

»MAKE A JAZZ NOISE HERE«

JAZZ-GESCHICHTE(N) IN DER
DEUTSCHSPRACHIGEN
GEGENWARTSLITERATUR –
EINE SKIZZE

Make a jazz noise here« – so benannte 1991 der amerikanische Musiker Frank Zappa eine Doppel-CD, die aus einer Montage von Konzert-Mitschnitten bestand.¹ Während die Musik Zappas das Spektrum von Pop und Rock über Jazz bis zu Neuer Musik abdeckte, sind auf dieser Veröffentlichung Passagen herausgeschnitten und zusammengestellt worden, die dem Jazz-Bereich zugeordnet werden können. In den Konzerten soll Zappa durch ein entsprechendes System von Handzeichen bei seinen Musikern kurze musikalische Einsprengsel abgerufen haben – »jazz noises«, worauf der CD-Titel offenbar anspielt. Was sich hier als ein artistisches

¹ Diese Skizze wäre selbst in ihrer knappen und höchst vorläufigen Gestalt nicht möglich gewesen ohne die lebhaften Diskussionen und wertvollen Anregungen aus dem von René Michaelsen und mir im Wintersemester 2011/12 an der Universität zu Köln angebotenen interdisziplinären Seminar der Germanistik und Musikwissenschaft mit dem Titel »Make a jazz noise here: Deutschsprachige Literatur und afro-amerikanische Musik«, wofür ich meinem Kollegen und den Studierenden herzlich danke.

Ingo BREUER
(Universität zu Köln)

Zusammenfassung

Die Geschichte des Jazz spiegelt sich auch in der literarischen Aneignung dieser Musikrichtung nieder, die v. a. in einer Nutzung dieser Musik und Musiker als literarische Stoffe oder Motive besteht. Während in der Weimarer Republik der Jazz vom Ragtime bis Swing als Totentanz auf den Wilhelminismus oder gar die abendländische Kultur begriffen wird, erscheint er in der Nachkriegszeit als zugleich anti-faschistische und modernistische Form. Dabei entstehen Jazz-Geschichten, die nicht selten aus älteren zivilisationskritischen Philosophien oder neueren politischen Mythen gespeist werden, aber auch neue intermediale Formen.

Spiel mit intermusikalischen Zitationsverfahren präsentiert, verweist auf ein noch nicht ausreichend gewürdigtes analoges literarisches Phänomen: Motive und Stoffe aus dem Bereich des Jazz und »jazz noises«, also z. B. Verweise und Zitate, innerhalb der Literatur. Denn »Jazz« ist mehr als viele andere Musikrichtungen ideologisch aufgeladen und auf politisch-soziale Kontexte bezogen. Jazz stellt nicht nur das Objekt eines historischen Wissens (oder Unwissens), von Klischees, Mythen und Legenden, dar, sondern offenbart sich auch als Diskurs oder – anders formuliert – als Sinnkonstruktion mit Handlungsmacht.

Einige wenige einflussreiche Jazz-Diskurse sollen im Folgenden skizziert werden, wobei der Fokus auf der deutschsprachigen Literatur liegt und auch innerhalb dieses Bereichs nur Streiflichter möglich sein werden.² Ausgeklammert werden damit prominente Werke der internationalen ‚Jazz-Literatur‘ wie Francis Scott Fitzgeralds *Tales of the Jazz Age*, Boris Vians *Drehwurm, Swing und das Plankton*, Josef Škvoreckýs *Das Baßsaxophon*, Julio Cortázers *Der Verfolger*, E. L. Doctorows *Ragtime*, William Kotzwinkles *The Hot Jazz Trio* und Toni Morrisons *Jazz*, um nur einige zu nennen – auf Jack Kerouac wird noch kurz zurückzukommen sein.³ Nur hingewiesen sei auf die Interferenzen des Jazz auch mit dem Film⁴ und der Bildenden Kunst⁵ – nicht nur die allseits bekannten Gemälde und Zeichnungen von Otto Dix und George Grosz, sondern z. B. auch an die Gestaltung von Schallplattencover, z. B. an Jackson Pollocks Coverbild zu Ornette Colemans LP *Free Jazz* oder an Andy Warhols Coverdesigns für die Plattenfirmen Blue Note, Prestige und RCA.⁶

² Hierbei können die Ergebnisse z. B. der umfassenderen (und auch qualitativ oft der deutschsprachigen Untersuchungen zum Thema überlegenen) US-amerikanischen Forschung zur ‚eigenen‘ Literaturszene nur partiell nutzbar gemacht werden; speziell die US-amerikanische Literatur ist voll von Auseinandersetzungen mit Jazz, basiert aber auf völlig anderen historischen, politischen und sozialen Voraussetzungen. Vgl. exemplarisch die knappe, aber höchst instruktive Studie von Peter Townsend: *Jazz in American Culture*, Jackson 2000. Den besten Gesamtüberblick, der auch den deutschsprachigen Bereich berücksichtigt, bietet der voluminöse Sammelband *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Eine Musik-, Personen-, Kultur-, Sozial- und Mediengeschichte des Jazz von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hg. v. Klaus Wolbert, Darmstadt 1997.

³ Empfehlenswert sind u. a. die folgenden Anthologien: *The Jazz Fiction Anthology*. Hg. v. Sascha Feinstein, David Rife, Bloomington – Indianapolis 2009; mit besonderer Berücksichtigung der deutschsprachigen Literatur: *Black and Blues. Literatur aus dem Jazz-Zeitalter*. Hg. v. Hans Christoph Buch, Frankfurt/Main 1995.

⁴ Vgl. beispielsweise *Thriving on a Riff. Jazz and Blues Influences in African American Literature and Film*. Hg. v. Graham Lock/David Murray, New York 2009.

⁵ Vgl. *The Hearing Eye. Jazz and Blues Influences in African American Visual Art*. Hg. v. Graham Lock/David Murray, New York 2009.

⁶ Vgl. zum gesamten Komplex den geradezu enzyklopädischen Ausstellungskatalog *Le siècle du Jazz. Art, cinéma, musique et photographie de Picasso à Basquiat*. Direction: Daniel Soutif, Paris 2009.

Im Blick soll *en passant* auch die Frage bleiben, inwieweit sich die musikalische in der literarischen Form niederschlägt. Grundsätzlich sind drei Dimensionen in der Beziehung von Literatur zu Jazz zu unterscheiden: (1) Auf inhaltlicher Ebene geht es um Jazz (oder Jazzmusiker) als Thema, Stoff, Motiv, Zitat oder Anspielung innerhalb eines literarischen Texts, (2) auf formaler um den Einfluss struktureller Eigenschaften des Jazz auf z. B. veränderte sprachlich-stilistische Charakteristika eines Texts, und (3) auf performativer Ebene um die musikalische Begleitung oder Umrahmung eines vorgetragenen Texts durch Jazzmusik und/oder eine jazz-artige Vortragsweise (z. B. swingend, synkopiert), wobei das improvisatorische Moment, d. h. die jazztypische spontane Variation des Materials, in der Regel nicht zum Tragen kommt. Improvisatorische Momente im (quasi-) literarischen Bereich finden sich eher außerhalb jazzrelevanter Bereiche, z. B. bei Poetry Slam, Improvisationstheater und Stand-up Comedy.

Innerhalb der deutschsprachigen Literatur finden sich als besonders markante zeitliche und räumliche Felder der literarischen Auseinandersetzungen mit Jazz – grob holzschnittartig dargestellt – erstens die Weimarer Republik, deren Jazz-Image weitgehend geprägt durch den Jazz als eine neuartige Tanz- und Unterhaltungsmusik geprägt ist,⁷ sowie zweitens die Literatur nach 1945 mit ihrer Rezeption auch des Bebop als musikalischer Kunstform und allgemein des Jazz als politisch widerständiger Musik, wobei sich in der DDR-Literatur⁸ naturgemäß andere Ausprägungen als in der BRD, der Schweiz und in Österreich finden.

* * *

Die bisher am besten erforschten literarischen Jazz-Werke sind in der Zeit der Weimarer Republik zu finden. Exemplarisch genannt seien erstens die

⁷ Vgl. die umfassende Darstellung (mit zahlreichen Verweisen auf die Forschungsliteratur) von Andreas Anglet: *Die Avantgarden in Frankreich und Deutschland zwischen 1912 und 1930 und der amerikanische »Jazz«*. In: *Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und Bildende Kunst um 1900*. Hg. v. Hartmut Kircher, Maria Klanska und Erich Kleinschmidt, Köln – Weimar – Wien 2002, S. 57–89 sowie Cornelius Partsch: *Schräge Töne. Jazz und Unterhaltungsmusik in der Kultur der Weimarer Republik*, Stuttgart – Weimar 2000, der vier Phasen der Jazzrezeption unterscheidet. Vgl. auch die Reihe »Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung« v. a. mit den folgenden Bänden: *Jazz in Deutschland*. Hg. v. Wolfram Knauer, Hofheim 1996 und *Jazz und Gesellschaft. Sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz*. Hg. v. Wolfram Knauer, Hofheim 2002. Siehe grundsätzlich auch <http://www.jazzinstitut.de> mit umfangreichen Materialien und Verweisen (Texte, Bibliographien u. a.).

⁸ Zum Jazz in der DDR-Literatur siehe (neben den Studien zu einzelnen Autoren und Werken) z.B. Bernfried Höhne: *Jazz in der DDR: eine Retrospektive*. Frankfurt/Main: 1991; Werner Josh Sellhorn: *Jazz – DDR – Fakten: Interpreten, Diskographien, Fotos, CD*, Berlin 2005; *Freie Töne: Die Jazzszene der DDR*. Hg. v. Rainer Bratfisch, Berlin 2005.

Dada-Bewegung, deren Inszenierungen nicht selten von Jazzmusik begleitet waren (einige Dadaisten waren selbst Jazzmusiker) und das Bauhaus, das ebenfalls über eine eigene, offenbar qualitativ hochstehende Jazzband verfügte,⁹ zweitens das Musiktheater, darunter Bertolt Brechts und Kurt Weills *Mahagonny* und *Dreigroschenoper* sowie Ernst Kreneks *Jonny spielt auf*, dessen Notencover 1938 als Vorlage des Plakats zur Düsseldorfer Ausstellung »Entartete Musik« diente, außerdem Songs von Walter Mehring u. a. Drittens finden sich zahlreiche Romane wie z. B. Felix Dörmanns *Jazz. Ein Wiener Roman* (1925), Hermann Hesses *Steppenwolf* (1927), Hans Janowitz' *Jazz* (1927; Janowitz ist auch der Drehbuchautor des Films *Das Cabinet des Dr. Caligari*) und René Schickeles *Symphonie für Jazz* (1929). Fast allen diesen Werken ist, wie Andreas Anglet treffend zusammenfasst, ein Bezug auf die USA gemeinsam (wohingegen die französische ‚Jazz-Literatur‘ bereits früh direkte Afrika-Bezüge): »am Ende des Ersten Weltkriegs als Alternative zur Wilhelminischen Gesellschaft, am Ende der zwanziger Jahre als sprudelnde Quelle eines neuen Lebensstils«. ¹⁰ Dies erfolgt aber nur in Einzelfällen mit realen oder zumindest behaupteten künstlerischen Konsequenzen, wie z. B. bei Hans Janowitz, in dessen Roman *Jazz* es nicht nur heißt: »Die Welt war Jazz geworden«, sondern auch gesagt wird, dass dieser »erste [] Jazz-Roman [...] nach den Gesetzen der Jazz-Musik entstanden ist«, was sich am Werkaufbau zeige (worauf im Folgenden noch kurz einzugehen sein wird). ¹¹

Literarische Phänomene der Moderne um 1900 werden hier nicht nur mit dem Jazz in ein Analogieverhältnis gebracht, sondern im Hinblick auf die Umsetzung von musikalischem in literarisches Material als geradezu jazzartig angesehen. Eine solche Gleichsetzung kann zwar als unerlaubter Vergleich unterschiedlicher Formsprachen angesehen werden, dokumentiert jedoch einen typischen Diskurs (oder Mythos) vom Jazz als literarischem Formmodell. Tatsächlich stellt der Jazz die Begleitmusik, bisweilen auch nur einen vagen Assoziationsraum der literarischen Moderne dar, der nicht selten zu einem mythischen Raum wird, welcher als konkret historisch-politischer präsentiert wird. ¹² Der Jazz-Diskurs der 1920er Jahre

⁹ Hingewiesen sei auch auf das 1922 in Zagreb von Dragan Aleksić herausgegebene Journalheft »Dada-Jazz«, vgl. den auch grundsätzlich für die 1920er Jahre höchst instruktiven Beitrag von Jed Rasula: *Jazz as Decal for the European Avant-Garde*. In: *Blackening Europe: The African American Presence*. Hg. v. Heike Raphael-Hernandez, New York 2004. S. 13–34, hier S. 23.

¹⁰ Anglet: *Die Avantgarden [...] und der amerikanische Jazz*, S. 89.

¹¹ Hans Janowitz: *Jazz. Roman*. Mit einer Jazz-CD, Bonn 1999. S. 6f., 9, 111f.

¹² Vgl. grundlegend Marc Fabian Erdl, Armin Nassauer: *Kippfigur. Zur Geschichte der deutschen Jazzrezeption und ihrer Mythen von Weimar bis heute*. In: *Traditionsanspruch und Traditionsabbruch. Die deutsche Kunst und ihre diktatorischen Sachwalter. Kulturelle Moderne und*

vermischt sich dabei mit einer ganzen Reihe kultur- und zivilisationskritischer Diskurse ebenso wie mit Afrika- und Amerika-Images, mit Exotismus und Orientalismus. Beispielsweise wird in Bruno Franks *Politischer Novelle* der Tanz Josephine Bakers zu einem Signum für den Kulturkampf zwischen Asien und Europa (d. h. Wildheit und Zivilisation) – eine Konstruktion, die Thomas Mann in seiner Rezension des Buchs lobend nacherzählte:

Die Tanzbar mit gläsernem Leuchtboden, die Negerkapelle, Afrika. Das Motiv 'Afrika' als Bedrohung, als Rassen-Hautgout, Verführung und sinnliche Übermacht, klingt erstmals auf und schwillt zum Fortissimo beim virtuos und geistreich inszenierten Auftritt der weltberühmten Negertänzerin, die hier Becky Floyd heißt, bei ihrem siegesfrenen und dunklen Fleischesspiel mit dem in greiser Instinktlosigkeit sie feiernden und ihr gehorsamen[] Europa. Das ist vorzüglich; aber der erzählerische und ideelle Effekt wird überboten durch den Einsatz des Gegenmotivs ›Europa‹, ›Griechenland‹, ›Salamis‹ [...].¹³

Bei Bruno Frank heißt es: »In ihr [d. h. Becky Floyd] unterlag die weiße Gesellschaft dem scharfen Reiz der Rasse von übermorgen.«¹⁴ Und dieses Motiv – der Jazz als *soundtrack* zum Untergang Europas – wird zu einer wesentlichen Gedankenfigur v. a. der späten Weimarer Republik. Während in Hermann Hesses *Steppenwolf* Mozart als musikalisches Gegenstück zum Jazz fungiert,¹⁵ ist dies ansonsten fast durchgängig der Walzer. So beginnt Becky Floyd (alias Josephine Baker) in Bruno Franks Erzählung »einen Tanz, der beinahe altmodisch wirkte, eine Art schmachtenden Walzers«, den sie »ganz langsam« vollführte; schon während dessen ging sehr vereinzelt »ein Zucken durch ihren Leib, und eine blitzschnelle, harte und bizarre Geste zerschnitt den züchtigen Tanz und schien ihn zu verhöhnen« – und völlig abrupt wandeln sich Musik und Tanz: »Keine Pause. Mit einem Aufschrei fand die Negermusik zu sich selber zurück.«¹⁶ Die gleiche

bildungsbürgerliche Semantik II. Hg. v. Georg Bollenbeck, Thomas La Presti. Wiesbaden 2002. S. 185–227. Vgl. für den US-amerikanischen Bereich wiederum Townsend: *Jazz in American Culture*, S. 160–185 (Kap. 6).

¹³ Thomas Mann: [Rezension zu Bruno Frank:] *Politische Novelle*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in 13 Bänden*. Band 10, Frankfurt am Main 1974, S. 685–700, Zitat S. 696.

¹⁴ Bruno Frank: *Politische Novelle*. In: Ders.: *Ausgewählte Werke. Prosa, Gedichte, Schauspiele*, Hamburg 1957, S. 86–145, hier S. 104. Vgl. auch Jules-Rosette Bennetta: *Josephine Baker in Art and Life: The Icon and the Image*, Chicago 2007.

¹⁵ Zur Rolle der Musik, insbesondere des Jazz, in Hesses *Steppenwolf* vgl. Marc A. Weiner: *Undertones of Insurrection. Music, Politics, and the Social Sphere in Modern German Narrative*, Lincoln – London 1993. S. 101–149, der diesen Roman u. a. im Kontext von Bruno Franks *Politischer Novelle* und Thomas Manns *Tod in Venedig* diskutiert.

¹⁶ Frank: *Politische Novelle*, S. 105.

Opposition, wie sie Josephine Baker hier inszeniert hatte, findet sich auch in Anstandsbüchern der Zeit wie dem von Paula von Reznicek: »Urwaldmelodien kultivieren moderne Tanzsucht. Bananas, Jazz, Blackbottom sind die Pseudos, die diktieren, und nur als Kontrast, als anmutiger 'beau reste' einer beschaulicheren Zeit bleibt – der Walzer!«¹⁷

Jazz als Signum der neuen Epoche findet sich mit einer wesentlichen neuen Wendung auch in Alice Gerstels Text *Jazz-Band* von 1922: »Jede Zeit hat ihren Ausdruck. [...] Der tiefste Ausdruck einer Zeit aber ist immer ihre Musik«, wobei »für die sterbende Zeit der Bourgeoisie die Jazzband« das Symbol sei – die Tanzenden genießen mit »halbgeöffnetem Mund und halbgeschlossenen Augen [...] die trunkene Wollust dieser tollen Musik«:

Die Säle sind mit antikem Kubismus getüncht, alle Reste verschwundener Kulturen haben sich in ihnen ein letztes Rendez-vous gegeben [...]. Denn hier, hier in Stimmung und Jazzmusik, entfaltet sich die letzte Produktivität dieser sterilen Zeit: die Genialität der Eklektik, das Barmixertum der Seelen, die Hemmungslosigkeit der Durcheinanderwürfelung und Verschmelzung der Komplexe, die Raserei des Marionettenhaften, die Leidenschaft der zum Tode Verurteilten, die noch einen blauen und singenden Hering essen möchten.

Aber manchmal klingt es aus den Trommelwirbeln und Trompetenstößen wie der ungeheure Rhythmus der Internationale: »Brüder, höret die Signale...« [...]»¹⁸

Auf eine für diese Zeit eigenartige Weise mischt sich hier der kulturkritische Abgesang an eine todgeweihte Zivilisation mit einem Aufruf zur sozialen Revolution, für die jedoch nicht der Jazz, sondern *Die Internationale* die musikalische Folie bildet und deren theoretisches Fundament angesichts einer solchen nostalgisch bis reaktionär anmutenden Kulturdiagnose bedenklich stimmt. Solche Abgesänge, wie sie häufiger in den 1920er/30er Jahren zu finden sind, könnte man für prophetisch halten, doch speisen sie sich weitestgehend aus geläufigen kultur- und zivilisationskritischen Philosophien. So findet sich Jazz immer wieder in einem Kontext mit Friedrich Nietzsches Dionysischem, das auch für Thomas Manns Untergangsszenario in *Tod in Venedig* das geistige Vorbild geliefert hatte: als letzte Ekstase und wilde Raserei in Sex und Rausch. Damit wird Jazz der

¹⁷ Paula von Reznicek: *Auferstehung der Dame* [1928]. 7. Auflage, Stuttgart [o.J.]. S. 138. Zitiert nach der CD-ROM: *Gutes Benehmen. Anstandsbücher von Knigge bis heute* (= Digitale Bibliothek Band 108). Hg. von Werner Zillig, Berlin 2004. S. 12490.

¹⁸ Alice Gerstel: *Jazz-Band*, »Die Aktion« 12, Nr. 4–5 (4. Februar 1922), S. 90f. Zitiert nach dem Abdruck in »Deutsche Geschichte in Dokumenten und Bildern« (Deutsches Historisches Institut, Washington), URL: http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/pdf/deu/CULT_GERSTEL_GER.pdf (21.3.2012).

Soundtrack zum angeblichen Niedergang des Abendlands bzw. Europas angesichts eines einbrechenden Fremdens, das abwechselnd als das Asiatische, das Afrikanische oder das Amerikanische apostrophiert wird. Hier steht denn für viele Zeitgenossen der Weimarer Republik – nicht nur in Hesses *Steppenwolf* – einerseits Mozart, andererseits der Walzer gegen die 'einbrechende' afro-amerikanischen Musik.

* * *

Die Bedeutung des Jazz in der Kultur nach 1945 ist nicht zuletzt geprägt durch zwei Momente: erstens die musikalische Erneuerung des Jazz durch den Bebop, später auch dem so genannten Free Jazz, und zweitens durch den Mythos des Jazz als anti-faschistischer, später anti-totalitärer oder in anderer Hinsicht widerständiger Musik, obwohl Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus toleriert wurde und gelegentlich auch in staatstragender propagandistischer Funktion zum Einsatz kam.¹⁹ Jazz bleibt omnipräsent, auch in der Literatur. So finden sich kurze, aber aussagekräftige Verweise auf den Jazz in Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras*²⁰ und Günter Grass *Blechtrommel*.²¹ Noch in Uwe Timms Roman *Rot* ist der Protagonist eigentlich Jazzmusiker und -kritiker, aber verdient sein Geld mit Leichenreden,²² die politische Oppositionshaltung findet hier ihren virtuellen Soundtrack im Jazz, ebenso wie bei Koeppen ständig Jazzmusik erwähnt wird und bei Grass Oskar Matzerath vom kindlich-anarchistischen Trommler zum Jazzschlagzeuger wird. Gerade bei Grass ist zu dieser Zeit die Vorstellung von Jazz noch vom Swing als Tanzmusik geprägt, so dass er auch einige aus der Weimarer Republik hinlänglich bekannten Jazz-Images reproduziert.²³ In der österreichischen Literatur finden sich als Äquivalente

¹⁹ Vgl. Erdl/Nassauer: *Kippfigur*; Martin Lücke: *Jazz im Totalitarismus. Eine comparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus*, Münster 2004.

²⁰ Wolfgang Koeppen: *Tauben im Gras*, Stuttgart 1951.

²¹ Günter Grass: *Blechtrommel*, Neuwied – Darmstadt – Berlin 1959.

²² Uwe Timm: *Rot*, Köln 2001. Vgl. Andrea Albrecht: »Wir hätten mehr singen sollen.« *Jazz, Politik und Sinnlichkeit in Uwe Timms »Rot«*. In: »(Un-)erfüllte Wirklichkeit«: *neue Studien zu Uwe Timms Werk*. Hg. v. Frank Finlay/Ingo Cornils, Würzburg 2006, S. 9–30.

²³ Dies änderte sich allerdings einige Jahrzehnte später, als er z. B. zusammen mit dem (Free-) Jazz-Schlagzeuger Günter Baby Sommer auf Lesereise ging. Vgl. grundsätzlich Anselm Weyer: *Günter Grass und die Musik*, Frankfurt/Main 2006. Der Erzähler Oskar Matzerath sagt im Kapitel »Der Zwiebelkeller« (im III. Kapitel) »Ich liebe die Jazzmusik, wie ich den Wiener Walzer liebe«, als ob es sich um kompatible Musikformen handele, was nur vor dem Hintergrund von Charleston, Shimmy usw. Sinn macht, nicht aber im Kontext des zu

die Romane *Schwarzer Peter* von Peter Henisch²⁴ und *Abendland* von Michael Köhlmeier, in denen der Blues eine dem Jazz gleichberechtigte Rolle spielt und beide einen wesentlich größeren Handlungsanteil haben, als dies in der Literatur der unmittelbaren Nachkriegszeit üblich war.²⁵ Beide Romane gehören einer Textgruppe an, der z. B. auch Grass' *Blechtrommel* und Walter Kempowskis *Tadellöser und Wolff*²⁶ zugerechnet werden können: den Epochenromanen, die bis zu ein Jahrhundert Revue passieren lassen und in denen Jazz als zumindest ein Signum des 20. Jahrhunderts, v. a. für die 1920er Jahre und die Zeit nach 1945, offenbar häufiger eine mehr oder weniger handlungstragende Rolle spielt.

Gerade da die Erinnerungen an die synkopierte Unterhaltungsmusik der Weimarer Republik nie ganz verblasste, da der Jazz auch im Nationalsozialismus zwar als un-deutsche Musik tabuisiert, aber nie ganz tot – und auch nicht konsequent verboten war, bleibt in Deutschland eine gewisse Kontinuität in der Jazzrezeption bestehen, so dass auch in diesem Fall von einem 'Nullpunkt' nicht die Rede sein kann. So setzte sich unmittelbar nach 1945 die Referenz des Jazz auf Amerika als einem 'Land der Freiheit' fort, das schon die Rezeption in der Weimarer Republik prägte, wurde aber gleichzeitig im Westen anti-faschistisch aufgeladen, während das angeblich freiheitliche Moment des Jazz in der DDR eher Kommunismus-kritisch zu verstehen war.²⁷ Eine neue Qualität erhält das politische Moment des Jazz erst in den 1960er Jahren mit dem Free Jazz, was jedoch keine große Wirkung auf die deutschsprachige Literatur zeigt – hier bleibt es bei einzelnen Erwähnungen, während er in der US-amerikanischen Kultur nicht zuletzt durch den Musikerverband AACM und prominente jazzaffine Schriftsteller wie v. a. Amiri Baraka eine wesentlich bedeutendere und verstärkt politische Rolle spielte und z. T. noch spielt.²⁸ In der deutschen Nachkriegsliteratur finden vielmehr Jazzformen der Vorkriegszeit und erst später und mit meist großer Verzögerung der Bebop, Cool Jazz und Modern Jazz, jedoch kaum der Free Jazz Erwähnung. Diese werden häufig eher vage

dieser Zeit neuen Bebop. Günter Grass: *Die Danziger Trilogie: Die Blechtrommel – Katz und Maus – Hundejahre*, Darmstadt – Neuwied 1980. S. 472.

²⁴ Peter Henisch: *Schwarzer Peter*, Salzburg – Wien 2000.

²⁵ Michael Köhlmeier: *Abendland. Roman*, München 2007.

²⁶ Walter Kempowski: *Tadellöser und Wolff*, München 1978.

²⁷ Allerdings gab es parallel dazu zahlreiche Versuche, den Jazz als widerständige Kunst, vor allem der ehemaligen Sklaven und noch immer unterdrückten Menschen in den (kapitalistischen) USA, zu etablieren. Ein wichtiges Beispiel ist Jens Gerlach: *Jazz. Gedichte*, Berlin – Weimar 1966.

²⁸ Vgl. William J. Harris: »How you sound??« *Amiri Baraka Writes Free Jazz*. In: *Uptown Conversation: The New Jazz Studies*. Hg. v. Robert G. O'Meally/Brent Hayes Edwards/Farah Jasmine Griffin, New York 2004. S. 312–325.

umschrieben oder als atmosphärisches Zitat auf wenig konkrete Weise mit gesellschaftspolitischer und/oder ästhetischer Bedeutung aufgeladen.

Wolfgang Borchert hatte unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs in seinem kurzen Text *Das ist unser Manifest* idealtypisch ein wesentliches Jazz-Image seiner Zeit formuliert, als er den Jazz die Marschmusik ablösen ließ und dies als kulturellen Neuanfang bezeichnete:

Die Kanonen und die Feldwebel brüllen nicht mehr. Wir werden weinen, schießen und singen, wann wir wollen. Aber das Lied von den brausenden Panzern und das Lied von dem Edelweiß werden wir niemals mehr singen. [...]

Jetzt ist unser Gesang der Jazz. Der erregte hektische Jazz ist unsere Musik. Und das heiße verrücktvolle Lied, durch das das Schlagzeug hinhetzt, katzig, kratzend. [...]

Unser Juppheidi und unsere Musik sind ein Tanz über dem Schlund, der uns angähnt. Und diese Musik ist der Jazz. Denn unser Herz und unser Hirn haben denselben heißkalten Rhythmus: den erregten, verrückten und hektischen, den hemmungslosen.²⁹

Das Orgiastische angesichts des Untergangs und der Jazz als seine Musik darf als bekannter Topos aus der Zeit der Weimarer Republik gelten, während der letztlich optimistische anti-militaristische Impetus eine neue Wendung ist. Hatte Alice Gerstel noch für positive musikalische Signale die im späten 19. Jahrhundert komponierte *Internationale* erklingen lassen müssen, wird nun Jazz zum Politikum.

Jazz als angeblicher Sound des post-faschistischen West-Deutschland beschreibt Jürgen Becker in seiner experimentellen Prosa *Felder* von 1964, in deren 97. Abschnitt er vom Besuch im legendären Kölner Café des Jazzproduzenten Gigi Campi erzählt:

immer wenn die regenschwarze Schlucht der Hohen Straße einmal ich rauf und runter gelaufen war, steuerte ich auf Campis ewige Espresso-Bar zu, vor einigen Zeiten geschah das ziemlich jeden Tag oder Mittag. [...]

Wem es übrigens darauf ankam, der konnte immer mal einen fast kompletten Satz aus Kurt Edelhagens Stall um Gigi herumstehen sehen, und wenn Gigi diesen müden Größen einmal vorführen wollte, wie du, Mann, einen heißen Strahl zu blasen hast, beanspruchte er immer seine vorzüglichen Hi-Fi-Anlagen für eine wirklich vernünftige LP, mit irgendeinem Messenger drauf. [...]

²⁹ Wolfgang Borchert: *Das ist unser Manifest*. In: Ders.: *Das Gesamtwerk*, Hamburg 1981. S. 308–315, Zitate S. 308f.

Während mitten in den schönsten Sounds dann die ersten faschistischen Knacker aus dem Lokal marschierten, konntest du dich ausruhen an Monk oder Miles, und immer passierte es mir dann, daß ich dann mit einstieg und etwa ähnlich Kenny Clarke die Batterie bediente.³⁰

Jürgen Becker beschreibt hier nicht nur idealtypisch einen der wesentlichen Mythen der Nachkriegskultur, nämlich den des Jazz als genuin antifaschistischer Kultur, sondern es findet sich hier auch latent ein anderes Moment, das für die Jazzkultur nach 1945 von besonderer Bedeutung sein wird: Jazz ist durch den Bebop aus dem Bereich der Tanzmusik, mit der der Jazz in der Weimarer Republik – mit seinem Spektrum vom Ragtime bis zum Swing – noch weitestgehend identifiziert wurde, in Richtung der sogenannten Ersten Musik gewandert. Bebop ist – trotz der bald einsetzenden Popularität – zunächst eine *musicians' music*, lebt u. a. von dem Verzicht auf Tanzbarkeit,³¹ dem häufig nur noch Anzitiern einer (jedoch meist populären) Melodie, einer rasanten Virtuosität und der Rückkehr zum Combospiel (gegenüber den Swing-Big-Bands) usw. Diese tendenzielle Verschiebung von der U- zur E-Musik im musikalischen Anspruch und gesellschaftlichen Gestus führt nicht nur zu einer Neupositionierung des Jazz, sondern auch zu einem – zumindest behaupteten – Bedeutungswandel des Jazz in der bzw. für die Literatur.

Während in der Weimarer Republik der literarische Jazzdiskurs weitgehend inhaltlich bestimmt und meist zivilisationskritisch aufgeladen war, treten nun vermehrt angebliche oder tatsächliche formale Einflüsse oder zumindest entsprechende Assoziationen zutage, wie sie sich bei Janowitz schon grundsätzlich formuliert fanden:

Ein Jazz-Roman hat das Recht, mitten in der Wiederholung eines Motivs leise auszuklingen und einfach zu Ende zu sein. Dieses unveräußerliche Recht in dem ersten Jazz-Roman zu wahren, der nach den Gesetzen der Jazz-Musik entstanden ist, muß mir selbstverständlich gestattet sein.³²

³⁰ Jürgen Becker: *Felder. Ränder. Umgebungen*. Frankfurt/Main 1983. S. 103–105. Gemeint sind die Kurt Edelhagen Big Band (im Prinzip der Vorläufer der WDR Big Band) sowie die Bebop-Musiker Art Blakey (als Leiter der Jazz Messengers), Miles Davis, Thelonius Monk und Kenny Clarke – letzter Schlagzeuger und Co-Leiter der von Campi produzierten Francky Boland-Kenny Clarke-Big Band. Vgl. auch Robert von Zahn: *Jazz in Köln seit 1945*. Köln 1997; *Campiana: ein Stück vor dem Beat*. Hg. v. Robert von Zahn. Köln 1998. Siehe auch die Homepage <http://www.campi-im-funkhaus.de/campi/index.html>.

³¹ Diese kehrt jedoch z. T. im Hardbop der 1950er Jahre wieder, der u. a. Soul- und Rhythm'n'Blues-Elemente integriert, ebenso in einigen Bereichen des Jazz-Rock der 1970er/80er Jahre.

³² Janowitz: *Jazz*, S. 112.

Bezeichnend ist eine Untersuchung zu Uwe Timms *Rot*, in der es heißt:

Durch die Orientierung am Jazz findet Timms literarästhetische Forderung nach einer sinnlichen Aufklärung [...] in *Rot* einen erstens nicht nur stofflichen, sondern auch formal realisierten Niederschlag. Literarisches und musikalisches Medium geraten in ein sich wechselseitig konturierendes Verhältnis, das bei entsprechender musikalischer Kontextualisierung Sinnes- und Sinnwahrnehmung schärfen und sensibilisieren kann.³³

Hier jedoch gerät nicht nur ein neues reales Phänomen in den Blick, sondern auch ein neuer Mythos: der einer *Jazzliteratur* auch in formaler Hinsicht. Weiter heißt es im ansonsten überaus instruktiven Beitrag von Andrea Albrecht, Uwe Timm habe, »wie es in Wolfram Knauers Beschreibung der Motivation der Jazzmusik heißt, eine Geschichte zu erzählen«, doch dieses – unter Bezug auf den Leiter des Darmstädter Jazzinstituts zitierten – »You have to tell a story!« muss gerade als extrem traditionelles Erzählverfahren in der Literatur und als etwas hilflose Umschreibung eines musikalischen Phänomens im Jazz gelten (und zudem zunächst einmal als Anwendung eines literarischen Begriffs auf die Musik und anschließendem Rücktransfer, was der Argumentation einen zirkulären Charakter verleiht). Und weiter heißt es: »So kommt es, in Verbindung mit der Mehrstimmigkeit und improvisatorischen Offenheit des Romans, zu einer wechselseitigen Infragestellung sowohl der 68er als auch der nachfolgenden Generation [...]«. ³⁴ Weder eine (Michail Bachtin'sche?) Mehrstimmigkeit des Romans, die genuin jazzbezogen wäre, noch eine Improvisation, die als solche evident und erfahrbar werden muss, noch andere Momente, die als mehr als lediglich bildlich-übertragend bewertet werden können, sind jedoch textanalytisch nachweisbar – weder hier noch in den meisten anderen Fällen, wo eine Intermedialität von Jazz und Literatur behauptet wird. Allerdings dürfte trotzdem ein Kern Wahrheit in der Aussage stecken, dass Jazzthematik und einigermaßen moderne Erzählweise gern aufeinander bezogen werden – und zwar im Sinne einer *self-fulfilling prophecy*: insofern als in der Rezeption wenn schon nicht die Sache selbst, so doch die *story* eines solchen Jazz-Literatur-Bezugs existiert und dann irgendwann als *history* erzählt wird.

Der Autor Timm ist bei solchen Parallelismen allerdings zurückhaltend: Nur als er seinen Protagonist Thomas Linde als Beerdigungsredner, Jazzredakteur und Amateurjazzler einen Beitrag zu Charlie Parker schreiben

³³ Andrea Albrecht: »Wir hätten mehr singen sollen«, S. 27.

³⁴ Ebenda, S. 30; dort in Anm. 2 auch das Knauer-Zitat, vgl. auch S. 24, Anm. 2 mit der Zitation des größeren Zitatkontexts.

lässt, findet sich eine entsprechende explizite Analogisierung auch durch den Autor, worauf Albrecht aufmerksam gemacht hat: und zwar zwischen Charlie Parkers Saxophonsolo in seinem Song *Ko-Ko*, das Linde »jedermal an eine Fahrt in der Subway denken lässt«, so dass seine Beschreibung einer Subway-Fahrt Parkers inhaltlich unter Einsatz musikalischer Begriffe und formal durch Parataxe und Ellipsen erfolgt – schließlich schlägt jedoch Parkers Kopf »gegen eine verchromte Haltestange«, was die Musik-Literatur-Analogie zu einem abrupten Ende bringt.³⁵

Analoge Argumentationen finden sich in großer Menge in der musikwissenschaftlichen Forschung, so z. B. wenn William J. Harris einerseits Ausrufe und Schreie in der *jazz poetry* Amiri Barakas mit »free jazz screams« in Analogie setzt, andererseits in dessen Dichtung – als Rückbindung an afrikanische und afro-amerikanische Traditionen – »the sermonic style of the black Baptist preacher« sehen will: als »translation of the black free voice into one of his poetry«. ³⁶ Eine solche (natürlich in dieser Form nicht unproblematische) Betonung von Traditionsbindung findet im deutschsprachigen Raum nicht in nennenswertem Maße statt. Auch ist Literatur über/mit Jazz, wenn man von den frühen Dada-Experimenten und einigen Beispielen der internationalen Literatur absieht, selten 'avantgardistisch', sondern weitaus häufiger recht traditionell oder höchstens in einem Stil der bereits arrivierten Moderne erzählt, was man vielleicht auch als post-modern bezeichnen kann. Dies gilt für Uwe Timms *Rot*, für die Romane von Koeppen und Grass, von Henisch und Köhlmeier sowie einige weniger bedeutende aktuelle Romane wie Stefan Sprangs *Fred Kemper und die Magie des Jazz*³⁷ und Martin Schüllers »Köln-Krimi« *Jazz*.³⁸

Jürgen Becker kann mit seiner experimentellen Prosa dagegen als ,avantgardistischer' Autor seiner Zeit gelten, ebenso Fritz Rudolf Fries mit seinem durch den Magischen Realismus in der lateinamerikanischen Literatur inspirierten Roman *Der Weg nach Oobliadooh*, dessen Titel auf ein Stück Dizzy Gillespies anspielt. Fries positioniert das in diesem Roman angespielte Sehnsuchtsland gerade nicht in der DDR, sondern z. B. im Jazz,

³⁵ Timm: *Rot*, S. 113f.; vgl. Albrecht: »Wir hätten mehr singen sollen«, S. 23f.

³⁶ Harris: »How you sound?«, S. 321, 315, 313.

³⁷ Stefan Sprang: *Fred Kemper und die Magie des Jazz*, Bottrop 2011.

³⁸ Martin Schüller: *Jazz. Köln Krimi*, Köln 2002. Dieser Roman ist erstens im Kontext US-amerikanischer Jazz-Kriminalromane interessant; eine ganze Reihe ähnlicher Krimis verfasste der US-amerikanische Jazz-Schlagzeugers Bill Moody, z. B. *Moulin Rouge, Las Vegas* (Zürich 2002, im Original *Death of a Tenor Man*, 1995) und *Auf der Suche nach Chet Baker* (Zürich 2004). Zweitens findet hier eine literarische Fortschreibung des Charlie Parker-Mythos und des diesbezüglichen Referenzromans, Julio Cortázers *Der Verfolger*, statt.

in der BRD oder den USA, was sich immer wieder als Illusion erweist.³⁹ (Dagegen beschränkt sich Ulrich Plenzdorf in seinen *Die neuen Leiden des jungen W.*, dessen Protagonist Jazz-Hörer ist, auf die Transformation eines klassischen Stoffs, der auch in der DDR weit weniger provokativ wirkte als der Inhalt, u. a. das in diesem Staat völlig tabuisierte Thema Selbstmord.)⁴⁰ Wie bereits in der Zeit der Weimarer Republik sind literarische Form und musikalische Referenzfolie aber kaum in einen direkten Zusammenhang zu bringen. Timm ironisiert das Verhältnis, Fries bezieht sich auf den literarischen Magischen Realismus und Becker auf den französischen *nouveau roman*. Dennoch bleibt Jazz in den ersten Jahrzehnten nach 1945 ein Signal sowohl für künstlerische Modernität als auch für gesellschaftlichen Nonkonformismus, so dass z. B. ein Roman mit einem Jazzmusiker als Protagonist meist auch eine implizite Erzählung über die Rolle sowohl von Jazz als auch von Literatur in der Gesellschaft darstellt, gerade wenn Klischees über Außenseiter und Underdogs, Genies und Wahnsinnige, Drogensüchtige und Alkoholiker, Melancholiker und Rebellen präsentiert werden.

Eine tatsächliche Intermedialität von Jazz und Literatur ist nur selten musikalisch oder textlichen nachzuweisen. Eine Ausnahme bildet ein Bereich, der besonders nachhaltig gewirkt hat: »Lyrik und Jazz«. In der BRD erschien 1960 eine Langspielplatte mit von Gert Westphal vorgetragenen Gedichten Gottfried Benns, zu denen Joachim Ernst Behrendt Musikstücke von Jay Jay Johnson, Kai Winding und Dave Brubeck als Begleitung bzw. Zwischenstücke ausgewählt hatte, die von einer Tonkassette abgespielt wurden; 1964 wurde Heinrich Heines Lyrik vom selben Sprecher gesprochen, aber nun von einer Live-Band, dem Attila-Zoller-Quartett, begleitet, worauf bis heute zahllose gemeinsame Konzerte und Aufnahmen unterschiedlichster Schriftsteller und Musiker folgten – sogar, wie im Fall einer von Christian Brückner gelesenen Erik Satie-Aufnahme, mit Begleitung der WDR Big Band, oder von Ernst Jandl mit der NDR Big Band. In der DDR etablierte sich ab 1963 eine höchst erfolgreiche Veranstaltungsreihe »Jazz und Lyrik« bzw. »Jazz – Lyrik – Prosa« u. a. mit Manfred Krug und

³⁹ Fritz Rudolf Fries: *Der Weg nach Oobliadooh*, Frankfurt/Main 1975. Vgl. Frauke Bolln: *Zwischen Beat Generation und 'Ankunftsliteratur'. Fritz Rudolf Fries' Roman »Der Weg nach Oobliadooh«*, Bielefeld 2006.

⁴⁰ Ulrich Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.*, Rostock 1973 / Frankfurt/Main 1976, die Jazzpassagen konzentrieren sich v. a. auf S. 59–61. Nur angemerkt sei, dass die genannten Musiker Zweifel an der Bedeutung des Jazz für die Geschichte aufkommen lassen: Louis Armstrong und Ella Fitzgerald verkörpert ältere Formen des Jazz, die für eine jugendliche Revolte dieser Zeit wenig Relevanz gehabt haben dürften; die genannten Jazzgruppen aus der DDR repräsentieren hingegen eher den Bereich von Soul und Jazz-Rock, betreffen also Randbereiche des Jazz (auch wenn Jazzmusiker wie Ernst-Ludwig Petrowski an diesen Gruppen beteiligt waren).

den Jazz-Optimisten Berlin. Während hier Jazz und im weitesten Sinn moderne Lyrik als kompatible Formen *nebeneinander* präsentiert wurden, entstand in den USA v.a. durch Jack Kerouac eine tatsächliche Verschmelzung von Jazz und Lyrik, die nicht nur zu gemeinsamen 'Lesungen' mit Jazzmusikern führte, sondern zu einer Veränderung des Vortragsstils und schließlich z. T. auch der lyrischen Formen: Nicht nur versuchte Kerouac, in der Intonation z. B. ein Bebop-Saxophonsolo nachzuahmen, sondern verfasste schließlich – durch Einteilung in Chorusse bis in die Struktur hinein – jazzartige Werke, was dann im deutschsprachigen Bereich ansatzweise z. B. von Jürg Laederach⁴¹ und besonders ausgeprägt von Peter Rühmkorff rezipiert wurde, der von Mitte der 1970er Jahre bis fast zu seinem Tod mit renommierten Jazzmusikern auf Tour war.⁴²

Die oben genannten Beispiele lassen ein weiteres Ergebnis auf völlig anderer Ebene zu: Vergleicht man die Verteilung von jazz-affinen literarischen Texten, so kann zumindest für den Bereich des Romans von einem neuen *Jazz-Age* gesprochen werden, denn seit etwa der Jahrtausendwende lässt sich ein deutlicher Anstieg von Romanen mit dezidiertem Jazzthematik verzeichnen. Während der Jazz in den 1950er Jahren und späten 1960er Jahren jeweils unterschiedlich als Musik der Befreiung zum Signum einer Epoche wurde, erscheint der Jazz im 21. Jahrhundert als selbstverständliches Kulturgut, das gleichwohl weiterhin einen prekären gesellschaftlichen (und finanziellen) Status behält. Dass Jazz nicht so stark wie Rock und Pop kommerziell vereinnahmt ist sowie einen höheren künstlerischen Status besitzt (indem er zumindest zwischen E- und U-Musik angesiedelt wird), macht diese Musikform als Folie, um Geschichten von Kunst und Gesellschaft zu erzählen, weiterhin interessant. Doch nicht nur als Stoff und Motiv, als »jazz noise« in einer Erzählung oder einem Gedicht ist Jazz bedeutsam geworden, sondern hat über seinen Einfluss auf den performativen Aspekt von Literatur, also v. a. die Lesung, schließlich auch literarische *Formen* transformiert – und damit Literaturgeschichte geschrieben. Aber dieser Aspekt ist noch weniger erforscht als die anderen hier genannten Punkte – das jedoch ist eher ein interessanter Aspekt der Geschichte germanistischer und musikwissenschaftlicher Fachwissenschaft.

⁴¹ Jürg Laederach: *Neunundsechzig Arten den Blues zu spielen*, Frankfurt/Main 1984. Dieser Text ist ebenfalls in sechs Chorusse mit jeweils mehreren Prosastücken unterteilt.

⁴² Vgl. Peter Rühmkorff: *Jazz und Lyrik. Aufnahmen 1976–2006*. Hg. v. Stephan Opitz, Hamburg 2009. In dem den drei CDs beiliegenden Begleitheft findet sich eine instruktive Einführung durch Thomas Steinfeld (S. 11–24).