufbau nach stellt die Jazzband nicht ein Orchester in unserem Sinne dar, sondern ein kammermusikalisches Gebilde mit starker Selbständigkeit jedes Instruments und abwechselnder Führung, eine „demokratische Gemeinschaft gleichberechtigter Spieler“. Riesen-Jazz-Orchester wie die von Whiteman mit ihrer chorischen Besetzung und starren Bindung an Formeln, ihrem Verzicht auf Improvisation, geben das Charakteristische des Jazz preis.

Eine eigene Wertung ist nach dem Gesagten eigentlich überflüssig.

Denn aus der Natur des Jazz ist schon sein Zweck und seine Begrenzung erkennbar. Diese Mischung von Erregung und Spannung, Ersatz jeder Lösung durch neue Spannung, macht den Jazz außer für bestimmte Tanzformen höchstens noch für Charakterstücke brauchbar; ja durch geschickte Hereinbeziehung des „Songs“ konnte Weill sogar zu einer stilistisch einwandfreien Jazz-Oper gelangen. Dagegen enthält der Begriff „Jazz-Symphonie“ widersprechende Elemente: Symphonie in unserem heutigen Sinn verlangt Entwicklung aus einem Kern, Jazz dagegen Zerlegung, Abwandlung. Höchstens könnte etwa der „Step“ als Tanzform des beginnenden 20. Jahrhunderts neben oder statt des Scherzos Eingang in die Symphonie finden. Im ganzen aber werden die Versuche, die innermusikalischen Besonderheiten des Jazz von den Tanzformen zu lösen, wegen der innern Sinngebundenheit gerade an diese Formen wohl nicht erfolgreich sein.

Trotzdem hatte er eine Aufgabe zur Wiederbelebung unserer stagnierten, marklosen spätromantischen Musik zu erfüllen: er hat uns — nach unserer ungesunden Flucht ins nur Harmonisch-Klangliche — die Wurzeln der Musik im Rhythmischen wieder aufgezeigt. Dieses Verdienst reicht aber nicht so weit, daß wir nun Jazz als die Musik des 20. Jahrhunderts anzuerkennen vermöchten. Er ist — jedenfalls auf europäischem Boden — Zeuge und Frucht einer Krisenzeit und wird nach deren Überwindung nur noch geschichtliches Interesse finden. Wir fragen nur: Kann das unsere Musik sein, die nur Erregung und keine Beruhigung kennt? Die nur Spannung und keine Lösung hat? Die am Schluß etwa noch die „Lösung“ einer Septime hereinwirft? Alles das mag als Scherz, als Karikatur manchmal von verblüffender Wirkung sein — aber hat uns Musik sonst nichts mehr zu sagen? Man wende nicht ein: es ist eben eine Musik neben andern. Gut, wer Abstand und Kritik genug hat, sie als eine Musik neben andern gelten zu lassen, ihren Wert und Unwert zu erkennen, für den ist sie sicher ungefährlich.

Aber wie viele sind das? Für eine große Anzahl ist das die Musik schlechthin geworden, die sie nach Art eines körperlich-seelischen Narkotikums gebrauchen. Denn Erregung, Anspornung ist gut — nichts jammervolleres als kraftlose Musik —, aber man fragt doch auch einmal: Erregung wozu? Zu seelischem Aufschwung? Zu männlicher Tat? Etwa im Sinne Beethovens: „Die Musik soll dem Manne Feuer aus der Seele schlagen!“? Wir wollen nicht ungerecht verallgemeinern; aber jedenfalls hat die fast unlösbare Verbindung des Jazz mit dem Tanz, und zwar nicht dem gemessenen, beherrschten Tanz, sondern dem Rauschtanz, der aufpeitschende Rhythmus, der aus einem wegen seiner Sinnlichkeit bekannten Volk sich herleitet, die Beliebtheit, der er sich in Zeiten ärgster Dekadenz in allen Kreisen der Halbwelt erfreute, nicht nur psychologische, sondern auch sachliche Assoziationen geschaffen, die sicher nicht in der Richtung ethischer Hochwertigkeit laufen. Und je mehr es menschlich begreiflich ist, daß Menschen ohne seelische Tiefe, Menschen, die auf Reiz angewiesen sind, sich dem Rausch dieser Musik hingeben, um so mehr muß uns klar werden, daß der Einfluß dieser Musik nicht in der Richtung zum Edel-

menschen, zu klarer, verantwortungsbewußter Tat liegt. Man braucht kein Sexuelschnüffler zu sein, um sagen zu müssen: was durch diese Musik ihrer Natur nach geweckt werden soll, ist Trieb, weiter nichts.

Wir geben gern zu, daß manche Menschen durch ihre angeborene Vornehmheit (manche auch aus Abgestumpftheit) der tieferen Zusammenhänge gar nicht gewahr werden; unser bis jetzt oft noch recht mangelhaftes Gefühl für musikalische Inhalte arbeitet in der gleichen Richtung. Trotzdem ist eine Musik, die durch ihre klar erkennbare Eigenart das Seelische im Menschen nur in der unteren, sinnlich-triebhaften Sphäre anerkennt, keine Macht, der wir Erziehungseinflüsse auf werdende Menschen zuerkennen können. Wir müssen uns freilich hüten, als Heilmittel dagegen den „harmlosen“ Wiener Walzer aufzurufen. Sonst zeigt man uns eine Stelle aus den Londoner „Times“ von 1828, die etwa so lautet²: „Es ist sehr zu beklagen, daß auf dem letzten Ball am königlichen Hofe zum ersten Mal Walzer getanzt wurde. Dieser ausländische, wollüstige und indezente Tanz ist zwar schon länger hier in England bekannt, aber dies war das erste Mal, daß man ihn in den höheren Klassen der Gesellschaft einzuführen suchte. Hoffentlich wird ihn kein nur etwas moralischer Zirkel dulden...“

Wenn wir auch heute darüber lächeln, so steckt doch ein Problem in diesen Zeilen, das wir mancherorts zu tragisch, mancherorts wohl zu leicht nehmen. Das wichtigere und dringendere Problem aber ist das: unsere junge Generation zu einer vernünftigen Distanz und anschließend zu einem eigenen ablehnenden Urteil gegenüber dem ganzen Jazzwirbel zu erziehen, sie immun zu machen gegen ein Stück Welt, in die sie nun einmal hineingestellt ist. Diese Immunität wird nicht durch Abschreckung oder mechanische Absperrung zu erreichen sein, sondern durch ruhiges, sachliches Eingehen auf alle Fragen und Schwierigkeiten, durch Weckung aller Vornehmheit und aller Willenskräfte im jungen Menschen gegen das nur Animalische, und — durch bewußte Pflege einer Musik, die in jugendlich-lebendiger und natürlicher Art das enthält, was heute am Jazz ihn vielfach fesselt: die Sturmkraft eines gesunden Rhythmus, kraftvollen Vorwärtsdrängens; aber nicht wie dort in Verzerrung und Einseitigkeiten, sondern geeint mit jener Abgeklärtheit, wie sie uns der männlich-vorstürmende Beethoven in seinen besten Stunden auch geschenkt hat: ein Ruhen, ein Stillesein, das uns Zeuge ist vom Ewigen im Menschen.

² Mitgeteilt in „Musik“, Februarheft 1928.

Umschau

Das Heilige Jahr 1933

Mit dem April dieses Jahres beginnt das außerordentliche Heilige Jahr zum Gedenken daran, daß sich der Erlösertod zum neunzehnhundertsten Male jährt. Ein außergewöhnliches Ereignis in den langen Jahrhunderten der Kirchen-

geschichte. Wohl feierte man bisher die großen Zeitabschnitte, zuletzt alle 25 Jahre, seit der Wiederkehr der gnadenreichen Geburt unseres Heilandes, von der ja unsere Zeitrechnung anhebt. Doch hat diese Zeitrechnung, das Jahr des Herrn, das alte „Anno Domini“, für viele seinen tiefsten Sinn verloren, ist rein