

JAZZ KITSCH KONVENTION

Siegfried
Schmidt-Joos

Ein ketzerisches
Feuilleton
zum Kitsch
in der Jazzmusik



„Trotz vielfacher Auslassungen und Publikationen ist es noch keinem Kunst-Ästhetiker gelungen, den Begriff Kitsch eindeutig klar zu formulieren. Alle Definitionen sind wind-schief und gelten meistens nur aus bestimmten spitzen Gesichtswinkeln.“

Diese Feststellung trifft Arthur Maria Rabenalt in seinem Buch „Die Schnulze“, und es scheint, als habe er recht damit. Die meisten Kunstkritiker allerdings sind der Frage nach dem Kitsch behutsam aus dem Wege gegangen. Kitsch - so sagten sie - sei eine Kategorie des Geschmacks, während es ihnen doch um objektiv faßbare Stilkategorien ginge. A. Riegl sagt, der beste Kunsthistoriker sei der, der keinen persönlichen Geschmack besitze; denn der Kunstgeschichte gehe es nur darum, objektive Kriterien der historischen Entwicklung zu finden. Und J. Reisner formuliert sogar apodiktisch: „Für den strengen Formen- und Stil-Kritiker gibt es überhaupt keinen Kitsch.“ Nun, wir sind keine Kunsthistoriker, und auch im Bereich des Jazz ging es uns stets mehr um Qualität und Niveau als um Stil, - ich will sagen: die stilistischen Grenzen des Jazz werden bedeutungslos, wenn in allen Stilen gute Musik gespielt wird. Wir wollen uns deshalb hier nicht bemühen, eine Frage zu beantworten, an der sich die Kunsthistoriker die Zähne ausgebeißten haben, die Frage nämlich, was Kitsch sei, sondern wir wollen fragen, ob es im Jazz Kitsch gibt, und zwar Kitsch im Sinne der relativ eindeutigen Formulierung unseres Sprachgebrauchs.

Kitsch in der Musik - das heißt Schnulze. Nun sind - so scheint es wenigstens auf Anhieb - Jazz und Schnulze Widersprüche, die sich nicht zusammenzwingen lassen. Jazz fängt da an, wo die Schnulze, die sentimentale oder der lärmende Tagesschlag, aufhört, - und umgekehrt. Kitsch in der Musik heißt aber auch „Salonmusik“, die Fiedelerei des Stehgeigers im Kaffeehaus oder das synthetische Gebrüll unserer Unterhaltungs-orchester. Und hier sollten wir vorsichtig sein, den Widerspruch zum Jazz voreilig zu konstatieren.

Wenn wir die Jazzgeschichte nach Anklängen der Salonmusik durchforschen, stoßen wir schon bald auf interessante Fossilien: Das berühmte Quintett des Hot Club de France um den Gitarristen Django Reinhardt und den Geiger Stephane Grapelly steht in vielen Aufnahmen der Salonmusik mindestens ebenso nahe wie dem Jazz. Eine der bekanntesten Kompositionen Django

Reinhardts heißt „Tears“ - Tränen. Im alten Jazz gilt Jelly Roll Morton als der große Ästhet. Aber in seinem Ästhetizismus gibt es eine gehörige Portion Schwelgerei in Klängen, die gespielt werden, weil sie schön weich und schmiegsam klingen. Es wäre wirklich ein Wunder, wenn die Musik, die Jelly Roll Morton in den vornehmen Bordells von New Orleans gespielt hat, allein dem Kitsch, der Talmieleganzen seiner Umgebung widerstanden hätte. Und im modernen Jazz gibt es Salonmusik vor allem bei vielen Musikern des West Coast Jazz, - bei Chico Hamilton, Paul Horn oder den Mastersounds. Wir kommen allerdings nicht sehr viel weiter, wenn wir nur die Ähnlichkeit einiger Jazz-Aufnahmen mit der Salonmusik feststellen. Die Frage nach dem Kitsch muß tiefer ansetzen. Wir müssen die wesentlichen Merkmale der Schnulze finden und sie auf den Jazz anzuwenden versuchen. Fragen wir also die Kunsthistoriker. Der Literaturkritiker Karl Heinz Deschner, in Anlehnung an dessen Buch „Kunst, Konvention und Kitsch“ wir dieser Betrachtung den Titel gegeben haben, definiert Kitsch als einen technischen Mangel als Pseudokunst, denn nur das Können fehlt, um Kunst zu werden. Er schreibt: „Kitsch ist eine künstlerische Schwäche, eine ästhetische Entgleisung, ein dekoratives Versagen“.

Zu untersuchen, ob diese Definition im Bereich der Literatur Gültigkeit besitzt, kommt uns hier nicht zu. Auf den Jazz angewandt aber würde sie bedeuten, daß schlechter Jazz zugleich auch kitschiger Jazz wäre. Und das ist ganz sicher falsch. Als Beispiel könnte uns der Klarinetist Mezz Mezzrow dienen, der ja gerade durch seine mangelhafte Technik in die Jazzgeschichte eingegangen ist. Wir wollen die Frage, ob Mezzrows Soli kitschig sind, nicht einfach verneinen. Aber was wir a priori sagen können: wenn sie Kitsch sein sollten, dann nicht wegen handwerklicher Mängel. Sie sind bestimmt keine gute Musik, weil Mezzrows Improvisationen gewöhnlich im Handwerklichen, in der schlechten Intonation, in Mangel an Luft usw. stecken bleiben, und weil er nur selten eigene Ideen zu einem musikalischen Thema anzubieten hat. Aber wenn sie Kitsch sein sollten, dann muß das andere Gründe haben. Fragen wir wieder einen der Theoretiker, die sich zum Thema Kitsch geäußert haben. Wir wählen diesmal keinen geringeren als den großen Romancier und Psychologen Hermann Broch, der den Begriff des „Kitsch-Menschen“ in die

Debatte geworfen hat. In einem Vortrag zum Thema „Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches“ sagte Hermann Broch im Winter 1950/51 in der Yale-University:

„Kitsch könnte weder entstehen noch bestehen, wenn es nicht den Kitsch-Menschen gäbe, der den Kitsch liebt, ihn als Kunstproduzent erzeugen will und als Kunstkonsument bereit ist, ihn zu kaufen und sogar gut zu bezahlen: Kunst ist, wird sie im weitesten Sinn genommen, immer Abbild des jeweiligen Menschen, und wenn der Mensch Lüge ist - als welche er oft und mit Recht bezeichnet wird - so fällt der Vorwurf auf den Menschen zurück, der solch Lügen- und Verschönerungsspiegel braucht, um sich darin zu erkennen und mit gewissermaßen ehrlichem Vergnügen sich zu seinen Lügen zu bekennen.“

Sie mögen sagen: Was soll dieses Zitat im Zusammenhang mit dem Jazz und mit Mezz Mezzrow. Nun - Mezzrow scheint uns ein solcher Kitsch-Mensch zu sein. So edel seine Antriebe immer sein mögen, er hat sich als

oben: Milton Mezz Mezzrow
unten: Louis Armstrong





Benny Goodman

Weißer zeit seines Lebens für einen Neger auszugeben. Er kam in Chicago als Neger ins Gefängnis und hielt sich lange Zeit für den einzigen Weißen, der überhaupt Jazz spielen könne, weil er sich vollends mit den Negern identifizierte. Kitch - so sagt eine andere Definition - sei das „Sotun als ob“. Mezzrow tat sein ganzes Leben lang „als ob“ er ein Neger wäre. Er kann die Rassenfrage nicht lösen, aber das Tun, als ob er sie lösen könne, wenn er sich einfach auf die andere Seite schlägt, trägt alle Anzeichen einer verkitschten und sentimentalisierten Romantisierung dieser Neger-Existenz. Mezzrow war immer ein schlechter Klarinetist. Sein Ruhm begründet sich allein auf der „menschlichen Substanz“ die sein Spiel auszeichnen soll. Aber gerade die ist dem Kritiker des Kitsches so sehr verdächtig. In der Kunst gilt allein die Form, in der etwas gesagt wird. Das Was ist nebensächlich. Das Fühlen und Erfühlen einer Botschaft der Menschlichkeit in einem unvollkommenen oder dilettantischen Werk gehört in den Bereich des Kitsches. Hanslick bemerkte einmal, der „Dilettant fühle mehr als der Kenner“. Wo man vom Gefühl spricht, fängt der persönliche Geschmack an und hört die Kunst auf. Mezzrows Musik klebt - genau entsprechend seiner geistigen Einstellung - am Konventionellen, Epigonhaften, Manirierten. Für ihn ist gut, was Neger-Jazz am nächsten kommt, und deshalb bleibt es stets zweite Garnitur. Es scheint, als sei die Rassensentimentalität, die Rührseligkeit, mit der das Schicksal des Negers gerade in vielen Kreisen des alten Jazz betrachtet wird, dem Kitch sehr viel näher als die protestierende, scharfe Haltung der modernen Jazz-Generation zur Rassenfrage. Die modernen schwarzen Musiker

weinen nicht, sie schreien. Sentimentalität kann nicht aufkommen.

Man sagt immer, man könne im Jazz nicht lügen. Hier gelte nur, was einer wirklich zu sagen hat. Man hat das gerade auch von Mezzrow gesagt, und deshalb sollten wir uns vielleicht diese These ein wenig näher ansehen.

Wenn wir uns unter dem ganzen zeitgenössischen Dixieland-Jazz umsehen, dann wird dort überall so getan, als ob. Man tut so, als ob wir noch in der Zeit des New-Orleans-Jazz lebten und umgibtischmeyerromantischen Maskerade. Die Kostüme dieser Musiker sind ebenso wie das Entierur der Dixieland-Lokale auf Zeitkolorit getrimmt. Man sagt sich, diese Zeit sei doch so schön gewesen, - die berühmte „gute alte Zeit“ - und deshalb dürfe sie nicht vorbei sein.

Ein Großteil des heutigen Dixieland ist unwahr - ein fremdes Kostüm, das man sich aus sentimental oder aus kommerziellen Gründen anlegt.

Karlheinz Deschner schreibt: „Es ist das Charakteristikum des Kitsches, daß er unecht ist. Das Leben als solches aber, das heißt ein Bewußtseinszustand, ein Gefühl an sich, ist niemals unecht.“ Und Ludwig Giesz kommt in seiner „Phänomenologie des Kitsches“ zu dem gleichen Ergebnis: „Schließlich sei noch kurz auf die ästhetische Unwahrhaftigkeit hingewiesen, die aus dem - wiederum durch den Zweck der Tendenz geheiligten - Anspruch hervorgeht, Kunst zu sein. Ein Anspruch, der um so peinlicher empfunden wird, je selbstverständlicher ihn der Kitch erhebt, zum Beispiel als quasi-naiv, infantil, folkloristisch, fromm usw.“ Dieses Zitat klingt, als sei es für die gegenwärtig grassierende Volkslied-Mode im Dixieland-Jazz geschrieben. Von Papa Bue's „Schlaf, mein Prinzchen“ bis zu „Auf der Lüneburger Heide“ der Old Merry Tale Jazzband gibt es kaum noch eine populäre Melodie, die nicht von geschäftstüchtigen Dixieland-Bands korrumpiert worden wäre. „Wenn das Volkslied in besten Beispielen mythische Einfachheit offenbarte, operiert der kommerzialisierte Jazz mit perfektioniertem Atavismus“, schrieb kürzlich Theodor Warner in einer Studie über das Volkslied. Noch offensichtlich enthüllt sich der Kitch dieser Art Jazz dort, wo die kommerzielle Absicht, der Pferdefuß der Veräußerlichkeit, unverhüllt zugegeben wird.

„Schlaf, Kindchen, schlaf“, heißt das Volkslied, das in einer Aufnahme der deutsch-holländischen „Mr. Adams Jazzopators“ (Pseudonym: „Dr. M. and his Dixie Five“) zur Jazz-Schulze verarbeitet wurde. Und weil das offenbar noch nicht genügt, gibt man im Klarinettenchorus gleich noch „Ein Männlein steht im Walde“ hinzu. Das Ganze erhält einen zusätzlichen Reiz durch das Geplärr eines Kindchens, das den Kitch komplett macht. Das „So tun, als ob“ wird ganz unverhüllt dargeboten. Man tut, als ob man Jazz spiele, und bedient sich doch nur seines Klangbildes. Der Dixieland-Klang ist heute ein gut verkäufliches Erfolgsetikett, und so nutzt man ihn schamlos für's Geschäft. Von hier her öffnet sich unserer Einsicht in den Kitch in der Jazzmusik eine ganz neue Perspektive. Überall dort nämlich liegt die Gefahr des Kitsches nahe, wo ein Klang sich so zum Erfolgsetikett anbietet. Der Klang wird seiner Wandlungsfähigkeit beraubt und erscheint nur noch in diesem einen simplen Kleide. Auch im modernen Jazz ist das zu beobachten, etwa bei George Shearing. Man mag einwenden, dies sei doch nun aber gut und perfekt gemachte Musik, die man nicht so ohne weiteres mit dem harten Wort Kitch belegen sollte. Wir antworten, daß Perfektion noch nie ein Widerspruch zum Kitch gewesen ist, im Gegenteil, daß es sehr aufwendig und scheinbar geschmackvoll verpackten Kitch gibt - man denke nur an die Zaubergeigen Mantovani's.

Daß George Shearing meistens recht hübsche

Klavierchorsse spielt, hebt viele seiner Schallplatten nicht über den Kitch hinaus. Das Wort „hübsch“, das sich gleichsam zwangsläufig für diese Musik aufdrängt, sagt sehr viel über sie aus. „Hübsch“ meint ja gerade, daß etwas zu belanglos ist, als für gut gehalten zu werden.

Nun könnte man sagen, Shearing gehöre ja eigentlich gar nicht zum Jazz, seine Musik sei nicht mehr als Barmusik. Genau das meinen wir auch. Das Paradoxon ist nur, daß er diese Musik nun schon seit zehn Jahren immer und immer wieder unverändert in Jazzlokalen und auf Jazz-Festivals spielt und als Jazzmusiker akzeptiert wird. Die Kitch-Ecke des Jazz! Daß Shearing auch anders kann, spricht nicht gegen unsere These.

Shearings Musik, das werden auch seine Freunde zugeben, ist sentimental. Sie plätschert an unserem Ohr vorbei, ohne Anstoß zu erregen, und wer sich rühren lassen will, dem kommt sie entgegen. Auch das ist ein Anzeichen des Broch'schen Kitsch-Menschen, daß er um jeden Preis bereit ist, sich rühren zu lassen, daß er rührende Aspekte auch dort findet, wo gar keine sind. Ein großer Teil der Rassensentimentalität läßt sich damit erklären, oder auch die Sentimentalisierung der Vergangenheit oder einzelner Persönlichkeiten. Der SPIEGEL hat kürzlich auf die unleugbare Sentimentalisierung und Romantisierung der Person Albert Schweitzers hingewiesen. Seien wir ehrlich - gibt es das nicht auch im Jazz? Ist sich der Jazz-Fan, der einer nebulösen Armstrong-Verehrung nachjagt, immer über das musikalische Werk Armstrongs im klaren, oder gehorcht er nicht doch einem verkitschten Star-Kult um „good old Satchmo“? So paradox es klingt, auch die Verfechter unsentimentaler Kunst können zu ihrer Kunst ein durchaus sentimentales und kitschiges Verhalten einnehmen. Unzweifelhaft ist diese Haltung unter Jazzfreunden verbreiteter, als wir annehmen. Man verkitscht die Kunst, indem man sie unkritisch anschwärmt. Der Armstrong-Kult um Satchmo, den Mann, der zeit seines Lebens auf der Sonnenseite stand und stets seine kleine geliebte Trompete blies, hat etwas penetrant Peinliches. Armstrong selbst - und das ist das einzige kritische Wort, das in diesem Zusammenhang über den in der Tat unvergleichlichen Trompeter gesagt werden soll, hat das Seine selbst zu dieser Sentimentalisierung beigetragen. Seine Reminiszenzen aus der guten alten Zeit, die er unter dem Titel „A musical Autobiography“ auf Platte aufnahm, öffnen der Verkitschung seiner Person Tür und Tor. Über seine Musik - das sei noch einmal betont - haben wir dabei nicht geurteilt.

Von der Verkitschung der Rolle Armstrongs in der Jazzgeschichte ist es dann nicht mehr sehr weit zur Kitch-Produktion großen Stils im Sinne der Schulze-Industrie. Gerade am Beispiel Armstrongs läßt sich sehr gut eine Art Ökonomie des Kitsches ableiten. Denn der Kitch ist ja nur latent als Verhaltensweise in jedem von uns vorhanden. Die Schulze, die uns zu Tränen rührt, wird aber nur selten mit dem fatalen Vorurteil produziert, es handle sich dabei um Kunst. Zitieren wir dazu noch einmal Ludwig Giesz: „Es sind nicht naive Gemüter, die den Kitch heutzutage produzieren, sondern raffinierte Massenpsychologen, kurzum Menschen, bei denen das Kitch-Bewußtsein durchaus anzutreffen ist, ja diese Mittel erforschen sogar systematisch die Techniken zur Erzeugung spezifischer Kitch-Erlebnisse. Die Organisationen der großen Filmgesellschaften, des Rundfunks, der Illustrierten usw., finanzkräftig und zielbewußt, sind selbst nicht Masse, haben selbst durchaus keinen Gefallen am Kitch, fördern sogar in Geberlaune so am Rande, was sie selbst für Kunst halten, produzieren aber Kitch. Schlagertexte, Drehbuchautoren, Verleger und Autoren der Konsumliteratur,

Fortsetzung auf Seite 40

JAZZ KITSCH KONVENTION

Fortsetzung von Seite 36

Gebrauchsgraphiker und Photographen, Rundfunkexperten - sie alle arbeiten mehr oder weniger zynisch, reflektiert, technisch und psychologisch nüchtern, routiniert. Sie wissen, im Unterschied zur Masse, daß Kitsch nicht Kunst ist. Eine Kultursoziologie täte gut daran, dieser Managerschicht Aufmerksamkeit zu schenken."

Wie aber sieht nun diese Musik aus, die auf der Grundlage des sentimentalen Armstrong-Mythos für den Markt zurechtgemacht wurde? Man höre sich die Langspielplatte „Armstrong and the Angels“ an, auf deren Hülle der alte Mann des Jazz mit Engelsflügeln und Heiligenschein abgebildet ist!

Man kann hier nun wieder einwenden, der Engelschor, die schmalzigen Geigen und das süßliche Arrangement disqualifizierten diese Aufnahmen als Jazz und stuft sie unwiderruflich in den Bereich der Unterhaltungsmusik ein.

Das ist richtig, und doch offenbart diese Platte in unserem Zusammenhang, welch kleiner Schritt es nur vom kitschig vordisponierten Jazz zur ausgesprochenen Schnulze ist, die ihre Blöße nicht mehr mit dem Mantel der als unkitschig akzeptierten Jazzmusik deckt. Und wer nun immer noch davon spricht, das alles seien Ausnahmen, die an der unkitschigen Jazz-Seele nicht rütteln können, der wird vorbringen, im modernen Jazz sei ein solches Abgleiten in die Schnulze schlechterdings unmöglich.

Ist es das wirklich? Man könnte eine Dialektik des Kitsches aufstellen: Je mehr sich die Jazzmusik zu den Höhen wirklicher Kunst aufschwingt, desto mehr verweist es die Massen der Hörer, die den Schritt in die Abstraktion nicht nachvollziehen können oder mögen, auf den Kitsch zurück. Der Jazz ist jahrzehntelang als eine Musik angepriesen worden, in der der einzelne sein Gefühl verströmen lassen könne. Wenn nun dieses Gefühl unbequem wird, weil es sich nicht mehr tränenreich und rührselig, sondern wild und dreinschlagend äußert,

flieht der Jazz-Fan zur Schnulze, die dann um so anziehender wirkt, wenn sie von den gleichen Musikern interpretiert wird, die man auch aus der verlassenen Jazz-Welt kennt. Man entdeckt den Armstrong der romantischen Erinnerungen oder den Edelkitsch à la Modern Jazz.

„Künstler sind feurig, sie weinen nicht“, hat Beethoven einmal gesagt. „Rührung paßt nur für Frauenzimmer; dem Mann muß Musik Feuer aus dem Geiste schlagen.“

Die Grenze, die Kitsch von Kunst scheidet, ist oft so schmal, daß sie von dem ungreifbaren Faktor Geschmack in vielen Fällen nach der einen oder der anderen Seite verwischt wird. Die große Mehrzahl aller Kunstwerke - in allen künstlerischen Regionen - lagert sich um diese Kunst-Kitsch-Grenze herum. Nur in den seltenen Glücksfällen der großen Kunstwerke gibt es über den Rang keinen Zweifel. Jazz ist eine populäre Musik. Sie ist noch immer im Bereich des Show Business und der Unterhaltung zu Hause, und deshalb hieße es Unbilliges von ihr verlangen, wenn man die Forderung erhöhe, Jazz dürfe in keinem Falle kitschig sein. Oftmals ist dieser Kitsch so anspruchsvoll verpackt, daß man ihn von Zeit zu Zeit gern zur Unterhaltung konsumiert. Nur: Man verwechsle ihn nicht mit Kunst, denn sonst verschwimmen die Maßstäbe. Manche Jazzstücke bezaubern gerade dadurch, daß sie ständig an der Grenze von Kunst und Kitsch entlang lavieren ohne jemals abzurutschen. Die nachwandlerische Sicherheit zu beobachten, mit der dies geschieht, ist ein intellektuelles Vergnügen ersten Ranges. Aber auch das ist nicht auf den Jazz beschränkt. Die Meisterschaft, mit der Johannes Brahms, Peter Tschaikowski oder John Galsworthy Elemente des Kitsches verwendeten, ohne daß man ihnen Geschmacklosigkeit vorwerfen könnte, steht der von Benny Goodman um nichts nach. Bei Goodman - um ihn wieder stellvertretend für viele zu nennen - ist Kitsch und Kunst so eng verwandt, daß man beide auch mit Mühe nicht trennen kann. Vielleicht ist das nun auch wieder ein Sakrileg für viele Jazzfreunde. Goodman selbst aber wäre wohl kaum böse um die Nachbarschaft mit Brahms und Galsworthy, in die wir ihn gerückt haben.

Wir bitten unsere Leser um Beachtung des Programms der internationalen Mai-Festspiele 1961, das uns vom Hessischen Staatstheater Wiesbaden als Beilage für unser April-Heft zur Verfügung gestellt wurde.

Musik

KONZERTFÜHRER • 99 Orchesterwerke von Beethoven bis Richard Strauss. Von G.-W. Baruch. Band 299

KONZERTFÜHRER NEUE MUSIK von Manfred Gräter. Band 94

OPERNFÜHRER - Von Monteverdi bis Hindemith. Von Hellmuth Steger und Karl Howe. Band 49

OPERETTENFÜHRER • Von Offenbach bis zum Musical. Von Hellmuth Steger und Karl Howe. Band 255

DAS NEUE JAZZBUCH von Joachim Ernst Berendt. Band 270

MUSIK- Herausgegeben von Rudolph Stefan. Das Fischer Lexikon Band 5

BEETHOVEN UND SEINE ZEIT von Paul Nettl. Band 248

W. A. MOZART von Paul Nettl. Band 106

MOZARTS BRIEFE • Herausgegeben von W. A. Bauer und O. E. Deutsch. Band 318

JOHANNES BRAHMS von Hans Gal. Band 395 (ersch. im Juni)

Jeder Band 2,40 DM • Großband
und Fischer Lexikon 3,60 DM



in der Fischer Bucherei