

Lobet den Herrn mit Jazz und Beat

Anmerkungen zu Versuchen neuer Kirchenmusik

Bald nach Ende des Zweiten Weltkriegs hatte das Jazzidiom außerhalb Amerikas eine Verbreitung und Vertiefung erlangt wie nie zuvor. Die – historisch gesehen – gerade beendete, in ihren Auswirkungen aber lang nachwirkende Swing-Periode bot den bis dahin leichtesten Zugang zu dieser Musik und wurde vielfach zur effektvollen Untermauerung der akustischen Propaganda (nicht nur der Amerikaner) herangezogen. Der Jazzstil der damaligen Zeit konnte sich also in voller Breite bemerkbar machen und – dank der entwickelten Tonaufnahmetechnik – in originaler Gestalt und nicht etwa, wie bei der ersten Jazzwelle Anfang der zwanziger Jahre, gefiltert durch die Kaffeehausmusik (in der Gestalt also, die dann von Stravinsky bis Křenek für die E-Musik gültig blieb). Nach und nach ergaben sich von dieser Basis aus zunächst bestaunte oder auch angefeindete, heute zum Teil selbstverständliche (oder gar schon wieder überholte) Beziehungen: Jazz und Schule, Jazz und Dichtung, Jazz und Kirche.

Es war naheliegend, beim jazz-nahen Spiritual anzuknüpfen; erstens als Alibi, denn hier handelte es sich ja schon um sakrale (oder zumindest sakral empfundene) Musik, zum anderen aber, weil diese Musik in Europa schon lange bekannt und geschätzt, ja auch – in gefühlvoll-romantischen Fassungen – verbreitet war. Aber für den praktischen Gebrauch türmen sich im Fall des Spiritual (und noch mehr beim Gospel Song, weil er über Rhythm and Blues mit dem Beat verbunden ist), zwei Hürden, die zu nehmen bisher nicht gelungen ist: Eine über bloße und meist unzulängliche Stilimitation hinausgehende Interpretation und die Einbeziehung der Gemeinde, die ja noch viel weniger als die ausführenden Sänger imstande ist, die rhythmische Aussage dieser Musik aus einer geistig-körperlichen Einheit heraus zu verstehen oder gar nachzuvollziehen. Die evangelische Kirche begann mit der Anknüpfung direkter Beziehungen, wobei die kürzere und weniger starre liturgische

Tradition ebenso mitgespielt haben mag wie der Umstand, daß Spiritual, Gospel Song und die Frömmigkeit vieler amerikanischer Jazzmusiker (besonders der älteren Generation) ihren Ursprung im protestantischen Bereich haben. (Kompositorische Beispiele aus jüngster Vergangenheit: Duke Ellingtons u. a. in der Kathedrale von Coventry aufgeführte Suite „In The Beginning God“ und Dave Brubecks Oratorium „The Light In The Wilderness“ – Cincinnati 1969 –, das inzwischen schon in Berlin zu hören war und auch auf Platte erschienen ist.) 1954 hielt die Evangelische Akademie Tutzing ihre erste Jazztagung ab. Helmut Barbe schrieb sein von Weill beeinflusstes „christliches Musical“ „Halleluja Billy“, Heinz Werner Zimmermann seine Jazz-Motetten und sein geistliches Konzert für Baßbariton und elf Jazzsolisten. (Übrigens sind Jazzeinflüsse auch in Johann Nepomuk Davids Ezzolied, 1957, festzustellen.)

Von Tutzing ging freilich auch eine andere Richtung aus, die



man rückschauend als Fehlspekulation bezeichnen kann, selbst wenn sich das damals als Siegertitel eines Preisausschreibens hervorgegangene Lied „Danke“ bis heute gehalten hat: Pfarrer Hegeles Rechnung, den Schlager als Volkslied unserer Zeit (und gewissermaßen als Werbeträger für den lieben Gott) heranzuziehen, weil ja „Paulus... auch nicht im klassischen Griechisch geschrieben (habe), sondern in einer saloppen Gemeinsprache“, ging nicht

auf. Die Plattentexte boten ebenso Angriffspunkte wie die Verknüpfung mit den Modetänzen (als Grundlage des Tageschlagers), und das Argument, daß schlechte Musik auf jeden Fall zur Ehre Gottes untauglich sei, war nicht zu widerlegen. Das war bestenfalls „Glenn Miller mit verändertem Text“ (Werner Burkhardt), das waren Versuche mit unzulänglichen Mitteln, die zudem von manchen auch noch als avantgardistisch mißverstanden wurden; Helmut Thielicks Wort von den „liturgischen Playboys“ (in „Leiden an der Kirche“, 1966) trifft, zumindest zum Teil, in diese Richtung, die leider auch heute noch nicht ganz wieder aufgegeben wurde. Die katholischen Erneuerungsbestrebungen wurden zunächst an den Chansons vornehmlich französischer Patres offenbar. Zu erwähnen sind ferner die publizistische Tätigkeit des Kaplans Zenetti, die Veröffentlichung afrikanischer Messen aus Obervolta und dem Kongo (mit hauptsächlich theoretischen Beziehungen zum Thema), auch eine über lokale Aufführungen

Das Blech des Gustav-Brom-Orchesters im Dienst moderner Kirchenmusik



nicht hinausgelangte Festmesse für Jazzcombo und Gemischten Chor von Paul Heinersdorff. Seit der Enzyklika „*Musica sacra*“ (5. 3. 1967) sind diese Bestrebungen gerechtfertigt und kodifiziert worden, sogar unter Einbeziehung des Beat. Und schon ein Jahr danach wurde in Polen von Katarzyna Gärtner eine Beat-Messe „*Der Herr ist mein Freund*“ (Pan przyjaciół moim) komponiert und uraufgeführt, die jetzt auf Muza SXL 0475 auch bei uns vorliegt. Das ist perfekt rezipiert, nur teilweise allzu auffällig kopierter Beat, sehr gut aufgenommen und interpretiert (von dem Quartett The Red Blacks mit gelegentlicher Verstärkung durch Streicher, echte Orgel, Bläser), wobei die Stereo-Technik die klangliche Ausgewogenheit des Ensembles übertrifft. Der polnische Beatgesang klingt ungewohnt, aber der Musik ist eigentlich nichts Slawisches anzumerken. Die Gewichte sind anders verteilt als bei den herkömmlichen Messen: das Credo ist ausgesprochen kurz; das Sanctus ist ein Kirchenlied a cappella. Ergänzt werden die fünf Meßteile durch drei Proprium-Abschnitte, unter denen die Communio als eine rechte Sakralschnulze mißlingen ist. (Die B-Seite enthält noch drei „Pastoralki“, Weihnachtslieder, darunter eine Erzählung der Weihnachtsgeschichte im Country-Stil — eine originelle

pop forum

Idee, die aber durch die geringe künstlerische Anstrengung verfallen wird.) Die Jazzmesse 1966 von Hermann Gehlen (1937 Aachen) gibt es in einer bemerkenswerten Interpretation durch Agnes Giebel, das Orchester Kurt Edelhagen (in dem sich Wilton Gaynair, Tenorsaxophon, der Trompeter Shake Keane und der Bassist Peter Trunk besonders auszeichnen) und den traditionsreichen Düsseldorfer Musikverein (Schwann ums Studio 600). Merkwürdigerweise fehlt das Credo, aber sonst ist dies ein ernstzunehmender Versuch einer Verbindung von Jazz und Liturgie. Die Big Band, deren Blech gleich zu einer Art Choral-Background dienen kann, ist freilich in ihrer Traditionsgebundenheit eine Gefahr für einen „neuen Weg“, und das Ergebnis ist gewiß nicht als fortschrittlich zu bezeichnen (und aus der Richtung E-Musik inzwischen auch schon erfolgreich überholt worden). Den Tiefpunkt stellt hier das Sanctus dar, getaucht in einen geradezu entlarvend hollywood-nahen Sweet Sound, demgegenüber der Bounce-Rhythmus des Agnus

erträglich wirkt. Der Dreiviertelakt scheint assoziationsfreier zu sein; die beiden Teile des Kyrie und des Gloria sind geglückt. Weitgehend überzeugend ist auch die Wiedergabe — zumal, wenn es einem gelingt, über die sehr unterschiedliche Herkunft von Agnes Giebels schöner Stimme und dem kompakten Klang des Edelhagen-Orchesters hinwegzuhören. Auch in der Missa Jazz des Tschechen Jaromir Hnilička (1932) fehlt ein Ordinarius-Teil, das Agnus, gibt es aber Introitus und Graduale und sogar Prä- und Postludium. Das Sonderbarste ist aber die rein instrumentale Form, authentisch dargeboten vom Orchester Gustav Brom (MPS 15 240). Mit dem Kyrie steht der längste Teil (elf Minuten) am Anfang; es knüpft (wie auch Teile der Beat-Messe) bei der Gregorianik an. Die frohe Verkündigung des Gloria ist ohrenfällig, das Sanctus in seiner ekstatischen Soul-Nähe sehr interessant neu erlebt. Denkt man sich den gelegentlich als Farbe eingesetzten Chor à la Ray Conniff weg, dann ist die Musik „durchaus feierlich, aber unsentimental“ (Joe Viera auf der Plattentasche) und ohne jede Blasphemie im sakralen Raum denkbar. Einflüsse von Kirchentonalem, von Wallfahrtsgesang und Stan Kenton nimmt man — seltsam genug — eher hin als längere Improvisations-Abschnitte, die

keine Beziehung zum „Thema“ Messe mehr haben; dann ist die vielbeschworene Gefahr, daß ein guter Jazzgottesdienst zum Jazzkonzert werde, nicht mehr zu umgehen. (Bei den Kirchenkonzerten der Berliner Jazztage war ähnliches festzustellen.) Dreht man die Gehlen-Messe um und hört auf der Plattenrückseite Giselher Klebes Messe Gebet einer armen Seele (1966), weiß man erst, was ernstzunehmend, geglückte neue Kirchenmusik sein kann: Hier ist der gangbare Weg für den heutigen liturgischen Gebrauch, für einen Gottesdienst in der unserer Zeit entsprechenden Frömmigkeit — kein Surrogat, sondern ein eigenständiges Werk. Bemerkenswerte Lösungen im Chorklang, selbständige und farbige Verwendung der Orgel (Nieder-rheinische Chorgemeinschaft unter Hartmut Schmidt, Almut Röbler), dann wieder der Zusammenklang insgesamt, die Satztechnik (eine durchaus harmonisch erlebte Dekadephonie) vereinen sich zu einer liturgischen Musik von heute ungewohnter Expressivität. „Opas Gott ist tot“ hieß kürzlich das Motto eines Jugendgottesdienstes in der Münchner Stephanuskirche mit Spirituais und Bandbegleitung. Klebes Messe wäre wohl kein schlechtes Mittel, das Weltbild dieses Jugendkreises wieder zurechtzurücken. Karl Robert Bracht

Die „Rolling Stones“

oder:
Der Aufbruch
zur
Unvollkommenheit



„You Can't Always Get What You Want“ (Du kannst nicht immer haben, was Du haben willst) ist die längste Nummer der neuen Rolling-Stones-Platte „Let It Bleed“ (Laß es bluten; Decca SLK 16 640-P). Als Kadenzmaterial reichen drei Akkorde aus (Tonika, Subdominante, Doppeldominante), ein Stand der Kompositionstechnik der noch unter dem Niveau der hiesigen Schlagerindustrie liegt — und das will schließlich etwas heißen. Aber wer sich mit den Stones beschäftigt, darf keine Qualität erwarten, auch nicht im Hinblick auf Interpretation, denn oft intoniert Mick Jagger unsauber und singt un-rhythmisch. Weil das Ganze aber mit einer solchen Penetration besser: Konsequenz, geschleht, erübrigt sich die Frage, ob es bewußt gemacht wird; es ist zum stilbildenden Mittel geworden. Das „Schlechte“ — (Zitat aus einer Jugendzeitschrift: „Wir sind die unordentlichste Band der Welt“) — ist daher auch ideologisch das marktbedingte Image dieser Fünf. Sie waren von Anfang an die Buhmänner

vom Dienst, sie vermittelten (gewollt) den Hauch von Ungehorsam, von Protest, von LSD, sexueller Libertinage, vom Bösen schlechthin. Und die Titel ihrer Nummern und Platten weisen in poetischer Umschreibung oft genug darauf hin: „Their Satanic Majesties Request“ (etwa: Ihre satanischen Majestäten lassen grüßen, Decca TXS 103) oder „Sympathy For The Devil“ (Sympathie für den Teufel). Gerade dies ist allerdings nichts eigentlich Neues. Der Brutismus und die Kakophonie, die entsprechend der Antikunstideologie des Dadaismus geschaffene Musik, gebraucht Formeln dieser Art schon lange. Im Gegenteil, die Verherrlichung des Bösen in der Kunst, der „Fleurs du Mal“, ist bezeichnend für die Stellung der Kunst selber: in

gebliche Liebe, ein Blues und „Country honk“, eine Honkytonk Musik mit dem Geiger Byron Berline) ist daher nicht als mystische Rückkehr zu archaischen Urformen zu deuten, sie ist nur ein Rückgriff auf das einfachste Material, das nicht nur keine Ansprüche stellt, sondern erst einen Sinn durch seine Anspruchslosigkeit bekommt. Gerade dadurch, daß die Gesamtorganisation ihrer Musik so einfach ist, wird es möglich, daß hier als rhythmische und klangliche Bereicherung wirkt, was sonst nur als

sie tun ganz einfach das, was sich andere — aufgrund gesellschaftsbedingter Hemmung — nicht zu tun getrauen. Dabei ist es doch so einfach, wie die Nummer „You Cant Always Get What You Want“ überzeugend zeigt: Man erfindet eine Melodie, so simpel wie überhaupt möglich; man bittet Al Kooper zu Gast, der spielt dazu Klavier, Orgel und Horn — sonst macht das immer Nicky Hopkins; auch ein Soul-Trio darf nicht fehlen (Madeline Bell, Doris Troy, Nanette Newman) und für den Schluß wird — man ist ja schließlich wer — der Londoner Bachchor gebeten. Dann geht's los, immer wieder wird das Liedchen wiederholt, immer mehr setzen ein, und am Schluß

ertönt ein einmaliges Gemisch von Filmmusik, Soul, Perkussion (Rocky Dijon, Jimmy Miller) und den ab und zu hörbaren Stones. Was hier erklingt, erklärt sich selber als beliebig reproduzierbar, als selbstverständliches Anrecht auf schöpferische Freiheit. Sich eine solche Platte zu kaufen, bloß weil da andere etwas machen, wozu man selber nicht den Mut hat, ist sicher ganz und gar falsch; wie heißt es in einer der fabelhaft falsch gesungenen Nummern der Platte „Their Satanic Majesties Request“: „Sing this all Together (See what Happens)“ — Singt dies alle zusammen, und seht, was passiert.

Niels Frédéric Hoffmann



dieser Gesellschaft Ventil zu sein für ökonomische, politische und moralische Frustrationen ihrer Mitglieder. Dies ist an sich nichts Schlechtes, denn Kritik an der Gesellschaft ergibt sich nur aus den von ihr selber geschaffenen Freiräumen. Wo man aber das dumpfe, unartikulierte politische Unwohlsein der meisten Jugendlichen ausnützt, indem man ihnen lediglich Leerformeln des Protests verkauft — mehr bieten die Stones sicher nicht —, verhindert man die Möglichkeit zur Entfaltung einer begründeten, ernstzunehmenden Gesellschaftskritik. Hier nehmen die Stones-Produkte denselben Weg wie Pop- und Minimum Art; Kunstwerke, die keine mehr sein wollen, werden zu ungeheuren Preisen auf dem Kunstmarkt verkauft. Die Schuld liegt aber — und hier wird von der Kulturkritik der entscheidende Fehler begangen — nicht an der Sache selber, sie ist eine konsequente und sinnvolle Entwicklung, sondern in der ihr nicht entsprechenden Rezeption. Was an den Stones so überzeugend wirkt, ist ihr selbstverständliches Verhältnis zur Musik. Ihre Vorliebe für Blues und Tengel-Tangel-Musik (Let it bleed: „Love in Vain“, Ver-

unpräzise zu bezeichnen wäre, und zwar in einer Sphäre, die jenseits jeglicher notenmäßiger Wiedergabe liegt. Ganz sicher sind die Rolling Stones nicht proletarisch, sind nicht, wie es in einer Nummer der Platte „Beggars Banquet“ (Bettler-Bankett; Decca SLK 16 570) heißt, „The Salt of the Earth“ (Das Salz der Erde). Sie stammen, im Gegensatz zu den Beatles, aus zumeist mittelständischen Familien. Ihr plebejisches Gehabe ist, wie Tom Wolfe in seinem Buch „Das bonbonfarbene-tangerinrot-ge-spritzte Stromlinienbaby“ überzeugend beschreibt, ein höchst bürgerlicher Zug. Die Musik der Stones wird ja folgerichtig auch hauptsächlich von Oberschülern und jungen Angestellten konsumiert, während die sogenannten unteren Schichten die mechanischen Produkte der Unterhaltungsindustrie vorziehen. Mit einer solchen Musik, die alle Insignien fabrikneuer Perfektion bewußt korrumpiert, können Arbeiter sicher nichts anfangen. Die Rolling Stones sind weder ein Bürgerschreck noch sind sie die vitale Verkörperung irgendwelcher Urkräfte. Und ganz sicher vertreten sie nicht die Musik des Industrie-Proletariats;

X Schlager-Potpourris wie die „Stunde der Stars“ (Ariola 80 100 XU) lassen sich von sehr verschiedenen Gesichtspunkten aus sehen und beurteilen. Unter gemeinnützigem Aspekt erhält dieses Sammelprogramm mit den sieben Pop-Schlachtrössern der Ariola eine Eins cum laude: 2.— DM pro Platte fließen dem Kuratorium Deutsche Altershilfe und dem Müttergenesungswerk zu, und damit das gute Werk ein voller Erfolg werde, haben alle Stundenstars von Alexander bis Camillo auf ihre Prozente verzichtet. Interpretatorische Kritik mußte Heintje im „Traumland“ ein gar gewaltiges Anschleifen der Töne beschleunigen, könnte Jürgens' stimmliche Schwäche beim besten Willen nicht ganz übergehen und würde Mireille Mathieu ernsthafte, aber etwas unfertig übertriebene Gestaltung ihres Martin-Liedes nachsagen. Allgemein machen aber alle Nummern den (etwas sterilen) Eindruck sauberer Studio-Produktion. Die Schlager selber sollte man besser gar nicht erst auf die Waage legen — die meisten von ihnen würden auch bei Verwendung angemessener (Mini-)Gewichte für zu leicht befunden werden. Ähnlich windig steht es um den Titel der Platte, die eine Stunde akustischen Star-Umgangs verspricht, aber nur 35 Minuten hält

Ingo Harden

X „Könnte Mozart heute seine kleine Nachtmusik, gespielt von Roger Bennett auf der Klarinette, in HiFi-Stereo hören, er wäre hell begeistert“, heißt es in Hans Ulrich

Weigels Covertext zur Platte „Eine kleine Nachtmusik“. Roger Bennett und his Magic Clarinet“ (Metronome MLP 15 339). Ein solcher Text ist nicht nur absurd, sondern stimmt in seinen Voraussetzungen schon nicht: Sterophonie und Klarinettenklang bestimmen nicht die Fortschrittlichkeit eines Mediums, sondern sind lediglich seine Verpackung. Und die Behauptung etwa, „Händel, Bach, Beethoven, Mozart, Schumann“ seien von ihren Zeitgenossen als „avantgardistische Apotypen“ wahrgenommen worden und wären somit das historische Äquivalent zu den „Beatles, Rolling Stones, Vanilla Fudge, Mothers of Invention“, ist so ungeheuer dumm, daß sie im einzelnen gar nicht kritisiert werden kann. Ganz sicher wird hier aber verschleierte, daß Unterhaltungsmusik dieser Art sich aus ganz anderen wirtschaftlichen Bedingungen herleitet als die Musik des feudalen Barock und der bürgerlichen Romantik. Durch eine solch stupide Gleichmacherei werden die Unterschiede zwischen E- und U-Musik ganz sicher nicht abgebaut, sondern im Gegenteil in dem gleichen Maß verstärkt, in dem sie kommerziell ausgenutzt werden.

Dieter Zimmermanns Bearbeitungen sind im Vergleich zu anderen Produktionen (zum Beispiel von James Last) durchaus geschickt, die klangliche Uniformität, die durch Bennets Soloklarinette vorgegeben ist, wird überlegt kompensiert durch eine abwechslungsreiche Begleitung, und auch über die aufnahmetechnische Seite und die Wiedergabe kann nur lobend gesprochen werden.

Niels Frédéric Hoffmann