

# Genug Jazz!

Autor(en): **Bell, Clive**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): - **(1928)**

Heft 12

PDF erstellt am: **05.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-759740>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Genug Jazz!

von Clive Bell

Deutsch von Hans B. Wagenseil

An dem ersten Gastspielabend des Russischen Balletts in Paris um die Mitte Mai herum saßen der vielleicht beste Maler in Frankreich, einer der besten Musiker und ein zweitrangiger Journalist in einer kleinen Kneipe am Boulevard Saint-Germain. Sie alle hätten in der Vorführung sein sollen; alle hatten versprochen dabei zu sein, und doch verzogen sie sich zu ihren *alcools* und *bocks*, und statt zu dem Ballett hinzugehen, begannen sie es herunterzumachen. Und von dem Ballett kamen sie zu moderner Malerei im allgemeinen und von der Musik zur Literatur: bis langsam aus dem Gespräch, statt daß es sich in der üblichen Seichtigkeit verlief, ein Unterton von Energie, von Sich-einsetzen, von Überzeugung und Anspruch herausklang, der zumindest einen von den dreien so sehr erstaunte, daß er gerade vor zwei Uhr – zur Stunde, da der Herbergsvater auch seinen getreuesten Kunden vor die Türe setzt – mit einer sonst an ihm ungewohnten Getragenheit ausrief: « Genug Jazz! »

Es war der Unbedeutendste von den Dreien, der dies sagte, und wäre es auch der Bedeutendste gewesen, so bilde ich mir doch nicht ein, daß – gleich den Mauern von Jericho – eine Bewegung deshalb in sich zusammengestürzt wäre. Jazz wird nicht sterben, weil ein paar helle Köpfe entdeckt haben, daß sie die Nase davon voll haben. Jazz stirbt – das Gespräch, von dem ich berichtet habe, ist nur von Bedeutung als eine vorausseilende Erkenntnis dieser Tatsache. Darüber hinaus war es ungerecht, wie derlei Gespräche es immer sind: Hat doch die Jazzbewegung, kurzlebig und sachte auf die Nerven fallend wie sie war, ihren Zweck erfüllt und das ihrige zur Überlieferung beigetragen. Aber Jazz ist tot, oder stirbt zumindest, und für den, der klarer zu sehen wünscht als die Anhänger der Bewegung, ist der Augenblick gekommen, ihm den Nachruf zu schreiben. Dabei mag er vielleicht darüber hinaus noch etwas Betrachtungswürdigeres beleuchten als nur das Vergangene; er mag den Umriss der kommenden Bewegung aufzeigen. Sind doch Bewegungen immer in etwas bedingt von den vorausgegangenen, zu denen sie sich, so oder so, stets im Widerspruch befinden müssen.

Die Jazzbewegung ist der Kamm einer Welle; die Welle – die große Bewegung, die gegen das Ende des 19. Jahrhunderts als Gegenschwung wider die Betonung des Stofflichen und gelehrtes Heidentum einsetzte, – ist nach wie vor im Fluß. Die Welle ist ihrem Wesen nach diejenige Bewegung, die man – vielleicht nicht sehr genau – mit dem Namen Cézanne zu decken geneigt ist: sie hat nichts zu tun mit Jazz; ihre eigentlichste Äußerung ist die moderne Malerei, die (wie eingeräumt werden muß) vom Jazz nahezu unbeeinflusst geblieben ist. «Picasso?» wirft jemand ein. Gleich werde ich zu Picasso kommen. Die großen modernen Maler: Derain, Matisse, Picasso, Bonnard, Friesz, Braque etc. hatten sich bereits deutlich in ihren Entwicklungslinien geäußert, ehe es überhaupt Jazz gab: nur das Pack wurde davon gepackt. Der italienische Futurismus kommt einer malerischen Formgebung des Jazzgeistes am nächsten.

Die Bewegung platzte in die Welt hinein ums Jahr 1911. Sie wurde ausgelöst von einer Jazzband und einer Truppe Neger, die auch tanzten. Nach außen hin entlehnte sie ihren Namen der Musik, – derjenigen Kunst, die stets hinter der Zeit nachhinkt. Gavroche fiel auf den Barrikaden, und mit seinem Namen hätte Jazz verknüpft werden sollen. Respektlosigkeit ist sein Hauptmerkmal; Respektlosigkeit in ganz natürlicher und berechtigter Auflehnung gegen Vornehmheit und Schönheit: Respektlosigkeit, die ihren technischen Ausdruck findet in der Synkopierung: Respektlosigkeit, die den Takt überspringt. Die « Rüttel- », die « Ragtime-Bewegung » wäre eine bessere Bezeichnung gewesen; aber das Wort « Jazz » hat sich in zumindest drei Sprachen eingebürgert – also heißt es sich damit abfinden.

Nach der Respektlosigkeit kommt die Neigung zum Verblüffen: Du sollst nicht sorglich von Stufe zu Stufe getragen, sondern gleich derart überfallen werden, daß es dir in allen Gliedern zuckt. Und aus diesem Verfahren ergibt sich die angenehme Schlußfolgerung: Du sollst nicht langweilig sein! Die besten Jazzkünstler sind nie langatmig; in ihrer bewundernswerten und weltmännischen Kürze gemahnen sie einen beinahe an das französische 18. Jahrhundert.

Aber Bluff ist eine entscheidende Beimischung. Ein geschickter Jazzkünstler wird es darauf anlegen, – und das regelmäßig – sei es in Tonsetzung oder Worten, just da aufzuhören, wo man erwartet, daß er anfängt. Vorwurf und Leit-Gedanke sollen nicht ausgesponnen werden; alles zu sagen, was man zu sagen hat, schmeckt nach der Schule, ist hausbacken; also – unter uns gesagt – eine Unterlassungssünde, die nur

zum Guten ausschlägt. Schließlich muß zugegeben werden, daß sich darin ein ausgesprochen neuzeitlicher Drang nach kleinem Gewinn und raschem Umsatz äußert. Jazzkunst ist rasch entstanden, rasch beliebt geworden, rasch vergessen. Sie ist die Kunst der achtzehnjährigen Meister. Und diese Meisterwerke, geschaffen von kaum der Schulbank entlaufenen Jüngelchen, können beurteilt werden von der jüngsten argentinischen Schönen im « Ritz ». Jazz ist sehr jung: wie kurze Röcke kleidet er schlanke, mädchenhafte Beine, hat aber eine leise beschämende Wirkung auf graue Haare. Seine Ablehnungen und Abneigungen – zum Beispiel sein Grauen vor dem Vornehmen und Schönen – sind kindisch; und kindisch ist seine Art, ihnen Ausdruck zu geben. Nicht durch Ironie und überlegenen Spott, sondern durch Herunterreißen und Zungeherausstrecken bekundet Jazz seine Abneigungen. Ironie und Witz sind für die Erwachsenen; Jazz mag sie ebensowenig, wie er Vornehmheit und Schönheit leiden kann. Sie sind die Ergebnisse des geschulten Geistes, und Jazz weiß nichts anzufangen mit Geist oder Bildung. Neger können bewunderte Künstler sein, — ohne eine irgendwie anderweitige Begabung als ihre sprühende Lebhaftigkeit; warum also den Geist hineinmischen? Nebenbei bemerkt: das Verstandesmäßige mit der Kunst in Verbindung bringen wollen, heißt sich einen Gast einladen, der imstande ist, den Dingen auf den Grund zu gehen oder gar sich unverblümt zu äußern. Geist wird in Jazz-Kreisen eher so behandelt wie früher Geld in guter Gesellschaft: er wird vorausgesetzt. Vornehmheit, Schönheit und Feinsinnigkeit werden gleicherweise aus dem Spiel gelassen: die ersteren zwei gelten als lächerlich; letztere ist einfach abgeschmackt. Was Jazz will, ist Zimt und Zauber; und Dummheiten anstellen; deshalb war, wie schon gesagt, sein ursprünglicher Name Rüttel, Ragtime, der richtigere. Zumindest rüttelt Jazz jedwedes Ding durcheinander.

Der Jazz wird aus den gleichen Quellen gespeist wie die Kunst des « Grand Siècle »; jedermann weiß, wie im Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten die Künstler in ihren Maßstäben, in ihrem Urteil und vielen ihrer Ideen sich nach der guten Gesellschaft richteten. Dadurch, daß sie für diese Welt werkten und schrieben, haben Racine, Molière und Boileau einen gelockerteren und weniger fachmännischen Ton in die französische Literatur gebracht, die – wie nicht vergessen werden darf – während ihrer ruhmreichsten Zeit bedingt und streng umrissen war vom Geschmack und den Vorurteilen der wohlerzogenen Gesellschaft. Ob nun die Erfinder des Jazz in ihrer Verfolgungswut gegen Schönheit

und Innigkeit gedacht haben, die Künstler des 19. Jahrhunderts seien zu weit abgeschweift vom Geschmack und der Anteilnahme der gewöhnlichen, aber mutterwitz-begabten Menschheit, weiß ich nicht; gewiß ist aber, daß sie gleich Racine und Molière, und im Gegensatz zu Baudelaire und Mallarmé und César Franck, sich um Befruchtung und Bestätigung an die gute Gesellschaft wandten. Die gute Gesellschaft fanden sie in den Hallen der großen Hotels, auf Überseedampfern, in Schlafwagen, in Music-Halls und in teuern Automobilen und Gaststätten. Die gute Gesellschaft tanzte One-steps zu Ragtime-Musik. Hier – sagten sie – galt es einzuhaken. Die Künstler des 19. Jahrhunderts hatten die gute Gesellschaft – die Reichen, heißt das, – damit beschäftigt gefunden, Walzer zur Begleitung sentimentaler Weisen wie *Olga* und *An der schönen blauen Donau* zu tanzen; aber sie hatten ganz andere Schlüsse daraus gezogen. Nun sind zwar Walzer und Walzermelodien genau so gut und um nichts besser als Foxtrotts und Ragtimes. Beide haben ihre Vorzüge; aber für Künstler ist es höchst wahrscheinlich ein Irrtum, die einen oder die anderen ernst zu nehmen. Sei es nun, wie es wolle, die ernsthaften Künstler des 19. Jahrhunderts ließen sich nicht träumen, die Belustigungen der Reichen könnten der wahre Stoff der Kunst sein; somit war es nur natürlich, daß das Zwanzigste seine Befruchtung in den Hotelhallen suchen sollte. Und selbstredend war es köstlich für diejenigen, die da saßen und ihre Cocktails tranken und Negerkapellen lauschten, zu erfahren, sie seien nicht nur die bestaussehenden Leutchen auf der Welt, sondern nebenbei auch die feinsinnigsten und urteilsfähigsten. Sie, gemeinsam mit Kindern und Wilden, denen sie in so vieler Hinsicht ähnelten, wären die Besitzer des natürlichen, unverdorbenen Geschmacks. Sie als Erste hatten Ragtime hochgeschätzt und sich selbst zu den hinreißenden Vorzügen des Jazz bekehrt. Ihrem Instinkt durfte man trauen. Somit Schluß mit klassischen Konzerten und Musikunterricht; Schluß mit dem Auswendiglernen *Lycidas*; Schluß mit Bædeker; Schluß damit, daß man sich das Genick ausrenkte in der Sixtinischen Kapelle: es sei denn, der farbige Gentleman, welcher der Truppe im «Savoy» vorsteht, habe einen natürlichen Hang zu diesen Dingen: dann freilich konnte man sichergehen, daß sie edel, prächtig und augenfällig seien. Und ebenfalls war es äußerst angenehm für Leute ohne einen Schimmer von Talent – und jetzt wie immer waren sie zudem in der Mehrheit! – für Leute, die gerade zur Not ein paar Takte klimpern oder ein paar Knüppelverse zusammenbasteln konnten, dahin aufgeklärt zu werden: all das, was ihre Erzeug-

nisse von dem unterscheidet, was man bislang « ernsthafte Kunst » zu nennen pflegte, sei ohne jede Bedeutung und im Gegenteil seien es gerade *ihre* Machwerke, wenn überhaupt irgendwelche, die ernst genommen werden müßten. Das Ausmerzen des Reimes, der offenbar viel zu mühelos zu schreiben und schwierig zu lesen war, geriet über Nacht in Schwang und Schwung. Mehr noch: manches davon wurde gedruckt; Herausgeber, ja sogar Verleger beugten das Knie. Selbstredend, die Bewegung war ein Erfolg im « Ritz » und in Grub-Street, Mayfair. Da es andererseits den Leuten, die einen Augenblick lang nachdachten, höchst unwahrscheinlich erschien, daß Foxtrott-Apostel und Shimmy-Jünger feingeistige oder beachtenswerte Leutchen, Bänkelsänger große Musiker, oder Nachtschwärmer und Halbweltdämchen Dichter sein sollten, sprang ganz ursprünglich eine ehrsame, gescheite und hitzige Gegnerschaft auf, die den echten Künstlern, welche vom Jazz Befruchtung oder zumindest Anregung erfahren hatten, großes Unrecht tat und noch tut. Während der letzten zehn Jahre hatte Jazz die Musik beherrscht und Farbe in die Literatur gebracht: in der Malerei war, wie ich schon sagte, sein Einfluß ohne Bedeutung.

Das, was ich in Ermangelung einer treffenderen Bezeichnung die Cézanne-Bewegung benennen muß, war ein zu tiefer Strom, um von so seichtem Geplätscher abgelenkt zu werden. Alle die großen zeitgenössischen Maler sind ungewöhnlich ernsthaft, sie schielen nicht nach ihren Vorgängern noch nach irgendjemandem sonst. Sie sind nicht *gavroche*. Verblüffung ist die letzte Regung, die sie zu wecken wünschen. Und bestimmt sind sie die Hotel-Hallen weder um Befruchtung angegangen, noch haben sie das leiseste Verlangen gezeigt, zu ihrer Unterhaltung beizutragen. Dies gilt sowohl für Picasso als auch für Derain. Nur mag Picassos ungeheuerliche Erfindungsgabe manchmal den Eindruck erwecken, als bestehe eine Absicht zu verblüffen, weil er aus der Gewohnheit heraus, alles sofort in Form zu zwingen, ein aufmerksames Auge auf jede neue Äußerung der Lebendigkeit wirft. Ich sah ihn begeistert von der *politique Lloyd George*, und ich wäre nicht im mindesten überrascht, wenn er darin irgendetwas entdeckte, was ihn zu einem seiner tausenderlei Vorwürfe dienlich schiene. Wenn irgendwie Verblüffung *das* wäre, worauf Picasso abzielte, so könnte er dazu einen weit müheloseren Weg einschlagen. Er könnte tun, was seine zehnrangigen Nachahmer zu tun versuchen, er könnte beispielsweise die Öffentlichkeit angenehm vor den Kopf stoßen mit ausschweifenden Karikaturen und kubistischer Lichtbilderei – mit jener Art Bildern, meine ich, die der



ehrenwerte Börsenmakler mit einem angenehmen Schauder ob seiner eigenen Gewitztheit als seine bevorzugten Bilder-Postkarten erkennt, auf Überspanntheit zurechtgemacht. Aber Picasso zeigt eine derart bewunderungswürdige Gleichgültigkeit gegenüber der Öffentlichkeit, daß man aus seinen Bildern nie erraten könnte, daß so ein Ding überhaupt existiert: und so, selbstverständlich, sollte es sein. Er richtet nie Verwirrung an um der Verwirrung willen; ebensowenig macht er sich lustig. Zugegeben, im Gegensatz zu seinen besten Zeitgenossen scheint er nahezu ebenso gleichgültig wie gegenüber der Öffentlichkeit auch gegen die Überlieferung zu sein; aber er belacht das eine ebensowenig, wie er das andere zu verwirren sucht. Nur unter den Farbenklecksern der Malerei wird man ein Bestreben entdecken, der Überlieferung ins Gesicht zu schlagen oder durch betonte Ausgefallenheit die Aufmerksamkeit zu erregen. Ich glaube einzig von den italienischen Futuristen, ihren transalpinen Affen, etlichen aus Vorsatz Revolutionären, im besonderen aber von den Futuristen mit ihrer elektrisch beleuchteten Darbietung augenfälliger Absonderlichkeiten der Gegenwart und mit ihrer Vorliebe für gangbare Eintagsware, kann endgültig behauptet werden, daß sie einen Versuch zur malerischen Ausdrucksgebung des Jazz gemacht haben.

In der Musik jedenfalls und in der Literatur war sein Einfluß groß, und hier sind seine Triumphe beachtenswert. Es ist leicht gesagt, das Genie Strawinskys – eines Musikers, wenn ich nicht irre, von erstem Rang und der großen Linie, – sei über Bewegungen erhaben. Sicher ist dem so: wie auch das Genie Molières es ist. Aber genau so wie das Genie Molières seinen ihm nötigen Nährboden in einer Schicht der Gesittung fand, so findet ihn das Genie Strawinskys in einer anderen; und mit dieser Gesittung muß seine Kunst unweigerlich in Zusammenhang stehen. Auch im Handwerklichen wurde er stark beeinflusst von Neger-Rhythmus und von Neger-Mitteln. Er hat Ragtimes komponiert. Wenn es also ungenau ist zu behaupten, Strawinsky mache Jazzmusik, so ist doch die Behauptung richtig, sein Genie sei von ihm mitgenährt worden. Auch klingt bei ihm ein Unterton von Herausforderung mit und manchmal, möchte ich meinen, offenbart sich eine Absicht, zu beleidigen. Daß er überrascht und über den Haufen wirft, ist klar; mehr als das: ich glaube, er tut es absichtlich; aber Mätzchen und Selbstanpreisung sind selbstverständlich unter dem Ausmaß eines so großen Künstlers. So wenig wie Picasso hascht er nach kleinem Gewinnst und raschem Umsatz; im Gegenteil, er streut das Seinige verschwenderisch in die

Winde. Tatsächlich ist Strawinsky zu groß, um unter eine Nummer gebracht werden zu können; aber ich glaube, daß ihn die Jazzbewegung mit demselben Recht als einen der ihren ansprechen darf, wie sonst eine Bewegung irgendeinen erstklassigen Künstler. Ähnlich könnte sie T. S. Eliot für sich belegen, – einen Dichter von ungewöhnlichem Verdienst und unbezweifelbar auf der großen Linie einerschreitend – dessen aufrüttelnde Werke irgendwie befruchtet erscheinen von den Einflüsterungen einer grinsenden, dunkelhäutigen Muse. Hebammendienste sind sicherlich eine sonderbare Beschäftigung für eine Dame, die man gewöhnlich in der Rolle der Geliebten darzustellen pflegt; aber eine Geburtshelferin war das, was der Dichter brauchte und in dieser Eigenschaft war sie ihm dienlich. Offensichtlich ist Eliot nur dadurch, daß er die Maske des Empörers verbindet, den maßlos Unverschämten mimt und den Teufel mit dem Gewaffen Shakespeares und Miltons spielt, imstande, sich gelegentlich von einem der ihm eigentlichen verwickelten und erhabenen Gesichte zu befreien. Offenbar muß die Sprache, in welche diese Musenkinder gewickelt werden können, in den Grenzen stofflicher Geschmeidigkeit von auserlesener Reinheit sein, aber vielfältig verflochten und billiger Augenfälligkeit entrückt. Was die Verblüffung anbetrifft, so ist das augenscheinlich eine Gemütsregung, die der Verfasser von *Ara Vos Prec* nicht ungewillt ist zu wecken. Aber wie dem auch sei, T. S. Eliot ist einer unserer besten lebenden Dichter, und wie Strawinsky ist er das Ergebnis der Jazzbewegung in einem Maße, wie ein so tüchtiger Künstler überhaupt das Ergebnis irgendeiner Bewegung sein kann.

In der Literatur macht sich Jazz sowohl gestaltgebend als auch inhaltlich geltend. Gestaltlich ist das entscheidende Merkmal dort das gleiche: Synkopierung. Er hat uns eine Ragtime-Literatur beschert, die die hergebrachten Taktgebungen und Strophen, Grammatik und Logik verwirft. In der Dichtkunst sind seine Erzeugnisse – nämlich Taktreihungen, die oft nicht zu unterscheiden sind von den Taktreihungen der Prosa, und Klangballungen von Worten, denen manchmal ein genauer Sinn nicht unterschoben werden kann – heutzutage jedem Lesenden bekannt. Eliot ist zu persönlich, um für irgend etwas typisch zu sein, und der Student, der sich gern eine richtige Vorstellung von Jazz-Dichtung machen möchte, täte besser daran, eine halbe Stunde an ein Buch von Cocteau oder Cendrars zu wenden. In der Prosa könnte, glaube ich, James Joyce als ein vielleicht nicht sehr gutes Beispiel dienen: ich wähle ihn, weil er vermutlich den Lesern bekannter ist als



jeder andere Schriftsteller, der sich ähnliche Mittel zunutze macht. In seinen späteren Veröffentlichungen läßt es sich James Joyce offensichtlich angelegen sein, mit der überlieferten Satzstellung zu brechen, indem er Wortfolge und Satzlehre über Bord wirft und überhaupt nahezu all jenes Überkommene abtut, dessen man sich gemeinhin zur Mitteilung festumrissener Gedanken bedient. Das Ergebnis ist, daß er – und zwar willentlich, – das literarische Handwerkszeug durcheinanderbringt: unseligerweise kann dieser Wille Begabungen in seine Dienste stellen, wie sie so groß nur selten vorkommen. Eine Schriftstellerin von bedeutenden Gaben, Virginia Woolf, hat in letzter Zeit eine Neigung gezeigt, mit den überkommenen Wendungen Fangball zu spielen. Zweifellos hält sie Auskehr mit den abgeschmacktesten von ihnen: hier ist Synkopierung, wenn man will. Ob ich will, weiß ich nicht recht. Jedenfalls bezweifle ich, ob die durch ihren neuen Stil gewonnene Verdichtung in *An Unwritten Novel* und *Monday or Tuesday* den Verlust jener köstlichen, aber althergebrachten Vorzüge aufwiegt, die *The Mark on the Wall*<sup>1)</sup> zu einem Meisterwerke englischer Prosa machen. Aber tatsächlich halte ich Mrs. Woolf nicht für wirklich zur Bewegung gehörig; sie ist nicht durchtränkt mit jenem Geist, dem die echten Jazzkünstler ihre Eingebungen verdanken: weder schreibt sie Verse, die merkwürdig wie Prosa anmuten, noch eine Prosa, die die Hoffnung aufkommen läßt, sie würde sich zuguterletzt als Dichtung entpuppen. Sie ist nicht *gavroche*. In ihren Schöpfungen entdecke ich kein wirrköpfiges, wohl aber ein oft sehr angebrachtes Sichlustigmachen über die hergebrachten Begriffe dessen, was Prosa und Dichtung sein und von was sie handeln sollen; keine nervöse Abneigung gegen überkommene Wertungen, gegen Gelehrsamkeit, Gesittung und Verstandeschulung; vor allem kein kleinstes Anzeichen einer Auflehnung wider die Erkenntnis, ein Gedanke oder eine Gemütsregung könne von größerer Bedeutung oder bezeichnender sein als der andere. Ganz bestimmt gehört Mrs. Woolf nicht zur Heerschar derjenigen, auf deren Banner steht: « Kein Unterschied! » « Keine Kultur! » « Nicht viel Denken! » Sie zählt nicht zu jener Schule, deren große Aufgabe es ist, so überraschend wie möglich das Chaos in jeglicher Regung und in allen gegebenen Umständen zu schildern.

Die Jazztheorie der Kunst, wenn von einer Theorie die Rede sein kann, klingt einfältig genug – wie die meisten. Worauf es immer wieder

---

<sup>1)</sup> *Der Fleck an der Wand* erschien im Juniheft, 1928, dieser Zeitschrift. (Übersetzt von H. B. Wagenseil.)

ankommt, sind nicht Theorien, sondern Werke; wo aber sind sie, die Werke des Jazz? Wenn Strawinsky von der Bewegung für sich beansprucht werden darf, hat Jazz seinen Meister; er hat ebenfalls seine *petits maîtres*: Eliot, Cendrars, Picabia und Joyce zum Beispiel, und *les Six*. Seltsam genug, bestehen die *Six* aus vier Musikern – Darius Milhaud, Georges Auric, Poulenc und Germaine Taillefer<sup>1)</sup> –, gegängelt von dem blendenden Jean Cocteau. Alle fünf haben ihren Platz in der gegenwärtigen Entwicklungsgeschichte: und solche Begabungen können nicht damit abgetan werden, daß man sie einfach mit einer schlechtgewählten Bezeichnung belegt. Denn es genügt nicht, einen Künstler « Extremist » oder « Reaktionär », « Kubist » oder « Impressionist » zu benennen und ihn als solchen zu billigen oder abzulehnen. Diese Einreihungen sind lediglich journalistischer Natur, oder, wenn man will, archäologische Übereinkünfte. Aufgabe des Kritikers ist nicht sosehr festzustellen, ob ein Künstler « fortschrittlich » oder « kubistisch » oder « jazz » ist, als ob er gut, schlecht oder spannend ist; und das eben tun die meisten Kritiker nicht. Die eigene allgemeine Ansicht über eine Bewegung oder Schule sollte nicht das Urteil über eine Schöpfung im besonderen trüben. Man kann, aus trefflichen Gründen, eine Bewegung ablehnen; man darf als feststehend annehmen, daß sie mehr Künstler straucheln läßt oder in falsche Bahn drängt, als sie Künstlern hilft; daß sie vielversprechende Schüler dazu verleitet, Zeit und Kraft an fruchtlose Aufgaben zu verschwenden; daß sie gemeiniglich nicht das Letzte aus ihren begnadeten Anhängern herauszuholen versteht, wohl aber in eine Reihe hohler Köpfe so viel heiße Luft pumpt, daß sie zu beängstigenden Ausmaßen anschwellen. Dies glaube ich gern vor allem vom Kubismus; aber ich bin nicht Narr genug, um zu leugnen, Picasso und Braque hätten nicht damit, daß sie sich auseinandergesetzt haben mit eben diesen Fragen, – angesichts welcher sich meiner Meinung nach die meisten Künstler in eine mehr oder minder unfruchtbare Welt des Unstofflichen verlieren, – Werke von letzter Schönheit und Bedeutsamkeit hervorgebracht, während gleichzeitig die Schöpfungen von Fernand Léger, Jean Metzinger und anderer geschworener Kubisten von ungewöhnlicher Haltung sind und eingehendste Beachtung verdienen. Ich wüßte keine Bewegung mit Ausnahme derjenigen, die man als *Art nouveau* bezeichnet, die nicht irgendetwas zum künstlerischen Weltkapital und zur großen Überlieferung beigesteuert hätte. Nur muß man, um sich dessen bewußt zu werden, nicht nur zwischen Bewegungen

<sup>1)</sup> Honegger, glaube ich, war nie erklärtes Mitglied.

als solchen unterscheiden können, sondern zwischen den Künstlern, die einer Bewegung anhängen. Das eben wollen gallige Kritiker nicht. Darum hat der geachtete Mr. Dent – dessen sprühende Auslassungen über *les Six* und andere Frontkämpfer des Jazz ich manchmal das Vergnügen habe, seinen Opfern zu übersetzen – nichts Besseres gewußt, als Poulenc mit Miss Edith Sitwell in einen Topf zu werfen. Irrtümer dieser Art scheinen mir der Kritik den Stachel abzubrechen; und das ist meiner Meinung nach sicherlich das Letzte, was Mr. Dent möchte. Gerade er, der Jazz zu Grabe tragen möchte, sollte sich vor Augen halten, was die Bewegung sich gutzubuchen hat; nämlich: einen großen Musiker, einen beachtlichen Dichter, zehn oder ein Dutzend reizender und unterhalt-samer kleiner Meister beziehungsweise Meisterinnen und einen Rattenschwanz von maßlos eingebildeten Kreaturen, die sich mit ehrlichster Überzeugung für Künstler halten.

Daß er anmaßliche Unwissenheit dazu ermutigt hat, sich mit Bewunderung der eigenen Unzulänglichkeit aufzublasen, war vielleicht der Grund, daß sich so viele kluge und feingeistige Leute wider Jazz gewandt haben. Sie sehen, daß er Tausende der Gewöhnlichen und Dummen dazu ermutigt, sich so aufzuspielen, als verstünden sie etwas von Kunst, und Hunderte der Eitlen sich einzubilden, sie seien schöpferisch. Allen den Dämchen in den Dancings und den Sportsleuten an der Bar, die gerne einen Foxtrott oder Maxixe tanzen, wurde der Glaube eingepflegt – und das von Leuten, die es besser wissen sollten, – daß sie feinhöriger für die Musik seien als jene, die Beethoven vorziehen. Die Tatsache, daß Strawinsky seine Musik in den Kaffeehäusern genossen wissen will, gibt Bummlern guten Grund zur Annahme, Strawinsky lege Wert auf ihr Urteil. Schön; die Musik von Brahms ist bei Bummlern nicht geschätzt; aber früher nahm man an, die Konzertbesucher verstünden es besser. Von Strawinsky erzählt man sich, daß er gesagt habe, er sehe es gerne, wenn die Menschen äßen, tränken und plauderten, während seine Musik gespielt würde (wie wütend wäre er, wenn sie es wirklich täten!); begänne also eine Handvoll Unerzogener mitten in einer Oper zu schnattern und die Gebildeten machten « Pst! », so wäre das Ergebnis, daß sich die Gebildeten lächerlich machten. Nochmals: wenn Regeln aufgestellt werden von Kleinkrämern für Kleinkrämer, ist dann nicht eher Gesetzlosigkeit eine Tugend? Und, wenn Wilde wenig denken und noch weniger wissen, wenn Negerkunst von den Maßgebenden ebenso hoch erhoben worden ist (ich habe ein dickes Fell gegen alle jetzt drohenden Anwürfe!), wie « ge-

pflegte Kunst » in Verruf gebracht, folgt da nicht, daß beschränkte und überspannte Laffen dazu ausersehen sein könnten, bessere Verse zu schreiben als so gelehrsame alte Knacker wie Milton, Spenser und Gray? Darüber hinaus – sintemalen sich ergeben hat, daß der Verstand nichts zu tun habe mit Kunst, – steht es fest für den Schwarm der Damen und Herren, die überhaupt nicht schreiben würden, wenn sie sich dabei Mühe geben sollten, daß es so etwas wie die künstlerische Aufgabe nicht gibt. Und ich glaube, es ist hauptsächlich deshalb, weil alle wahren Künstler immer dringlicher das Bedürfnis nach einer würdigen und genau umrissenen Aufgabe zu fühlen beginnen, und weil jedem ernsthaft um die Kunst Besorgten die Notwendigkeit eines strengen Urteilsmaßstabs aufgeht, daß die Menschen mit einem Seufzer der Erleichterung einander schüchtern zuzumurmeln beginnen: « Genug Jazz! »

Und in der Tat, es mehren sich die herbstlichen Zeichen: der heitere Götze aus papier mâché beginnt sich zu entfärben: sichtbarlich schwindet er dahin. Als ein paar Tage nach dem von mir erwähnten Gespräch in Paris ein Gerücht umlief, der bewunderte Prokofieff, der Komponist des *Chout*, habe gesagt, er verabscheue Ragtime, war die in einigen fashionablen Bars und Salons angerichtete Bestürzung ebenso schmerzlich anzusehen, wie es diejenige gewesen sein muß, in welche schöngeistige Zirkel und fromme Kaffeekränzchen versetzt wurden, als Professor Huxley seine Kaltwasser-Dusche über Noahs Arche auszugießen begann. Wir rasten sofort zum *Southern Syncopated Orchestra*, einzig um dort festzustellen, daß es jämmerlich verblichen war. Aber hatte es sich wirklich so sehr geändert wie wir? Und mehr und mehr – die riesige musikalische und literarische Regsamkeit beiseite gelassen, – richten sich die Blicke auf die Maler, als auf die mit ihrem hohen Ernst, ihrem Zunftgewissen, ihrem bewußten Wollen, ihrer Demut und ihrer Lebendigkeit einzigen Vertreter und Retter des *Grand Art*. Nicht grundlos ist Derain der von der jungen Elite am meisten bewunderte Franzose; denn Derain ist witzig, ohne *gavroche* zu sein, er achtet die Überlieferung und ist doch keiner Schule hörig; auch hält er daran fest, die höchsten menschlichen Gaben seien nicht mehr als eben zureichend zum Schaffen auch nur des kleinsten Kunstwerkes. Was die Besten der neuen Generation in Frankreich und so auch in England zu fühlen beginnen, ist: daß Kunst, wenn sie auch niemals feierlich zu sein braucht, doch immer ernsthaft sein muß; daß sie eine Angelegenheit tiefen Bewegtseins und gesammelten und leidenschaftlichen Denkens ist; und daß derlei selten

gefunden wird in Tanzpalästen und Hotelhallen. Um Kunst auch nur zu begreifen, muß ein Mensch eine große geistige Anstrengung machen. Ein Ding ist nicht gleichgut wie das andere, darum müssen Künstler und Amateure zu wählen lernen. Dies ist keine einfache Sache, denn Unterscheidungen dieser Art sind etwas grundlegend anderes als einen Manhattan von einem Martini herauszuschmecken. Um zu wählen wie ein Künstler oder zu sondern wie ein Kritiker, bedarf es des Gefühls und Verstandes und – das Bitterste von allem! – des Studiums. Trotz alledem wird, wenn ich nicht irre, dieser Schritt getan werden. Die Zeit willigen Annehmens des nächstbesten Dinges, das gerade des Weges kommt, geht zu Ende. Mehr Denken als Einfälle wird verlangt, Gehalt statt Farbigkeit, Wissen statt Wichtigkeit, Geist mehr als Eigenartigkeit, Witz mehr als Clownerie, Genauigkeit mehr als Überraschung, Würde statt Respektlosigkeit, und vor allem Klarheit: *genug Jazz!*

Ob nun inzwischen die Damen und Herren in den Nachtbetrieben demnächst gefühlvolle Walzermelodien den prickelnden Ragtimes vorziehen werden oder nicht, das ist eine Frage, in der ich mich nach keiner Seite hin entscheiden kann. Auch ist es ohne Gewicht. Was diese Art Volk schätzt oder nicht schätzt, hat nichts zu tun mit Kunst. Darin besteht die Entdeckung.