
Nathalie Baumann

Die Literatur war Jazz geworden

*Hans Janowitz' »Jazz«-Roman als polyphones Stimmungsbarometer
der zwanziger Jahre*

»Es war die Zeit des ›Bubikopfes«, es war die Zeit des ›kurzen Rockes«, der ›fleischfarbenen Strümpfe«, es war die Zeit der fortgelaufenen Söhne und entführten Töchter, es war die Zeit, da die Vaterländer, statt Gut und Blut von ihren armen Teilnehmern zu fordern, wie in den mörderischen Jahren 1914–1918 (da man fürs Vaterland nicht nur sterben durfte, sondern auch morden mußte), sich mit dem Hab und Gut der dem Weltkrieg entronnenen Steuer-subjekte zufrieden gaben, es war die Zeit, da die Radiowellen, [...] täglich dichter und dichter den Erdball umspülten, ein Wellenbad, dessen Wirkung auf die Konstitution des Patienten damals noch ganz ungewiß war, es war die Zeit des ersten Zeppelinfluges über den Atlantischen Ozean, die komische Zeit, da die ›Vereinigten Staaten von Europa‹ noch Utopie schienen und als Phantasie idealistischer Träumer von den sogenannten Realpolitikern belächelt wurden [...]«¹

So stellt sich der 1927 in Berlin erschienene *Jazz*-Roman von Hans Janowitz einen Rückblick auf die zwanziger Jahre vor. Dieser beispiellos dichte Auftakt der Geschichte über »Lord Punchs Jazz-Band-Boys« vermittelt einen Eindruck der Vielschichtigkeit des Romans, dessen erklärtes Ziel es ist, die Gesetze der Jazzmusik auf die Literatur zu übertragen. Die Handlung hier kurz zusammenzufassen, kommt also dem Versuch gleich, ein Stück Jazzmusik in Worten zu erläutern. Das Geschehen, aufgesplittert in zahlreiche spannungsgeladene Episoden, wird musikalisch umrahmt von fünf jungen Herren, die unterschiedlicher nicht spielen könnten: der Exzentriklown Punch, der wegen Seekrankheit untaugliche Matrose Toby, der neapolitanische Barde Tino, der verarmte Lord Henry und als Dirigent der schlaksige, o-beinige Siegi. Aus Janowitz' Zauberkut entspringen überdies sämtliche exaltierte bis verrückte Stilfiguren der Zeit und fügen sich schließlich – um es nunmehr in musikalischen Termini durchzuspielen – auf Biegen und Brechen zu einer Bigband zusammen. Im überaus heterogen arrangierten Orchester kreischt die unberechenbare Hysterikerin Mme Mae R., hält der Alkohol und Zigaretten verdammende Gesundheitsapostel Mr. Roberts seine Standpauke und haucht die nachtaktive Animierdame unmoralische Angebote ins neuerdings elektronische Mikrophon. Nicht zu vernachlässigen sind die nach Rache dürstende *Femme fatale* (Frau von St. Clair) und der rasende Mörder-Maler *Astragalus*, welche dem Konzert eine entsprechend düstere Note geben. Unnötig, darauf hinzuweisen, daß hier kein harmonisches

Stück ertönt, nein, »es war die Zeit eben dieser grellen Dissonanz, aufgewühlter Kontraste, [...] kurz: das wahre Programm der Zeit hieß: Jazz, [...]« (S. 10)

Einklang herrscht selten: Lord Henry liebt Mme Mae R., Mme Mae R. liebt das Abenteuer, »So-Etwas«² liebt den kettenrauchenden Eintänzer Arpäd, Arpäd liebt (und lebt) die Vergangenheit, der Würfelmensch Astragalus liebt es, tote Frauen zu malen. Jene, auf die er ein Auge geworfen hat, Mme Mae R., aber kann diese seine Leidenschaft beim besten Willen nicht teilen, verkörpert sie doch wie keine im Roman die pure Lebenslust. Die verliebten Geigenklänge erreichen selten ihr Zielobjekt. Es kommt aber durchaus vor, daß jemandem der Marsch geblasen wird. Auch auf den zeitgenössischen Kritiker Paul Leppin scheint die Vielfältigkeit der Janowitzschen Jazz-Gesellschaft Eindruck gemacht zu haben: »Kapriziös, eigenwillig, betäubend ist dieses Buch, das unsere Zeit und ihr Tempo mit ungezogener Grazie schildert. [...] Die buntgemischte Gesellschaft der Nachtlokale, Eintänzer, Animierfratzen, Hochstapler, Perversen, huscht im Zerrbild einer Art Handlung an uns vorüber, deren Struktur mit wohlherzogener Absicht durch widerspenstige Motive gehemmt, synkopisch durchbrochen nach hundert Abweichungen und Nebenschritten zu dem verwirrenden Chaos der Begebenheiten aufsteigt.«³

Der anfangs zitierte Bericht über den »Zeitgeist« demonstriert unmißverständlich, daß sich der Roman nicht damit begnügt, eine »Jazzpièce« nachahmen zu wollen. Vielmehr bedient sich Janowitz verschiedenener – auch außerliterarischer – Genres. Das Resultat ist eine Collage, montiert aus einer Kriminalgeschichte, einem politischen Manifest, einer Zeitchronik, wie sie etwa über den Rundfunk zu hören sein könnte, und eben – dem Jazz. Dabei wird dessen vielgestaltige Semantik, so wie sie im Roman enthalten ist, noch aufzudröseln sein. Nur der Krimi hat einen Plot, und der ist schnell erzählt: Die berechnende Frau von St. Clair erkennt die dunkle Seite des Künstlers Astragalus und instrumentalisiert ihn in ihrem Bestreben, jene Frau, die ihr den Mann ausgespannt hat, zu beseitigen. Es handelt sich dabei um Mme Mae R., welche beinahe der Kunst willen zum Opfer gefallen wäre. An ihrer Statt fällt »So-Etwas« der »Lustwut eines Narren zum Opfer« (S. 173). Nicht zufällig erinnert das Motiv der Instrumentalisierung eines Wahnsinnigen an den Stummfilm *Das Cabinet des Dr. Caligari*, für welchen Hans Janowitz und Carl Meyer das Drehbuch verfaßten.⁴ Frau von St. Clair darf als weibliches Alter Ego des größtenwahnsinnigen Direktors einer Nervenheilanstalt betrachtet werden. Während Caligari jedoch seinen somnambulen Patienten aus wissenschaftlichem Ehrgeiz zum Morden schickt, überläßt die frustrierte Frau von St. Clair ihren »Schützling« und sein Opfer aus Vergeltungsgründen ihrem Schicksal.

Janowitz' politisches Programm, das der *Jazz*-Roman verkündet, sieht ein vereintes Europa nach amerikanischem Vorbild vor. Der Offizier aus dem Ersten Weltkrieg verachtet unter dem Eindruck von Karl Kraus und dem Tod

seines Bruders Franz in der Isonzoschlacht 1917 nunmehr den Krieg. Die Grundlage für einen stabilen Frieden und eine demokratische Ordnung auf dem Kontinent sieht er am ehesten in der paneuropäischen Idee realisiert.⁵ Mit Janowitz hofft der fiktive Lord Henry, indem er den Baumeister von Pan-Europa, Graf von Coudenhove-Kalergi, zitiert: »Die Utopie von heute ist die Realität von morgen«, l. . l.« (S. 81) Was die Berichterstattung über die Zeitphänomene angeht, die in Fülle in den Roman hineinfließen, so sollen diese im ersten Teil eingehend betrachtet werden. Der *Jazz*-Roman wird vor der Kulisse der sich in den zwanziger Jahren innerhalb kürzester Zeit vollziehenden Entwicklungen im technischen, medialen und kulturellen Bereich vorgeführt werden. Wir begegnen dabei abgeschnittenen Zöpfen, freigelegten Knien, arbeitslosen Husaren, unkalkulierbaren Radiowellen und weiteren neumodischen Erscheinungen. Diese sollen mit Hilfe des *Jazz*-Romans in einen Zusammenhang gebracht werden, wobei einer gewissen Tendenz zur Oberflächlichkeit, bzw. Sprunghaftigkeit zugunsten einer Unterlegung des Themas mit der zweckdienlichen »Hintergrundmusik« nachgegeben wird. Es wäre nicht im Sinn der Romanvorlage, deren Mißklänge zu harmonisieren und den »wildem Unfug im Ordnungsbereich« (S. 10) mit einer allzu starren Gliederung zu sanktionieren. Bereits diese erste Etappe kommt nicht ohne den Jazz – in seiner ganzen damaligen Bedeutungsfülle – aus. Im zweiten Teil erfolgt ein »Hörtest« mit der Frage nach der Ausprägung der Jazzmusik in der Weimarer Republik. Weiter soll erläutert werden, wie der Jazz-Sound in den Roman hineinspielt, bzw. welche Mittel sich Janowitz bedient, um seinen Text zu verjazen. Was stellt die Synkope in und mit der Romanwelt an? Warum verliert der Erzähler-Dirigent bisweilen seinen Taktstock, treibt folgedessen im Orchester der »verrückte Jazzwirbel« (S. 154) sein Unwesen und schließlich die Handlung voran? Und: Warum gucken die Frauen zunehmend nach dem Saxophonspieler statt nach dem Tangogeiger hin?⁶ Schließlich findet im dritten und letzten Teil, auf den Roman abgestützt, eine Gegenüberstellung des »tumulte noir« (Jazz) und seiner von ihm verursachten und begleiteten Umtriebe mit dem Karnevalstreiben statt. Kommt es denn von ungefähr, daß die Turbulenzen des *Jazz*-Romans in der Nacht vom Blauen Montag auf den Faschingsdienstag – angepeitscht durch den »herzerschütternden und zwerchfellerschütternden« (S. 154) Lauf von Punks Saxophon – ihren Höhepunkt erreichen?

1. Die »Roaring Twenties« oder Jazz Age in Berlin. - Jazz erschien 1927 im Verlag »Die Schmiede«, und somit durfte er gerade noch auf die relativ kaufkräftige Kundschaft der »goldenen« Zwanziger hoffen. Die Phase zwischen 1924 und 1927/28 war nicht nur in wirtschaftlicher Hinsicht vergoldet. Der Jazz-Fachmann Horst H. Lange kürt Berlin für die besagte Zeitspanne zur »turbulentesten und interessantesten Stadt Kontinentaleuropas«, welche gemäß zeit-

genössischen Experten im Bereich der Kunst und Vergnügungen Paris überflügelt habe.⁷ Wolfgang Kaschuba beschreibt das Berlin der zwanziger Jahre als einen »melting pot« verschiedenster Strömungen, als einen Ort des stetigen Wandels, der Heterogenität und Zerrissenheit. Weil diese Stadt im europäischen Vergleich bereits früh und umfassend »elektrifiziert« war, nennt er sie an anderer Stelle »Elektropolis«.⁸ Was hat Janowitz angesichts solch glamouröser Bedingungen dazu veranlaßt, den hauptsächlichen Schauplatz des *Jazz*-Romans nach Paris zu verlegen? Auf diese Frage wird noch zurückzukommen sein.

Was geschah denn auf der sozio-politischen Bühne vor und in der Entstehungszeit des Buches und nährte die Ausgestaltung des zwielichtigen Milieus, bzw. der zum Teil bizarren Romanfiguren? Im Dezember 1918 wurde im Deutschen Reich die polizeiliche Vorzensur aufgehoben. Nun konnte ungezügelter Erotik versprüht werden. Kabarets, Nackttanzlokalitäten, Bars und dergleichen mehr begannen in der Folge – insbesondere in der »Riesenstadt Berlin«⁹ – zahlreich die Straßen zu säumen. Was das *Reich* anbelangt, so wurde dieses 1918 zwar zur Republik, erhielt aber mit Friedrich Ebert im Februar 1919 seinen ersten *Reichs*präsidenten und im August desselben Jahres eine *Reichs*verfassung.¹⁰ Trotz der viele Lebensbereiche umfassenden Aufbruchstimmung konnte sich die junge Demokratie nicht von den »Altlasten« der Vorkriegszeit befreien, was etwa in der umstrittenen Begrifflichkeit des neuen Staatswesens zum Ausdruck kommt. Dasselbe Phänomen läßt sich für die europäische sublimierte Variante des Jazz beobachten, welcher sich ebenfalls als eine Hybride aus Tradition und »letztem Schrei« gebärdete. Im *Jazz*-Roman wird die alte Welt in der neuen vom Eintänzer Arpád verkörpert, einst österreichisch-ungarischer Berufsoffizier, der nach dem Ersten Weltkrieg arbeitslos geworden war und nun – auf dem neuesten Stand der Tanzmode – vergnügungssüchtige Damen übers Parkett schiebt. Der soziale Abstieg schmerzt den von den Bolschewiken enteigneten Adligen tief, was in seinem stolzen, mit »mondänem Ekel« (S. 38) überzogenen Gesicht trefflich zum Ausdruck kommt. Wohl oder übel muß er die beckenkreisenden Tanzstile der Zeit beherrschen, dabei stünde ihm in seiner aristokratischen Eleganz ein alteuropäischer Standardtanz um so vieles besser. Arpád, der den Kriegsverlierer repräsentiert, war nicht der einzige seines Schlags. Eine Analyse der zeitgenössischen Unterhaltungsmedien ergibt, daß der Typus des schwermütigen kakanischen Husars quer durch die damalige Kulturlandschaft galoppierte. Da gibt es etwa einen österreichischen Film von 1926 mit dem Titel *Seine Hoheit, der Eintänzer*, bei dem Karl Leiter Regie führte, den 1930 von Trude Hesterberg interpretierten Schlager *Lieber kleiner Eintänzer* und einen 1929 komponierten Tango mit dem Text von Julius Brammer. Der Refrain des letzteren lautet: »Schöner Gigolo, armer Gigolo, denke nicht mehr an die Zeiten, wo du als Husar, goldverschnürt sogar, konntest durch die Straßen reiten! Uniform passéé, Liebchen sagt: Adieu! Schöne Welt,

du gingst in Fransen. Wenn das Herz dir auch bricht, zeig' ein lachendes Gesicht, man zahlt und du mußt tanzen!« Das Schicksal der nach dem Krieg entstandenen Republiken, den Ballast der Vergangenheit mit sich herumzutragen, teilten viele ihrer Bürger. So manche trauerten dem guten alten »Reich« nach, in dem Abstammung und Rang noch etwas galten.

Nichtsdestoweniger fielen im Editionsjahr des *Jazz-Romans* (1927) etliche alte Zöpfe zugunsten der Bubiköpfe, um es mit Janowitz in Form einer Synekdoche auszudrücken. Die folgenden flüchtigen Einblendungen von Begebenheiten aus diesem schillernden Jahr sollen als »Amuse bouche« von jenem Amalgam künden, welches der Erzähler meint, wenn er ausruft: »Die Welt war nicht gerade Caligari, aber Jazz war sie geworden, gründlich Jazz geworden. Und ich habe nun zu erzählen, wie das war, damals, da die Welt, gewissermaßen im ersten Anlauf schon ihr Ziel erreichend, Jazz geworden war.« (S. 12) Die Dynamik, die in dieser temporeichen Epoche steckte und welche zum Überbordenden, Durchgedrehten tendierte, konnte sich im Jazz und in seinen Tänzen entladen. Der »Blitzableiter« Jazz kanalisierte den Energieüberschuß und dämpfte zersetzende Sprengkräfte vorerst ab. Noch tauchten mordlustige »Caligaris« nur vereinzelt auf. Wenden wir nun also den Scheinwerfer auf das Jahr 1927. Während in diesem Martin Heideggers *Sein und Zeit* erschien, das er fernab vom Großstadtlärm in badischer Abgeschlossenheit verfaßt hatte, und der sonst zivilisationskritische Hermann Hesse einen Versuch machte, in seinem *Steppenwolf* die »hohe« Kultur mit der Unterhaltungskultur zu versöhnen, brodelte es in den Metropolen Europas wie im fiktiven Tanzsaal des »Château d'Or«. Ist es denn ein Zufall, daß im selben Jahr Wilhelm Reichs *Die Funktion des Orgasmus* Freud und Leid provozierte, Charles Lindbergh flugs den Atlantik überquerte – und wie übrigens die Roman-Combo »Lord Punks Jazz-Band Boys« in Paris landete –, der nach Lindbergh benannte Tanz Lindy Hop der Legende nach entstand,¹¹ und Max Schmeling Europameister im Boxen wurde? Hinzu kam die Gründung der »Comedian Harmonists«, welchen Horst H. Lange einen »guten Jazzgesang« zugesteht,¹² und in den Lichtspielhäusern lief der Film *The jazz singer*, der in den USA die Ablösung des Stummfilms durch den Tonfilm einläutete. Der deutsche Rundfunk strahlte 1927 bereits amerikanischen Jazz aus,¹³ und in Berlin wurde Ernst Kreneks verwegene Jazz-Oper *Jonny spielt auf* uraufgeführt.

In diesem »Kabinett der Moderne« stehen also ein stadtflüchtiger Denker, ein kompromißbereiter Dichter, ein einfallsreicher Psychoanalytiker, ein ambitionierter Postflieger, ein international bekannter Profisportler, sechs singende »Jazz-Band-Boys« und schließlich ein schwarz angemalter weißer Schauspieler, der den »Jonny« wiedergab.¹⁴ Nicht zu vergessen die von den einen herabgewürdigte und von den anderen hochgejubelte, zeitgenössische Infrastruktur: der Rundfunk,¹⁵ das Grammophon, das elektronische Mikrophon und schließ-

lich der Tonfilm. Was die Welt also 1927 unter anderem fortbewegte, sind im konkreten und übertragenen Sinn Wellen. Auch der Erzähler des *Jazz*-Romans verwendet die Wellenmetapher in der anfänglich zitierten Berichterstattung. Die launenhafte Mme Mae R. folgt dem Ruf der ebenso unberechenbaren Radiowellen und reist überstürzt von London nach Paris, nachdem sie »Lord Punks Jazz-Band-Boys« auf der »Pariser Welle« gehört hat.¹⁶ Der Siegeszug des Radios manifestierte sich wiederum im deutschen Liedgut, was etwa am Beispiel des Foxtrotts *Die schöne Adrienne hat eine Hochantenne* von 1925 veranschaulicht werden kann. Im Text von *Wauwau* findet sich folgende Stelle: »Sie und er als ihr Zimmerherr, suchen Wellen nun kreuz und quer. Sie dreh'n zusammen am Radiophon, Paris berauscht sie schon. Plötzlich, da sind zum Greifen nah, Wellen aus Zentralafrika, und ganz entsetzt kommt sie knapp, unverhofft bis zum Kap der guten Hoffnung hinab.«

In dieser Zeit wurde auch das Grammophon für eine breitere Schicht erschwinglich, wodurch die Schallplattenauflagen immens stiegen.¹⁷ Die Verbreitung von Liedern wurde durch Rundfunk und Grammophon erheblich beschleunigt, so daß in der Weimarer Republik zwischen 1924 und 1932 circa 2600 Schlager entstanden, fünfmal mehr als in vergangenen Jahrzehnten.¹⁸ Auch kam das elektronische Mikrophon erstmalig zur Anwendung,¹⁹ was uns zu den nächsten Wellen führt. Die »Jazz-Band-Boys« mischen mit ihrem Spiel den Tanzsaal auf: »Die Szene spielt in der Loge fünf des »Château d'Or«, die wilden Wellen, die der Wirbel da unten schlug, trugen hier herauf nur ihre zerstäubten Tropfen und Schaumkronen.« (S. 109) Mister Douglas R. und sein Anwalt Dr. Curel sitzen des stillen Beobachtens halber fernab vom wilden Geschehen. Nur ab und an werden sie vom nunmehr verstärkten spritzigen Saxophon »angejazzt«.

Das Leitmotiv der Wellen führt uns unweigerlich zu den rasant sich ablösenden Modetänzen, deren Chronologie als nächstes beleuchtet wird. 1920/21 eroberte der »Shimmy« mit seinen Zitter- und Wellenbewegungen des Oberkörpers das europäische Tanzparkett. 1925/26 führte Josephine Baker den Charleston ein, bei welchem das tanzfreudige Publikum trotz europäischer Sublimierung der Bewegungen ebenfalls vibrierte. Auch die Ablösung²⁰ durch den »Black bottom« versprach keine Beruhigung der wogenden Brandung. Hoch über den Wellen positioniert sich schließlich der Lindy Hop, ist er doch angeblich die tänzerische Nachahmung des Riesensprungs Lindberghs über den Atlantischen Ozean. Mit der Ehre derer, die wellenförmig tanzten, konnte es nicht weit her sein. Hans Siemsen, Filmkritiker der *Weltbühne*, sinnierte 1921, mit einem »angejazzten« Kaiser wäre die Welt friedlicher verlaufen: »Er [der Jazz. N.B.] ist so völlig würdelos. Er schlägt jeden Ansatz von Würde, von korrekter Haltung, von Schneidigkeit, von Stehkragen in Grund und Boden. Wer Angst davor hat, sich lächerlich zu machen, kann ihn nicht tanzen. Der deutsche Oberlehrer kann ihn nicht tanzen, der preußische Reserveoffizier kann ihn nicht tanzen.

Wären doch alle Minister und Geheimräte und Professoren und Politiker verpflichtet, zuweilen öffentlich Jazz zu tanzen! Auf welcher fröhlichen Weise würden sie all ihrer Würde entkleidet! [...] Hätte der Kaiser Jazz getanzt – niemals wäre das alles passiert!«²¹ Ganz im Sinne Siemensens verschreibt der Erzähler des *Jazz-Romans* eine »radikale Verjüngung der Welt durch blühenden Unsinn!« (S. 12). Hermann Hesse gibt seinen »Steppenwolf« Harry Haller jedenfalls auf das Risiko hin, daß dessen Ehre an der Garderobe hängen bleibt, der Tanzfläche preis. Vormals zutiefst angewidert von »amerikanischen Massenvergnügungen«, entdeckt er unter anderem im Foxtrott seine zweite Seele: »Ein neuer Tanz, ein Foxtrott, eroberte sich in jenem Winter die Welt, mit dem Titel ›Yearning‹. Dieser Yearning wurde einmal ums andre gespielt und immer neu begehrt, alle waren wir von ihm durchtränkt und berauscht, alle summten wir seine Melodie mit. Ich tanzte ununterbrochen, mit jeder Frau, die mir eben in den Weg lief, [...]: von allen entzückt, lachend, glücklich, strahlend.«²²

Auf dem Programm der Zeit steht bei Janowitz nicht nur der Jazz, sondern auch die *Verwilderung* im positiven Sinne. Das Motiv der *Wildheit* löst einen Kameranäher vom Roman über die Biografie des Autors hin zum »Ursprungsort« des Ausbruchs ins Ungezügelterte aus, zum »West-Westen«: »[...] es war die Zeit der wilden Kindereien, Schattenwürfe nur der tragischen Verwilderungen, die noch bevorstanden, es war die Zeit der wilden Freude an wilder Lausbüberei, [...]« (S. 10; Hervorhebungen N.B.)²³ 1921 gründete Trude Hesterberg in Berlin die »Wilde Bühne«,²⁴ für welche Janowitz Regie führte und auch seine *Asphaltballaden* verfaßte. Im *Lied einer Nachtgestalt* heißt es: »Nu mach keen Theater! – Bin'n Kind aus Berlin! – Asphalt heißt mein Vater – meine Mutter Benzin.«²⁵ Sowohl Jazz(tanz) als auch Asphalt sind amerikanische Exportprodukte, welche in der Folge das »alte« Europa wirtschaftlich und kulturell enger an die »Neue Welt« gürten sollten. Nach dem Ersten Weltkrieg wurden schwarze Militärorchester nach Europa – und speziell in die Weimarer Republik – entsandt, um mittels der Jazzmusik das Ansehen der Siegermacht USA aufzupolieren.²⁶ Die Straßen Berlins wurden teilweise bereits im Jahre 1882 durch afroamerikanische Arbeiter asphaltiert.²⁷ Und schließlich rollte auch das Automobil im »Wilden Westen« vom Förderband und in Europa ein. Die Jazz-Band-Boys begeistert die Freiheit und Unabhängigkeit verheißende Fahrt über den glatten Boden. Ihr Manager schenkt ihnen Roller, »richtige Roller, auf denen sie in langer Reihe über die Asphaltfläche jagten« (S. 82). 1925 führte die Afroamerikanerin Josephine Baker mit ihrer »Rèvue nègre« den »danse *sauvage*«, oder »Charleston«, in Paris erstmals auf, ein Jahr später tourte sie nach Berlin. Bis heute symbolisiert dieser namentlich *wilde* Tanz aufgrund seiner ungestümen Bewegungen der Extremitäten die zwanziger Jahre schlechthin. Jazz, Jazztanz oder Asphalt: An die vorderste Front wurden jeweils Afroamerikaner geschickt, um den Boden für das Einrollen des »American way of life« vorzubereiten.

Dieser verhiel jedoch nicht nur ein individuell maßgeschneidertes »Anything goes« sondern auch den Fordismus, Prototyp der Fließbandarbeit und Synonym für die serielle Massenproduktion. Cornelius Partsch streicht Parallelen zwischen der Jazzmusik, den zugehörigen Modetänzen und dem fordistischen Arbeitsmodell heraus. Auf der einen Seite gleichförmig ratternde Maschinen und auf normierte Sequenzen getrimmte Fabrikarbeiter, auf der anderen austauschbare Revuegirls, welche simultan ihre Beine hochschwingen vor dem Hintergrund einer »maschinösen stampfenden Jazzmusik«²⁸ – eine Tendenz zum Einförmigen ist nicht von der Hand zu weisen. In der Tat ist der Zweck der Revue ein möglichst ästhetisch ausfallendes »Gruppenbild« für die Zusehauer, individuelle Besonderheiten stören nur den Gesamteindruck. Bleibt zu hoffen, daß die Zeilen des marxistischen Bertolt Brecht der Ironie nicht entbehren, wenn er meint: »Ich glaube: Die Oberfläche hat eine große Zukunft [...]. Ich freue mich, daß in den Varietés die Tanzmädchen immer mehr gleichförmig aufgemacht werden. Es ist angenehm, daß es viele sind und daß man sie auswechseln kann.«²⁹ In einem Text von 1924 mit dem etwas despektierlichen Titel *Gebrauchsmusik* macht Theodor W. Adorno aus seiner Beurteilung zeitgenössischer Modetänze keinen Hehl: »Die Gleichheit der Rhythmen wirkt nur mehr als Symbol für die Gleichheit abgeschliffener Individuen, die stumm mechanischen Gesetzen dienen, und vergebens trachtet ihr Lärm, über die Leere des Dazwischen hinauszudringen.«³⁰ Kurt Tucholsky zieht wiederum explizit eine Verbindungslinie von der Vergnügungs- zur Arbeitswelt: »Ihre Musik klappt im selben Takt wie die Schreibmaschinen, die das Publikum vor zwei Stunden verlassen hat, [...], und ihr Tanz ist der ums goldene Kalb. Jazz Band ist eine Fortsetzung des Geschäfts mit anderen Mitteln ... [...].«³¹ Das vergnügungssüchtige »Bürofräulein« lief quasi rund um die Uhr Gefahr, der Abstumpfung anheimzufallen, sei es vor ihrem Arbeitsgerät, sei es aufgrund der monotonen allabendlichen »Stampferei«. Die Kritik am Jazz als Begleitmusik der Vermassung des Publikums greift jedoch zu kurz und läßt die für den Jazz typische Improvisation bzw. die Jamsession außer acht.³² Es ist richtig, daß vormals musikunwürdige Elemente wie etwa der gleichmäßige »Sang der Maschinen«³³ im Jazz Beachtung fanden. Ist diese Tendenz jedoch nicht eher als subversiver Akt gegen die bürgerliche Auffassung von Musik zu lesen denn als musikalische Industrialisierung? Ging es nicht eben darum, die bürgerlichen Konventionen bezüglich Melodie, Harmonie und Konzert zu unterminieren, wie dies bereits der Bruitismus und der Dadaismus praktiziert hatten? Weder marschiert das Personal des *Jazz*-Romans im Gleichschritt, noch kann der Handlungsstrang – Henry Ford zum Trotz – über ein Fließband hin zu einem berechenbaren Endprodukt abgefertigt werden. Zu viele kapriziöse Figuren stören den geregelten Herstellungsprozeß.

Am einen Pol das neomodische Amerika – am anderen Sowjetrußland: Daß das Gefüge der Weltordnung zusammengebrochen ist, neue politische und wirt-

schaftliche Verbindungen erst am Entstehen sind und daß es unüberwindbare weltanschauliche Gräben gibt, protokolliert der Erzähler wie folgt: »[...] es war die Zeit der historischen Dissonanzen zwischen Ost und West: das erste Jahrzehnt des Kommunismus in Rußland war bald überstanden, eine neue Menschheit war unter den Sowjets in der einen Welthälfte herangewachsen, streng abgegrenzt vom bürgerlichen Westen des verarmten, zwieträftig gespaltenen Europa, vom West-Westen des über und über vergoldeten Amerika, eine Kluft von noch nie erlebter Tiefe war aufgerissen zwischen den beiden Hälften der Menschheit, [...]»; diese Dissonanz zwischen Ost und West klang grell durch alles Leben der Erde, [...]« (S. 9 f.) Die politischen Gegenströmungen der Zeit werden mittels einer musikalischen Metapher umrissen: Die Welt ist nicht mehr eine harmonische, ganzheitliche Komposition, sie ist unstimmig, dissonant geworden. Der Unterton verrät außerdem ein leichtes Unbehagen gegenüber der west-westlichen Kultur und ihrem nach Osten ausgerichteten »Sprühregen«: Nicht alles, was glänzt, ist echtes Gold.

Wo ist Hans Janowitz mit seinem Projekt literaturgeschichtlich einzuordnen? Wie fügt er sich in die deutsche Literaturszene der zwanziger Jahre ein? Es sind bereits die Stichworte »Bruitismus« und »Dadaismus« gefallen, deren Vertreter sich auf einen Flirt mit dem Jazz einließen.³⁴ Das Ziel der Dadas war eine Einebnung der Grenzen zwischen der »niedereren« und der »hohen« Kultur mit dem Resultat einer umfassenden Verjüngung der Gesellschaft. Im *Jazz*-Roman wird dementsprechend die Zeitdiagnose »radikale Verjüngung der Welt durch blühenden Unsinn!« (S. 12) gestellt. Schon die Dadaisten gestalteten die Unausgeglichtheit und Verrücktheit ihrer Zeit mit synkopischen Rhythmen aus. Synkopen bieten sich insofern als Repräsentanten dafür an, als sie die (metrische) Ordnung stören: Sie verschieben bzw. verrücken den (musikalischen) Akzent.³⁵ Der *Jazz*-Roman wird geradezu von ordnungszertrümmernden Synkopen strukturiert, wenn denn noch von einer Struktur gesprochen werden kann, was der Erzähler selbst ungeniert tut: »[...] der Weg, auf dem man Jazz-Band-Boy wird, hat eine synkopische Struktur zur Voraussetzung. In seiner charakteristischen, plötzlichen Windung gleicht er dem Weg, den der – allen Zeitgenossen so teure – Saxophonklang zu nehmen pflegt. Kinder, die zu Jazz-Band-Boys geboren sind, tragen schon das Mal des musikalischen Purzelbaumes auf der Stirn: sie bilden einen geheimen Orden, der die Synkope im Wappen und schlimme Töne im Schilde führt.« (S. 27) Cornelius Partsch definiert als charakteristische Merkmale bürgerlicher Kultur die Organizität und die Subordination der Teile unter ein Ganzes.³⁶ Janowitz »musiziert« also insofern dadaistisch oder auch avantgardistisch, als er in seiner »Jazzpièce« die »Taktgestaltung« bürgerlicher bzw. realistischer Literatur untergräbt und um die von den Dadaisten und Bruitisten zu musikalischen Ingredienzen erhobenen Elemente Dissonanz und Lärm erweitert: »Ich bin mir dessen bewußt, alles ein wenig oberflächlich und eigenwillig geschildert zu haben, wobei ich

gegen das epische Gesetz: die Charaktere im Geschehen zu exponieren, nicht eigentlich die Figuren der Handlung zu »schildern«, manch ein Verstoß gemacht habe, den mir Romanciers von Beruf nicht leicht verzeihen werden. [...] Andere Gesetze, so glaube ich, walten über diesem Buche, so wie über einer Jazzpièce andere Gesetze walten als über einer Sonate für Klavier und Geige.« (S. 36 f.) Nicht nur dadaistische Künstler ordneten rückblickend auf die Zeit der Weimarer Republik »Jazz« und »Dada« demselben Diskurs zu.

Doch begeben wir uns nun an einen spürbar nüchterneren Schauplatz. Der *Jazz*-Roman treibt in vielerlei Hinsicht in der literarischen Strömung der »Neuen Sachlichkeit«. Als kühle Antwort auf den Expressionismus nährte sich diese geradezu vom gewaltigen Modernisierungsschub. Die neuesten »Moden« wurden sowohl inhaltlich als auch formal – etwa durch die Technik der Montage – literarisiert, wobei sich das Interesse ausschließlich auf das Diesseits richtete.³⁷ Cornelius Partsch liest den *Jazz*-Roman als eine Parodie auf den neusachlichen Stil der Reportage.³⁸ Tatsächlich entpuppt sich der Erzähler als eine Art »rasender Reporter« in einer temporeichen Zeit. Dieses Vorwärtstreibende oder auch Ungeduldige ist charakteristisch für den *Jazz*-Roman, und in dieser Hinsicht entfaltet er auch deutlich seine multimediale Anlage. Die Schauplätze dieser »Episodenliteratur« wechseln ähnlich abrupt wie der filmische Szenenwechsel wie die neueste Jazznummer wie der dazugehörige Tanz. Auch die Mobilität treibt rasch voran, und mit ihr die mehr oder weniger elektrisierten Zeitgenossen. Die Jazz-Band-Boys feiern mit ihren neuen Rollern den Asphalt und ihre musikalische Freiheit. Der pulsierende Rhythmus der Eisenbahn³⁹ heizt Lord Henry's Durchblutung an, so daß er unvermittelt den Schienenstrang-Foxtrott abtanzt: »Die Melodie des eisernen Geratters auf dem Schienenstrang machte Henrys in Tanzrhythmen pulsierendes Blut immer mehr schäumen, die Beine fliegen, die Arme fuchtelten, – Lord Henry war, zu seinem Glück, ganz allein in dem Coupé und seine gelinde Raserei, die zu einem Steptanz anschwellte, konnte nur an Plüschkissen und tapezierte Wände, nicht auch an mitreisende Gemüter stoßen, l. . l.« (S. 15) Pulsierend gebärdet sich nicht nur das äußere Leben – auch der menschliche Organismus reagiert auf die beschleunigte Zeit. Die Differenz zwischen Verrücktheit im pathologischen Sinne und Ausgefallenheit scheint sich an der Gelegenheit zur »Entladung« zu entscheiden. Obwohl das weich ausgestattete Coupé Lord Henry's hier als Gummizelle fungiert, geht der britische Aristokrat noch als Exzentriker durch. Nicht so hingegen der wahnsinnige Mörder-Maler Astragalus, der seine Überspanntheit schließlich nur noch abregieren kann, indem er seiner Kunst die Animierdame So-Etwas opfert: »Es ist wohl anzunehmen, daß Astragalus, l. . l., wieder einmal in den Zustand einer Raserei geraten war, den er an sich kannte und schließlich sogar fürchtete und mißbilligte; einen Zustand, der ihn alle drei oder vier Monate übermannte und gegen den er, l. . l., nichts vermochte.« (S. 129 f.)

Mitte der zwanziger Jahre stand in Berlin eine Generation junger Künstler dem Amerikanismus und der Sachlichkeit im Sinne eines Gegenentwurfs zum feudalen Herrschaftssystem und zu den geltenden bürgerlichen Wertvorstellungen positiv gegenüber. Im Feldzug gegen eine elitäre Kunstauffassung forderte man mit einem Seitenblick auf die amerikanische Populärkultur eine umfassende Demokratisierung der Kunst.⁴⁰ Wolfgang Kaschuba nennt als Eigenschaften der modernen Unterhaltungskultur, als deren Schauplätze er unter anderem die Music Hall, das Theater und Kino, das Fußballstadion und die Boxarena auflistet, diese Tendenz zur Demokratisierung. Als weiteres Kennzeichen nennt er die Neigung hin zu einer kulturellen Internationalisierung.⁴¹ Janowitz scheut sich nicht vor dem Etikett »Unterhaltungsliteratur«, wenn er sich dem internationalen Massenphänomen Jazz verschreibt und seine Leser für mehr als fünfzig Seiten in den Tanzsaal beordert. Die Abschweifungen in die »niedere« Sphäre der »Spaßgesellschaft« scheinen zahlreiche Möglichkeiten für die unbeschwerte literarische Gestaltung zu eröffnen. Ein Stück weit profitiert davon auch Hermann Hesse, der seinen Mozart verehrenden Harry Haller beeindruckt feststellen läßt, daß auch die dem Vergnügen frönende Halbwelt tief empfinden kann: »Sie [Maria, Hermine und ihre Kameradinnen. N.B.] liebten einen Champagner oder eine Spezialplatte im Grill Room, wie unsereiner einen Komponisten oder Dichter liebte, und sie verschwendeten an einen neuen Tanzschlager oder an das sentimentale, schmalzige Lied eines Jazzsängers dieselbe Begeisterung, Ergriffenheit und Rührung wie unsereiner an Nietzsche oder an Hamsun.«⁴² Auch »ernste« Musiker kokettierten in den zwanziger Jahren ab und an mit der Unterhaltungskultur, nicht ohne sich allerdings Rügen von erbosten Zeitgenossen einzuhandeln. Theodor W. Adorno beklagte 1924 das Engagement etwa von Igor Strawinsky und Paul Hindemith in der Sparte der »Gebrauchsmusik«: »Hindemiths erste Kammermusik holt sich ihr Orchester ohne Umstand von der Jazz-Band.«⁴³ Schon der Begriff »Gebrauchsmusik« impliziert Alltäglichkeit, Banalität und die Abnützung durch ein Massenpublikum.

2. *Die Literatur war Jazz geworden.*⁴⁴ – Wie stand es um die aus Amerika importierte »Gebrauchsmusik« im jungen deutschen demokratischen Staat? Hans Heinz Stuckenschmidt macht für die Rezeption des Jazz in der Weimarer Republik 1932 retrospektiv drei charakteristische Merkmale geltend. Es sind dies: 1.) die »Nähe zur europäischen Unterhaltungsmusik«, 2.) die »Verharmlosung afroamerikanischer Kultur durch die exotische Perspektive« und 3.) »der vermeintliche Drang des Jazz, sich in musikalisch ernstzunehmendem Gewand zu präsentieren.«⁴⁵ Diese scharfsichtige Diagnose bringt zum Ausdruck, was auch Horst H. Lange bestätigt: Von der Quelle⁴⁶ dieses ungewohnten Spiels weit entfernt, wußte man damals nicht genau, was es mit dem Jazz auf sich hatte und musizierte seine Vorstellungen in ihn hinein. Demgemäß kam es vor, daß

Pistolenschüsse das bereits schnelle Spiel anfeuerten oder die Perkussion durch Kuhglockengebimmel verstärkt wurde.¹⁷ Was aus dem »Wilden Westen« stammte, wurde offensichtlich mit Cowboys und ihrer beruflichen Infrastruktur in Verbindung gebracht. Der 1907 geborene Pianist Georg Haentzschel gab in einem Interview mit Bernd Hoffmann 1989 zu Protokoll, daß in den amerikanischen Kreisen der Berliner Musiker nie von »Jazz« die Rede war, vielmehr von »Hot Music«¹⁸ – im Gegensatz zur gefälligeren, kommerziellen Variante, die abwertend als »Sweet Music« etikettiert wurde.¹⁹ Die letztere Spielart beherrschte außer Konkurrenz ein Amerikaner mit sprechendem Namen, Paul Whiteman, der den heißen Jazz auf das europäische Klima herunterkühlte und mit seinem meterlangen Taktstock (!) »Symphonischen Jazz« dirigierte. Nach 1927 wurde sie tonangebend für deutsche Tanz- und Jazzorchester.⁵⁰ Die Funktion des überdimensionierten Taktstocks scheint es gewesen zu sein, die zügellose Tendenz des Jazz in geordnete Läufe zu verweisen. Welcher Musikstil wird im Roman gepflegt, und wer ist an dessen Produktion beteiligt? Die Jazz-Band-Boys entwickeln sich gegen Ende der Handlung zu arrivierten »Jazz-SymphonikerInnen« (S. 159 ff.). Heinz Steinert hält ihnen vor, sie seien das immer schon gewesen, denn ihr Spiel sei einzig finanziell motiviert.⁵¹ Ob wir das so genau wissen? Viele zeitgenössische Jazzmusiker spielten vordergründig eher eingängigen Jazz oder angejazzte Unterhaltungsmusik. Überdies übernehmen im Sinne des Romanprojekts, Jazz auf die Literatur zu übertragen, neben den fünf effektiven Musikern sämtliche Protagonisten die Verantwortung für den Ton des Textes. Diese Orchestrierung, die Soliläufe dieser divergentesten Charaktere vor Ohren, garantiert wiederum für ein »heißes« Hörerlebnis. Von musikalischen Experten laienartig produzierte »schräge Töne« schlagen schließlich unter dem Begriff der »Guggenmusik«⁵² bereits an dieser Stelle eine Brücke zwischen dem Jazz und dem Karneval. Der folgende Abschnitt liefert eine akustische Kostprobe der polyphonen Katzenmusik, die im Roman produziert wird: »Astragalus spielte seinen Cellopart in allen Farben der Trauer; denn traurig war sich sein Lied bewußt, daß es ein Schwanengesang war; [...] Aber auch die Flöte des Mr. Douglas R. war mit vom Spiel, fröhliche Läufe und belustigte Fragen und Blicke und Einwände in Ernst und Angst zeugten in Tönen davon. Das Spiel der Frau von St. Clair vervollständigte das kleine Orchester; ein verhängnisvolles Spiel, so harmlos es auch klang, ein Spiel der Feindseligkeit und Rache. Was für Laute es waren? Was für ein Instrument? Ich werde einen Musiker darüber befragen, ob das Instrument schon erfunden ist, das Gift und Mord, Anstiftung zum Mord aus Rache, so deutlich zum Ausdruck bringen könnte, wie es hier geschah. In Frau von St. Clairs Wesen waren wohl viele Instrumente höllischen Ursprungs versteckt, und heute hörte man sie deutlich aus der grellen Musik heraus, wie sie das Nachtstück ihrer Intrige in ein vorbestimmtes und kaum mehr abzuwendendes Finale hetzten.« (S. 149 f)

Georg Haentzschel nannte als stilistische Besonderheiten der »Hot music« die Improvisation und das Synkopieren.⁵³ Spielarten, welcher sich auch Janowitz großzügig bedient. Trotz der verdächtig vielen, geschickt inszenierten »zufälligen« Begegnungen lenkt der Erzähler vom Konstruktionscharakter seiner Geschichte ab. Er kommentiert vornehm zurückhaltend die wundersamen Verstrickungen des Protagonistenknäuels, als hätte niemand diesen angestoßen. Da kreuzen sich etwa Astragalus und ein ihm unbekannter, namenloser »junger Mann« nach monatelanger Trennung immer einmal wieder »zufällig« – wie das Leben so spielt, möchte man meinen. Diese »spontanen« Zusammenkünfte enden jeweils in schummrigen Kneipen mit viel Rotwein und eisgekühltem Schwedenpunsch im dubiosen Londoner Stadtteil Soho. Es handelt sich schließlich um eine Kriminalgeschichte, und die improvisierten »Duette«, bzw. »Jamsessions« der beiden Fremden in verschriener Gegend künden als Vorspiel von einer Wende der Handlung zum Schlimmen.

Die Synkope erfährt im Roman eine beträchtliche Bedeutungserweiterung. Jedenfalls geht ihre Semantik weit über ihre musiklexikalische Definition hinaus. Eigentlich stiehlt sie dem Off-beat die Schau, denn auf diesen gehen die melodierhythmischen Besonderheiten des Jazz zurück. Die Synkopierung dient bestenfalls als Behelf zur Notation.⁵⁴ Dennoch repräsentiert sie bei Janowitz nicht nur den Jazz schlechthin, sondern Außergewöhnlichkeit, Normabweichung oder auch Nonlinearität, wie etwa die Biografie der Jazz-Band-Boys zeigt, deren Karriere alles andere als gradlinig verläuft. Siegi Winter etwa sollte eigentlich Generaldirektor einer Schuhoberteilfabrik werden, wobei ihm durch das tagtägliche Maschinenrattern allmählich der Sinn für kaufmännische Überlegungen abhanden kam. Die »Synkope im Wappen« macht ihm buchstäblich einen Strich durch die Rechnung, wie sie alle Pläne der Träger jenes Wappens eine »plötzliche Windung« (S. 27) nehmen läßt. Der Erzähler schiebt die Verantwortung für das Romangeschehen zeitweise von sich und schreibt die Launen seiner Erzählung dem Wirken der Synkope zu. Auch will er den Handlungsverlauf im Entstehen begriffen wissen, allzeit bereit für Einschübe und Abschweifungen: »Die Poesie des Nachtlokals ist viel besungen worden. Je mehr wir uns dem Nachtlokal nähern, [...], umso stärker fühle ich mich gedrängt, der Poesie des Nachtlokals ein Kapitel zu widmen: zur Einführung des Lesers in das neue Milieu gewissermaßen, und darum, weil es mir Spaß macht, den sogenannten Gang der Handlung noch einmal und immer wieder noch einmal synkopisch zu unterbrechen. Denn vergessen sie nicht, meine Herrschaften: es ist ein Jazz-Roman, der hier entsteht.« (S. 27 f.) Wieder paßt das Bild des atemlosen Chronisten, welcher die werdende Erfolgsstory, welche die ruhmreichen Jazz-Band-Boys schreiben, aufzeichnet. Lord Henry verweist einen neugierigen Journalisten, in Janowitz' *Jazz-Roman* könne er nachlesen, wie die Band zusammengekommen sei. Oder zuhören, denn es kann argumentiert werden, daß der Autor die Ge-

schichte rund um die Buben mit deren Erlaubnis »vertonte«. Um diese multimediale Angelegenheit noch um die filmische Perspektive zu ergänzen, stellen wir Leser oder Zuhörer uns in die Schlange vor der Kinokasse: Auf der Leinwand wird uns eine virtuelle Reise durch Janowitz' verrückte Welt des Jazz geboten. Der Erzähler-Guide gibt sich den Anschein, zuweilen die Übersicht der Dinge zu verlieren. Von der unsichtbaren Dynamik des entstehenden Textes ebenfalls in den Kinossessel gedrückt, mutiert er zum (vermeintlich) passiven Beobachter des bunten Treibens: »Was sich mit ihr [Mme Mae R. N.B.] in der Zwischenzeit ereignet hat, wissen wir nicht, aber wir werden es, da ein glaubwürdiger Zeuge leider nicht zur Stelle ist, aus verschiedenen Symptomen erraten können.« (S. 126)⁵⁵

Doch wenden wir uns wieder dem blutigen Ernst der Politik zu, denn die Synkope spielt auch auf diesem Feld ihre Trümpfe aus: »Der Zigeuner, der bis 1914 der Welt was ins Ohr geegigt hatte, war von dem bleichen Fiedler abgelöst worden, der die Schützengräben des interstaatlichen Brudermordkonzernes vier Jahre lang abgewandert hatte. Dann aber kam sein Bruder Narr, der Mann der Synkope,⁵⁶ die Geige des Todes wurde von dem Saxophon des Lebens abgelöst, die Trommel des Henkers vom Schlagwerk des Tänzers, das Maschinengewehr vom Takt des Steps [sic!].« (S. 12) Die erste Geige spielte neu das Saxophon, was nicht nur im Orchestergraben gespaltene Meinungen entfachte. Wie die Synkope sprengt dieses andersartige Instrumenten-Paar den musikalischen Rahmen. Vielmehr versinnbildlicht es auseinanderklaffende und doch ineinander verschlungene Tendenzen verschiedener Ausprägung. Der unbeschwert dahin plätschernde Saxophonlauf Amerikas und das schwermütige, mit Streicherklängen unterlegte Lied Europas liefern sich einen »Kampf der Kulturen«. Es messen sich Sieger- und Verliererpartei des Ersten Weltkrieges, nachdem der »Mann der Synkope« den Todesfiedler an die Wand gespielt hat. Nicht ohne Grund droht Siegfried Scheffler, ein Musik-Experte des Dritten Reiches, im Jahre 1933: »Betäubung bis zur Bewußtseinslähmung, bis zur Selbstaufgabe europäischer Bedürfnisse und Ansprüche – so wirkte die Jazzmusik auf dem Höhepunkt ihrer Inflation, mit der sie uns überschwemmte. Heute ist sie bescheidener geworden, l...l. Foxtrott, Slowfox, Rumba haben den Walzer nicht überwinden können. Aus der Schwüle des Jazz blüht ein neuer Geigenklang.«⁵⁷

Vorerst scheint die Geige im gesellschaftlich-politischen Orchester auf die hinteren Ränge verwiesen zu sein: Die »Walzerreiche« Europas, das Wilhelminische Kaiserreich und die Donaumonarchie, haben sich 1918 aufgelöst und sind vielerlei politischen Gestaltungsmodellen gewichen, darunter die bereits erwähnte paneuropäische Idee. Adlige hingegen gibt es nach wie vor, und manche sind nach Janowitz sogar – oder gerade wegen ihrer blaublütigen Abstammung – jazztauglich. Dafür, daß der frühe Jazz in der Weimarer Republik eine demokratische Ära begleitete, bzw. ihm eine demokratisierende Note anhaftete,

ist der Anteil der Aristokratie im *Jazz*-Roman nicht knapp bemessen. Lord Henry, Mme Mae, ihr Gatte Mr. Douglas R. sowie Frau von St. Clair entstammen besseren britischen Kreisen. Diese fügen sich jedoch um so besser ins Janowitzsche Figurenkabinett ein, als ihre in überdurchschnittlichem Maß vorhandene Exzentrizität den Mangel an sozialer Gleichheit wettmacht. Tatsächlich mußte die Geige als leitendes Instrument des Vor-»Jazz Age« ihren Führungsanspruch an das Saxophon abtreten. Georg Haentzschel weiß noch: »Wir machten dann [Hot Music. N.B.] bis nachts um 3.00 Uhr und sie glauben gar nicht, wie voll der Laden wurde, mit erstklassigem Publikum. Wir haben da losgelegt, und da kam keiner um die Ecke und winkte mit dem Geigenbogen.«⁵⁸ An den Jazz-Band-Boys scheint dieser Kampf der Instrumente um die Vorherrschaft stumm vorbeigezogen zu sein: Die Musiker nennen sich »Lord Punks Jazz-Band Boys«. Das Saxophon befindet sich in den virtuosen Händen von Punch. Ein Lord aber ist Henry, und der spielt die Geige und fungiert als versierter Manager. Dirigieren tut das Ensemble schließlich Siegi. Bricht der Roman hier eine Lanze für ein demokratisches Arbeitsmodell, oder probt er womöglich die Versöhnung des Jazz mit der europäischen Unterhaltungsmusik?

Genau dieses Ziel verfolgte der bereits erwähnte Ernst Krenek mit seiner Jazz-Oper *Jonny spielt auf*, in welcher die afroamerikanische Hauptfigur seinen Nebenbuhler Max, einen Kunstmusiker, fiedelnd übertrumpft.⁵⁹ Schrader und Schebera halten den Geige spielenden Jonny für ein Mißverständnis von Jazz, da sie damals im Jazz noch gar nicht verwendet worden sei.⁶⁰ Es ist aber angesichts Kreneks Absicht zu vermuten, daß das Arrangement der Oper darauf angelegt war, konventionelle instrumentale Zuschreibungen aufzubrechen. Im Hinblick auf die bisher zusammengestellten Fusions- (Multimedialität, Internationalität etc.) und Abstoßungstendenzen (Linearität, Regelmäßigkeit etc.) des *Jazz*-Romans scheint Janowitz auf der Linie von Krenek zu liegen. Schließlich spiegelt sich in der materiellen Beschaffenheit des Saxophons das ambivalente Zeitgefühl der »goldenen« Zwanziger wider: Sowohl das Instrument als auch die Ära waren lediglich vergoldet. Unter dem trügerischen Schein verbarg sich eine weit profanere Materie. Punch spielt also dem Wesen seines Instrumentes verpflichtet auf: »Das Saxophon, traurig und komisch zugleich, jammerte erschütternd durch den Raum, herzerschütternd und zwerchfellerschütternd in einem Atemzug, wie es der Charakter des Saxophons mit sich bringt. Katzenjammer und Galgenhumor, die beiden Elemente der zeitgenössischen Geselligkeitsformen, teilte der Saxophonklang dem Tanzparkett mit, l. . l.« (S. 154)

Auch Frauen möchten mit ihren musikalischen Ambitionen nicht länger hinter vorgehaltenem Vorhang warten. Wenn aber Irene Ambrus 1928 davon singt, daß nun die Susi am Saxophon zugange ist (*Die Susi bläst das Saxophon*), dann kündet dies Lied denn doch von der sensationellen Ausnahme. Denn

wenn sich auf der politischen Bühne auch einiges in Bewegung setzte – die deutschen Frauen erhalten 1919 das aktive und das passive Wahlrecht –, herrschte im Jazz, wie Heinz Steinert richtig bemerkt, eine »geschlechtsspezifische Arbeitsteilung«. Zählt er als auch weiblichen Bandmitgliedern zugängliche Sphären immerhin noch Klavier spielen und singen auf,⁶¹ fungieren diese mit den diminutiven Namen Baby, Dolly, Winnie, Peggy und Bully bei Janowitz lediglich als tanzende Garnitur der Band.⁶² Zum ausufernden Finale im »Château d'Or« mischen sie sich ganz im Sinne des Puppenballs mit Puppenkostümen unter die Gäste. Nachdem die Jazz-Band-Boys sich definitiv als »Jazz-Symphoniker« etabliert haben, werden sie gar zu berufslosen Freundinnen bzw. Musikergattinnen geschrieben, was allerdings der Erzähler entschieden mit Melancholie kommentiert. Auch die einzige Romanfigur afroamerikanischer Herkunft, Bibi Black, ist Tänzerin in einer »Negerrevue«. Sie spielt einen kleinen, aber wichtigen Nebenpart, denn sie leistet unersetzliche Dienste bei der Überführung des Astragalus. Der Erzähler legt Wert darauf, zu erwähnen, daß Bibi Black während der Zugreise mit den anderen Gästen diniert, was damals wohl eher ungewöhnlich war. Er lobt ausdrücklich ihre guten Manieren und ihr bescheidenes Zugreifen bei Tisch. Offensichtlich hatte man von ihr ein zügelloseres Gebaren erwartet. Obwohl Jazzmusik mit dem »schwarzen Mann« assoziiert wird und wurde, beschränken sich die nationalen Zugehörigkeiten der Jazz-Band-Boys auf die Grenzen Europas. Zwar wird Multikulturalität als unverzichtbare Zutat des Jazz erkannt – die Geburtsstätten der Musiker liegen irgendwo zwischen London und Neapel –, trotzdem entpuppen sie sich hier im Zeichen des »Symphonischen Jazz« als europäische Kopie des (afro-)amerikanischen Originals.⁶³

Man kann sich nun fragen, warum die Roman-Combo ausgerechnet in Paris debütiert und somit das ganze Personal sich in dieser Metropole tummelt, um die Geschehnisse auf den Gipfel zu treiben. Gründe dafür lassen sich einerseits aus dem Romantext ableiten und finden sich andererseits in der damaligen Bedeutung der Seine-Stadt als avantgardistisch-künstlerisches Zentrum schlechthin. Modestadt, Luxusstadt, Kunststadt – wir haben es, zumindest im fortgeschrittenen Stadium der Lektüre, mit einer mondänen Lebewelt zu tun, für deren Kapriolen die gediegene Atmosphäre von Paris eine ideale Kulisse abgibt. Möglicherweise überspielte der Lärmpegel Berlins gewisse subtile Szenen, wie etwa jene einer unverbesserlich eigensinnigen Person, die sich zwecks dem Modellieren in erotischer Pose in ein abgelegenes Hotel zurückzieht und auf Diskretion angewiesen ist. Fernab vom Großstadtlärm liegt sie, Bild einer Frau, vorerst in ihrem Schönheitsschlaf: »Vorläufig hörte Mme Mae R. gar nichts, außer ein wenig Blutzirkulation, übersetzt in einen leise summenden Traum-Jazz, dann und wann synkopisch unterbrochen von behaglich grunzenden Saxophontönen ihres chinesischen Zwerges: alles auf der unhörbaren, aber doch

im Bewußtsein des Traumes noch existierenden Stimme eines tiefen, fernen Rauschens basierend, jenes kleinen Rauschens namens Paris, das durch das geschlossene Fenster und die dicken Spiegeltüren davor Einlaß fand zu Madame Mae R., die schlief.« (S. 88) Der Montmartre-Hügel wurde von 1919 an allmählich von afroamerikanischen Jazzmusikern besiedelt. Bereits 1925, so William A. Shack, hatte Paris seine eigene Version der Harlem Renaissance (auch New Negro Movement), eine selbstbewußte Bewegung afroamerikanischer Künstler im New York des »Jazz Age«. Der 1922 eröffnete Nachtclub »Le boeuf sur le toit«, nach einem Ballet von Jean Cocteau und der Musik von Darius Milhaud⁶⁴ benannt, etablierte sich für die Pariser Intelligenz⁶⁵ zu einem Ort der Ansteckung mit dem Jazzvirus. Zu Glanzzeiten traf man dort neben richtungweisenden Künstlern und Literaten auch Diplomaten, englische Herzöge und den Autofirmenboß André Citroën, eine heterogene und vorübergehend klassenlose Jazzgesellschaft also, wie sie auch dem *Jazz*-Roman zugrunde liegt. Schließlich nahm im »Théâtre des Champs-Élysées« am 2. Oktober 1925 die bereits erwähnte »Révue nègre« ihren Ursprung, welche Josephine Baker zum Symbol für die zwanziger Jahre katapultierte. Ein Jahr später gab Paul Whiteman in eben diesem Theater einen Auftritt und befremdete mit seinem »Symphonischen Jazz« das »Harlem-style black jazz«-verwöhnte Pariser Publikum.⁶⁶ Vor diesem Hintergrund ist es denn kein Wunder, daß die westlicher gelegene französische Metropole als maßgeblicher Romanschauplatz mit internationalem Flair Berlin den Rang abgelaufen hat. Wobei allerdings zu beachten ist, daß die Ortsungebundenheit einen ebenso hohen Stellenwert besitzt. Symptomatisch für den versatzstückartigen *Jazz*-Roman ist das Zappen zwischen den Metropolen – einmal Paris–London und zurück –, die Idee letztlich eine fiktive Realisation von Paneuropa: Ob England, Frankreich oder Deutschland, alles ist durch Technik und kulturellen Transfer ein internationales, zusammengerücktes, »vereinigtes Europa«.

Nun soll das Bedeutungsfeld des Jazz, wie es sich im Roman darbietet, zusammenfassend nochmals kurz umrissen werden. In seinen weitest gelegenen Grenzen umfaßt es das Widerspiel des Neuen gegen das Alte. Auf dem politischen Parkett fordert der Jazz eine liberale demokratische Regierungsform als Gegenentwurf zum monarchischen Reich und eine Durchlässigkeit der nationalen Grenzen hin zu einem »vereinigten Europa«. In kultureller und technischer Hinsicht propagiert er eine umfassende Amerikanisierung und Modernisierung des Lebensstils. Schließlich postuliert eine »verjazzte« Literaturtheorie neben einer Interaktion zwischen verschiedenen Medienbereichen wie Musik, Kino und Literatur das Aufgeben einer linearen Schreibweise zugunsten einer zur Oberflächlichkeit tendierenden Darstellungsweise eines beziehungsreichen Nebeneinanders, gleichsam Breiten- statt Tiefenwirkung. Der Erzähler selbst liefert ein schönes Bild für sein Textverständnis: »Wenn wir aber alle die Fäden

der Beziehungen weiterverfolgen wollten, wie sie unser Figurenensemble in dieser wirren Stunde durcheinander spannen, so würden wir zwar den Weg eines jeden Fadens bloßlegen können, aber ich weiß nicht, ob für das Verständnis des ganzen Gewebes viel damit gewonnen wäre.« (S. 157) Bertolt Brecht bricht zwar eine Lanze für die Reimlosigkeit und Unregelmäßigkeit im lyrischen Bereich, trotzdem dürften seine Worte auch für prosaische Literatur etwa Janowitzscher Ausprägung Geltung haben: »Mein politisches Wissen war damals beschämend gering, jedoch war ich mir großer Unstimmigkeiten im gesellschaftlichen Leben bewußt, und ich hielt es nicht für meine Aufgabe, all die Disharmonien und Interferenzen, die ich stark empfand, formal zu neutralisieren.«⁶⁷ Bevor wir uns im Karnevalsgetriebe verlieren, sei noch angemerkt, daß es ein lohnenswertes Unterfangen wäre, die verschiedenen zeitgenössischen literarischen Verarbeitungen von Jazzmusik zu vergleichen. Es fällt auf, daß in die Entstehungszeit des *Jazz*-Romans verschiedene ähnliche Projekte fallen. So schrieb etwa Walter Mehring ein Gedicht mit dem Titel *Jazzband*, in dem er ebenfalls mit der Synkope experimentierte. Weitere Jazz-Romane stammen von Felix Dörmann (*Jazz, Wiener Roman*, Wien 1925) und René Schickele (*Symphonie für Jazz*, Berlin 1929).

3. *Karneval oder Die klassenlose Jazzgesellschaft*. – Wenn sich der Karneval schon einige Male kurz zwischen den Zeilen zu Wort gemeldet hat, soll seinem Anspruch auf eine »umgestülpte Welt«⁶⁸ nun endlich stattgegeben werden. Gibt es nicht, so die Vermutung, in der Tat verbindende Wesensmerkmale zwischen Jazz und Karneval, denen mit Hilfe des Janowitz-Romans auf die Spur zu kommen ist? Bezeichnenderweise findet der erwähnte Puppenball vom »Château d'Or« in der Nacht auf den Faschingsdienstag statt. Dieser Tag ist während der Karnevalszeit rund um den Globus, vor allem aber in New Orleans – der Wiege des Jazz – unter der Bezeichnung »Fat Tuesday« oder »mardi gras« ein bedeutendes Datum. Wie beim Jazz ist auch die Etymologie des Begriffs »Karneval« nicht eindeutig herzuleiten. Wahrscheinlich ist er ein Kompositum aus dem italienischen »carne« (Fleisch) und »levare« (wegnehmen) und kündigt von der bevorstehenden, fleischlosen Fastenzeit.⁶⁹ Für einmal soll die Etymologie des Wortes in ihr Gegenteil verkehrt werden und zugleich als eine Komposition von »carne« und »valere« (wert sein, zählen) zum Sinnspruch für diesen Abschnitt dienen: Es zählt das Fleisch, bzw. der Körper! Sowohl im Karnevalstaumel als auch auf der überfüllten Tanzfläche wird das Körperliche geradezu zelebriert, wobei die Grenzen der individuellen Leiber im Zeichen einer multilateralen Erotik nicht mehr auszumachen sind. Der selig im Körperbad wogende »Steppenwolf« berichtet darüber: »Aufgelöst schwamm ich im trunkenen Tanzgewühl, von Düften, Tönen, Seufzern, Worten berührt, von fremden Augen begrüßt, befeuert, von fremden Gesichtern, Lippen, Wangen, Armen, Brüsten, Knien

umgeben, von der Musik wie eine Welle im Takt hin und wider geworfen.«⁷⁰ Auch Janowitz hat entsprechende karnevaleske Szenerien zu bieten: »Das Saxophon Puncts durchfeigt den Hexenkessel des Raumes mit seinem launischen Schmettern oder Grunzen, mit der Wirkung eines unsichtbaren Kochlöffels, der alles in dem Topfe durcheinanderwirbelt, das Unterste zu oberst kehrt und das Oberste zu unterst; aber ein ganzes Büschel von kleinen und größeren Kochlöffeln besorgt dem Topfinhalt einen immer höher gesteigerten Wirbel, so daß das Oberste wiederum zu unterst und das Unterste zu oberst zu liegen kommt, um immer neu von oben nach unten und rechts nach links und links nach rechts, quer hinauf und quer hinunter gewirbelt zu werden.« (S. 108) Und: »Aber der Kochlöffel hatte gründliche Arbeit geleistet. Der Wirbel hatte alles durcheinander getan. Manches das geglaubt hatte, zueinander zu gehören, war auseinandergerissen. Anderes lag beieinander.« (S. 154) Der Kochlöffel, hier Metapher für den Saxophonlauf, welcher wiederum den Jazz an sich repräsentiert, mischt die tanzende Gesellschaft neu auf, erwirkt deren Umstülpung. Hier kommt derselbe Mechanismus ins Spiel, welcher die Karnevalszeit prägt: Gängige soziale Kategorien werden vorübergehend außer Kraft gesetzt, die einzelnen Mitglieder neu und nach dem Prinzip des Zufalls gruppiert⁷¹ – wie dies übrigens auch der Jazzclub »Le boeuf sur le toit« leistete. Wie bereits geschildert, witterten zivilisationskritische Zeitgenossen in den tänzerischen Vergnügungen des »Jazz age« mit einer temporär klassenlosen Gesellschaft auch die Tendenz zur Gleichschaltung. Die Grenze zwischen dem Rausch, dem Aufgehobensein in der Menge und der Vermassung des Individuums ist in der Tat fließend.⁷² Oder – um in Janowitz' Metaphorik einzustimmen – wenn der Kochtopf zu lange brodelt, verkocht sein Inhalt womöglich zu einem Einheitsbrei: »I. . . I. zu dieser Stunde, wo die Tanzenden im Kochtopf des Dämons eines Tohuwabohus der Elemente zu einer Masse werden, homogen in allen Teilen, die Herren nur durch ein Wunder einander nicht ganz so gleich wie die Kaviarköpfe, und die Damen, verschieden zwar, aber eine von dem Wesen der anderen umhüllt wie der Duft der unterschiedlichen Blumensorten in einem bunten Strauß: I. . . I.« (S. 108 f.)

Der Jazz erschütterte nicht nur die gesellschaftliche Schichtung. Die neuen körperbetonten Tänze aus Amerika rüttelten auch am geschlechterhierarchischen (Tanz-)gefüge: Aufgrund des rasanten Tempos waren »Leaders« und »Followers« nicht mehr klar voneinander zu unterscheiden. Außerdem überantworteten sich ganz verwegene Frauen neuerdings hin und wieder ohne männlichen Begleiter dem nächtlichen Tanzvergnügen. Politisch gleichberechtigt, hielten die Frauen nun auch auf dem Tanzparkett nicht länger mit ihren Ansprüchen zurück. Obwohl, im Roman scheint die freie Partnerwahl seitens der Frau auf die Dauer des karnevalsbedingten Ausnahmezustands beschränkt zu sein: »Sie [Mme Mae R. N.B.] tanzte natürlich mit vielen und viele tanzten mit ihr; denn es war Puppenball, und das bedeutete Tanzdemokratie, aktives und passives Wahl-

recht beider Geschlechter.« (S. 137) Männlein und Weiblein näherten sich in den zwanziger Jahren in mehrfacher Hinsicht an und manch eine(r) spielte der geschlechtlichen Zuordnung durch entsprechende Kleidung und Attitüden einen Streich. Typische Repräsentantinnen dieses Rollenspiels, welches nicht zufällig an den Karneval erinnert, sind etwa das Mannweib, die »garçonne« und die »Femme fragile« oder Kindfrau. Die letztere reflektiert der mit der neuen Mode überforderte voyeuristische Roman-Spiegel: »[...] das waren Babys, keine Frauen, knarrte er [der Spiegel. N.B.I.], die den alten Spiegel jetzt so verrückt machten, zum Teufel; Kinder mit kurzen Locken, mager wie Besenbinderrangen, man wußte nicht: waren es Mädchen oder Knaben, Schulkinder oder Dirnenrangen, zum Teufel, die den alten Sünder von einem Spiegel so schamlos provozierten?!« (S. 46 f.)

Der Karneval präsentiert sich als »Schauspiel ohne Rampe«, die Differenz der Teilhabenden in aufführende Darsteller und rezipierendes Publikum ist aufgehoben.⁷³ Auch für den tanzbaren Jazz, welcher für die Frühzeit desselben charakteristisch ist, trifft diese Beobachtung bis zu einem gewissen Grad zu. Es war zwar immer noch die Jazzband, die den Takt angab, aber sie entbehrte der Vorherrschaft über die abgesetzte Bühne und über die Machtfülle des einstigen Tanzorchesters, dessen Dirigent das Zepter über die Standardtänze schwang, verfügte sie erst recht nicht mehr. Im Roman kommt diese Defokussierung von einzelnen Akteuren hin zu einer Massenperformance besonders schön auf dem Puppenball zur Geltung. Da dringen in rascher Abfolge Punch's Saxophon, Frau von St. Clair's fatale Laute und Mme Mae R's schrille Töne ans Ohr – und nicht einmal der Leser darf sich der trägen Gemütlichkeit hinter der fiktiven Rampe hingeben. So wie tanzfaule (oder voyeuristische) Zeitgenossen hin und wieder unwillentlich auf die Bühne geschoben werden, holt der Erzähler uns in den Roman hinein und macht uns zu seinen unmittelbar anwesenden Zeugen.

Außerdem sind die karnevalstypischen Orte zu nennen,⁷⁴ welche wiederum in der Welt des Jazz seine Entsprechungen haben. Strömten die Narren im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit vom hauptsächlich Agitationsplatz der Straßen in die Tavernen, so sind die Versammlungsorte des modernen Karnevals – oder des »Jazzwirbels« – etwa die Tanzsäle, Vergnügungslokale und Hotelhallen. Schließlich führten und führen sowohl die Karnevalsteilnehmer als auch die Jazzliebhaber eine Art Doppelleben, ein seriöses, geordnetes in der karnevalsfreien Zeit bzw. untertags und ein intuitives, lustvolles und anarchisches während der Dauer des bunten Treibens bzw. in der Hitze der Nacht. Während jedoch die Fastenzeit dem Karneval abrupt den Freudentaumel austreibt – der Kirchenkalender kannte keine Gnade –, läutete der Jazz Nacht für Nacht die »Stunde des emporzuschlagenden Mantelkragens« (S. 160) ein, bevor er sukzessive ausklingt. Dieses Recht des allmählichen »Fade out« behält sich auch der Erzähler vor: »Ein Jazz-Roman hat das Recht, mitten in der Wiederholung des Motivs leise auszuklingen und einfach zu Ende zu sein.« (S. 160)

Anmerkungen

- 1 Hans Janowitz: *Jazz*, Berlin: Verlag Die Schmiede, 1927 (= Die Romane des XX. Jahrhunderts), S. 9. Die Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe. Der Serienangabe nach zu schließen wurde dieser Text – zumindest vom Verlag – schon damals als charakteristisch für das 20. Jahrhundert eingestuft. 1999 erschien der Roman neu im Weidle Verlag in Bonn zusammen mit einer CD mit Jazz-Aufnahmen zwischen 1925 und 1930, hg. und mit einem Nachwort von Rolf Riess.
- 2 So der Name der in Seide gefüllten Animierdame und allabendlich ersten Tanzpartnerin Arpads.
- 3 Paul Leppin: [Rezension zu Hans Janowitz: *Jazz*], in: *Die Literatur*, XXIX(1926/1927), S. 483.
- 4 Vgl. *Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Meyer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/20, mit einem einf. Essay von Siegbert S. Praver und Materialien zum Film von Uli Jung und Walter Schatzberg*, München 1995.
- 5 Die paneuropäische Bewegung knüpft an ein 1923 von Richard Nikolaus Graf von Coudenhove-Kalergi verfaßtes Manifest mit dem Titel *Panuropa* an. Coudenhove-Kalergis Haltung zur Demokratie war allerdings sehr ambivalent und kann mit Anita Ziegerhofer-Prettenthaler als »Mittelweg zwischen Aristokratie und Demokratie« umschrieben werden. Sein utopisches Ziel war es, über den Umweg der Demokratie, eine »Neoaristokratie« zu errichten, eine Herrschaft weniger Intelligenter und Edler. Vgl. Anita Ziegerhofer-Prettenthaler: *Botschafter Europas. Richard Nikolaus Coudenhove-Kalergi und die Panuropa-Bewegung in den zwanziger und dreissiger Jahren*, Wien, 2004, S. 426–451.
- 6 Ein zeitgenössischer Schlager trägt den Titel *Guck doch nicht immer nach dem Tango-geiger hin*.
- 7 Horst H. Lange: *Jazz in Deutschland. Die deutsche Jazz-Chronik bis 1960*, 2. verb. und erg. Aufl., Hildesheim 1996, S. 33.
- 8 Wolfgang Kaschuba: *Die Überwindung der Distanz. Zeit und Raum in der europäischen Moderne*, Frankfurt/Main 2004, S. 202 f., bzw. 163.
- 9 Mit diesem Prädikat erscheint die Metropole im 1942 komponierten Schlager *Zwei in einer grossen Stadt*. Der Himmel über Berlin hängt in diesem Lied – die amerikanischen Jazzinflüsse wieder abstoßend – wieder voller Geigen. Vgl. das Zitat von Siegfried Scheffler, in diesem Aufsatz, S. 367.
- 10 Zur Begriffsgeschichte des neuen demokratischen Staates und seiner Institutionen vgl. Sebastian Ullrich: *Mehr Schall als Rauch. Der Streit um den Namen der ersten deutschen Demokratie 1918–1949*, in: Moritz Föllmer, Rüdiger Graf (Hg.): *Die »Krise« der Weimarer Republik. Zur Kritik eines Deutungsmusters*, Frankfurt/Main 2005. Ullrich erläutert die intensiven Auseinandersetzungen der Weimarer Nationalversammlung darüber, wie der neue Staat genannt werden sollte. Als offizielle Bezeichnung wurde vorerst »Deutsches Reich« beibehalten, was sich im öffentlichen Diskurs auf Dauer allerdings nicht behaupten konnte.
- 11 Vgl. Inga van der Wees, Andrea Thiem: *Shimmy und Charleston. Die Jazztänze der zwanziger Jahre*, Frankfurt/Main 1993, S. 17.
- 12 Lange: *Jazz in Deutschland*, S. 59. Zur Quellenkritik ist anzumerken, daß diese Publikation zu einem puristischen und teilweise zu einem ahistorischen Jazzverständnis tendiert. Den Sound einer Band aus den zwanziger Jahren beschreibt er zum Beispiel als »schauerlichen Pseudo-Jazz«, vgl. S. 55.

- 13 Vgl. ebd., S. 47.
- 14 In München wurde bei der Aufführung 1927 gegen den vermeintlichen Auftritt eines Afroamerikaners demonstriert. Jonny wurde jedoch entgegen diesen Befürchtungen von einem schwarz angemalten weißen Schauspieler verkörpert.
- 15 1926 lauschten bereits eine Million Deutsche dem Rundfunk, der räumlich Separiertes quasi in Echtzeit zu verbinden vermochte. Diese Errungenschaft war punkto Überwindung von Raum und Zeit nur noch durch das Kino zu toppen. Vgl. Kaschuba: *Die Überwindung der Distanz*, S. 150, bzw. 177.
- 16 Bedient sie sich noch in nostalgischer Manier der Eisenbahn, technische Novität des 19. Jahrhunderts, reiten ihr Mann und sein Anwalt auf der Welle der Zeit und überwinden diese Distanz via Flugzeug.
- 17 Vgl. Cornelius Partsch: *Schräge Töne. Jazz und Unterhaltungsmusik in der Kultur der Weimarer Republik*, Stuttgart-Weimar 2000, S. 115 f. Interessant für den Jazz in der Weimarer Republik sind die Mitte der zwanziger Jahre neu entstandenen Labels »Kalliope«, »Tri-Ergon« und »Brunswick«. Vgl. Lange: *Jazz in Deutschland*, S. 43.
- 18 Vgl. Bärbel Schrader, Jürgen Schebera: *Die »Goldenen« Zwanziger Jahre. Kunst und Kultur der Weimarer Republik*, Wien 1987, S. 139.
- 19 Vgl. Partsch: *Schräge Töne*, S. 115 f.
- 20 »Ablösung« meint hier nur Ablösung als absolut neuester Tanz. All diese Tänze bestanden selbstverständlich eine Zeit lang parallel. Ausführlicher zu den Modetänzen der zwanziger Jahre, welche hier nur exemplarisch Eingang finden, vgl. Wees/Thiem: *Shimmy und Charleston*, S. 14–36.
- 21 Hans Siemsen: *Jazz-band*, in: *Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft*, 10/1921, S. 287 f.
- 22 Hermann Hesse: *Der Steppenwolf. Erzählung*, Frankfurt/Main, S. 217. In diesem Zusammenhang zu erwähnen ist, daß Jazz und Foxtrott in den zwanziger Jahren für zahlreiche Musiker und Schriftsteller gleichbedeutend war. Vgl. dazu Ulrich Kurth: »Ich pfeif auf Tugend und Moral«, *Zum Foxtrott in den zwanziger Jahren*, in: Sabine Schutte (Hg.): *Ich will aber gerade vom Leben singen ... Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik*, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 375.
- 23 Dieses Programm könnte genauso gut als Manifest für den Karneval Geltung beantragen, würde dieser ein solches nicht per Definitionem abstoßen.
- 24 Vgl. Philip Brady: »Saxophon - guter Ton!«, *On Hans Janowitz's Jazz-novel of 1927*, in: Stefan Horlacher, Marion Islinger (Hg.): *Expedition nach der Wahrheit. Poems, essays, and papers in honour of Theo Stemmler. Festschrift zum 60. Geburtstag von Theo Stemmler*, Heidelberg 1996, S. 463.
- 25 Hans Janowitz: *Asphaltballaden*, mit sechzehn Lithographien von Marcel Slodki; mit einer Nachbemerkung hg. von Dieter Sudhoff, Siegen: Universität-Gesamthochschule, 1994, S. 44.
- 26 Vgl. Kurth: »Ich pfeif auf Tugend und Moral«, S. 366.
- 27 Vgl. Kaschuba: *Die Überwindung der Distanz*, S. 185.
- 28 Partsch: *Schräge Töne*, S. 110.
- 29 Bertolt Brecht: [Autobiografische Notizen 1925], in: Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 26, Berlin-Frankfurt/Main 1994, S. 283.
- 30 Theodor W. Adorno: *Gebrauchsmusik* [urspr. erschienen 1924], in: Adorno: *Gesammelte Schriften*, Bd. 19: *Musikalische Schriften VI*, hg. von Rolf Tiedemann und Klaus Schultz, Frankfurt/Main 1984, S. 446 f. Eine wertfreiere Verknüpfung der musikalischen bzw. tänzerischen Entwicklung mit der technischen macht Alois

- Melchiar, welcher das Menuett als Tanz der Postkutschenzeit, den Walzer als Tanz der Dampfära und den Foxtrott als Tanz der Benzinära einordnet. Alois Melchiar: *Walzer und Jazz. Eine historische Studie*, in: *Die Musik. Monatsschrift*, 20. Februar 1928, S. 347 f.
- 31 Kurt Tucholsky in F.W. Koebner: *Jazz und Shimmy*, Berlin 1921, S. 107–109. Zitiert nach Fred Ritzel: »Hätte der Kaiser Jazz getanzt . . .«, *US-Tanzmusik in Deutschland vor und nach dem Ersten Weltkrieg*, in: Schutte (Hg.): *Ich will aber gerade vom Leben singen*, S. 281.
- 32 Gemäß Bernd Hoffmann gab es in Berlin zu dieser Zeit bereits einige wenige Bars, in denen »gejammt« wurde. Die meisten dieser Musiker verdienten ihr Geld offiziell in Tanzmusikkapellen. Vgl. Bernd Hoffmann: *Alptraum der Freiheit oder: Die Zeitfrage »Jazz«*, in: Helmut Rösing (Hg.): *»Es liegt in der Luft was Idiotisches ...«*, *Populäre Musik zur Zeit der Weimarer Republik*, Referate der ASPM-Jahrestagung vom 27. bis 29. Januar 1995 in Freudenberg, veranstaltet in Zusammenarbeit mit der Friedrich-Ebert-Stiftung, Baden-Baden 1995 (= Beiträge zur Populärmusikforschung 15/16), S. 78.
- 33 Vgl. das gleichnamige Gedicht von Brecht, in: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 13, Berlin–Frankfurt/Main 1988, S. 378 ff.
- 34 Zur Liaison des Dadaismus mit dem Jazz siehe ausführlich Partsch: *Schräge Töne*, S. 17–54.
- 35 Zur Definition der Synkope vgl. Martin Kunzler: *Jazz-Lexikon*, 2 Bde., vollst. überarb. und erw. Neuausg., Reinbek bei Hamburg 2002, S. 1311.
- 36 Vgl. Partsch: *Schräge Töne*, S. 37.
- 37 Vgl. Walter Fähnders: »700 Intellektuelle beten einen Öltank an«, *Literarische Tendenzen in der Weimarer Republik*, in: *Die wilden Zwanziger. Weimar und die Welt 1919–33. Ein Bilderlesebuch*, mit Beiträgen von Stephan Hermlin et al., Reinbek bei Hamburg 1988, S. 124, bzw. Moritz Baßler, Ewout van der Knaap: *Die (k)alte Sachlichkeit. Herkunft und Wirkungen eines Konzepts*, Würzburg 2004, S. 7.
- 38 Vgl. Partsch: *Schräge Töne*, S. 130.
- 39 Die gleitende Fortbewegung im Zug wurde von den zeitgenössischen Reisenden im Vergleich zu anderen Verkehrsmitteln oft mit der Metapher des Rasens und des Fliegens beschrieben. Vgl. dazu Kaschuba: *Die Überwindung der Distanz*, S. 93.
- 40 Vgl. Partsch: *Schräge Töne*, S. 106.
- 41 Vgl. Kaschuba: *Die Überwindung der Distanz*, S. 178.
- 42 Hesse: *Der Steppenwolf*, S. 179.
- 43 Adorno: *Gebrauchsmusik*, S. 445.
- 44 »Die Welt war Jazz l . . l geworden, l . . l.« Janowitz: *Jazz*, S. 14.
- 45 Hans Heinz Stueckenschmidt: *Kleines Alphabet der revidierten Musikbegriffe*, in: *Querschnitt*, Berlin 1932, S. 38. Zitiert nach Hoffmann: *Alptraum der Freiheit*, S. 75.
- 46 Als kommerziell festgelegtes Entstehungsjahr des »Jazz« gilt 1917, wobei die Etymologie des Begriffes ungeklärt ist. Vgl. Ritzel: »Hätte der Kaiser Jazz getanzt . . .«, S. 281.
- 47 Vgl. Lange: *Jazz in Deutschland*, S. 36.
- 48 Vgl. Hoffmann: *Alptraum der Freiheit*, S. 77.
- 49 Vgl. Partsch: *Schräge Töne*, S. 112, Fußnote 30.
- 50 Vgl. ebd. S. 111, bzw. Lange: *Jazz in Deutschland*, S. 40/41.
- 51 Vgl. Heinz Steinert: *Die Entdeckung der Kulturindustrie, oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*, Wien 1992, S. 76.
- 52 In Süddeutschland und in der Schweiz verwendete Bezeichnung für die absichtlich dissonante Karnevalsmusik.

- 53 Vgl. Hoffmann: *Alptraum der Freiheit*, S. 77.
- 54 Vgl. Kunzler: *Jazz-Lexikon*, S. 1311.
- 55 Cornelius Partsch macht für die Erzählweise im *Jazz*-Roman eine »Dezentrierung der Erzählerinstanz« und eine »dialogische Erzählstruktur« fest; Partsch: *Schräge Töne*, S. 129, bzw. 130.
- 56 Die Bezeichnung des »Mannes der Synkope« als Narr liefert bereits einen kleinen Vorgeschmack auf das Karnevalskapitel.
- 57 Siegfried Scheffler: *Melodie der Welle*, Berlin 1933, S. 69, zitiert nach Ritzel: »Hätte der Kaiser Jazz getanzt...«, S. 291.
- 58 Hoffmann: *Alptraum der Freiheit*, S. 79.
- 59 Vgl. Lange: *Jazz in Deutschland*, S. 51, und Partsch: *Schräge Töne*, S. 13, bzw. 185 ff. Kreneks Oper wurde zur erfolgreichsten der zwanziger Jahre überhaupt.
- 60 Vgl. Schrader/Schebera: *Die »Goldenen« Zwanziger Jahre*, S. 177.
- 61 Vgl. Steinert: *Die Entdeckung der Kulturindustrie*, S. 84.
- 62 Die Band heißt nach der Einverleibung der fünf Tänzerinnen »Lord Punks Jazz-Band-Boys and Dancing Girls«.
- 63 Vgl. dazu auch Steinert: *Die Entdeckung der Kulturindustrie*, S. 76. Cornelius Partsch erläutert umfassend die künstlerische Auseinandersetzung mit dem »schwarzen Anderen« in der Zeit der Weimarer Republik. Dabei geht es ihm um Projektionen aus europäischer Sicht, exotistischen Vorstellungen gegenüber dem Fremden wie etwa die sexuelle Potenz des »primitiven Wilden«. Vgl. Partsch: *Schräge Töne*, S. 75–92.
- 64 Milhaud seinerseits war Mitglied der »Groupe des six« bzw. kurz »Les Six« genannt, eine 1918 gegründete lockere Verbindung sechs französischer Komponisten um Jean Cocteau, welche vor allem in der Ablehnung romantischer Musik etwa wagnerianischer Ausprägung einig gingen und sich leichtherzigeren musikalischen Formen wie dem Jazz zuwandten. Dazu gehörten neben Milhaud Arthur Honegger, Louis Durey, Germaine Tailleferre, Georges Auric und Francis Poulenc.
- 65 Darunter Pablo Picasso, Marcel Duchamps, Maurice Ravel, Erik Satie, René Clair.
- 66 William A. Shack: *Le jazz-hot. The roaring twenties*, in: Shack: *Harlem in Montmartre. A Paris Jazz story between the great wars*, Berkeley, Calif. 2001 (= Music of the African diaspora).
- 67 Bertolt Brecht: *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen*, in: Brecht: *Werke. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22.1, Berlin–Frankfurt/Main 1988, S. 359.
- 68 Michail Michajlovič Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München 1969, S. 48.
- 69 Vgl. Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet von Elmar Seebold, 24. durchges. und erw. Aufl., Berlin 2002, S. 472.
- 70 Hesse: *Der Steppenwolf*, S. 218. Auch hier wird wiederum der Vergleich mit der Welle bemüht. Übrigens befindet sich auch Harry Haller auf einem Maskenball.
- 71 Michail Bachtin definiert als besondere Karnevalskategorie den »frei[n], intim-familiäre[n], zwischenmenschliche[n] Kontakt«. Bachtin: *Literatur und Karneval*, S. 48.
- 72 Im Karneval wird diese Grenze deshalb nicht angetastet, weil es mit Bachtin, wenn auch keine Beschränkung im Raum, dann doch eine in der Zeit gibt. Vgl. Bachtin: *Literatur und Karneval*, S. 56.
- 73 Bachtin: *Literatur und Karneval*, S. 48.
- 74 Nach Bachtin gilt dafür das Kriterium, daß »sie Ort der Begegnung und des Kontakts verschieden gearteter Menschen zu sein vermögen«. Bachtin: *Literatur und Karneval*, S. 56.