

“SELV RAADHUSTAARNET HOTTER SIN
SOLO.” – ZUR THEMATISIERUNG DES
JAZZ IN DER DÄNISCHEN GROSTADTDI-
CHTUNG DER ZWISCHENKRIEGSZEIT.

FRITHJOF STRAUSS

I.

In dem 1934 erschienenen Sachbuch *Jazz*, eine der ersten größeren Darstellungen dieser Kunstform in Dänemark, schreiben die beiden Autoren Martin Goldstein und Victor Skaarup über die neue rhythmische Improvisationsmusik, da sie¹,

(...) takket være den hvide Paavirkning af de negroide Kilder, i sjlden Grad udtrykker vor egen Tids Stemning og Følelser, specielt Følelser og Stemninger hos Storbyens Mennesker. (...) Selvfølgelig maa Jazz tages alvorligt. Det er den eneste Musikform, der har kunnet give Udtryk for vor kaotiske, splittede Tid, og alene derfor vil det bedste af Jazzén blive staaende, nemlig som Udtryk for denne Tid.

Trotz ihres journalistischen und tautologischen Charakters zeugt diese Textstelle von der bewußten ästhetischen Erfahrung des Jazz als Ausdruck einer spezifischen Modernität. Jazz wird als eine musikalische Entsprechung zur Befindlichkeit des Großstädtlers aufgefaßt – einer Befindlichkeit, die durch den Verlust eines als sinnvoll empfundenen Zusammenhangs im Welterleben (“vor kaotiske, splittede Tid”) näher bezeichnet ist. Damit erkennen die Autoren schon 1934 dem Jazz einen Platz im Kunstschaffen der ästhetischen Moderne zu, die sich bekanntlich in vielen ihrer Werke mit den Bedingungen von Subjektivität angesichts einer nicht mehr als Sinnkontinuum erfahrenen (urbanen) Lebenswelt auseinandersetzt. Jazz läßt sich in der

¹ Martin Goldstein und Victor Skaarup: *Jazz*. Dens Udvikling, Former og Udøvere. København 1934. S.42.

Tat der ästhetischen Moderne zuordnen, wenn man stark generalisierend zwei ihrer Grundzüge betrachtet: einerseits eine Suche nach größtmöglicher Ursprünglichkeit und Subjektivität, und andererseits eine realitätserhellende Konfrontation mit dem Alltäglichen und Trivialen². Denn zum einen indizieren Improvisation und Intonation, und damit der individuelle Sound, die Musikerpersönlichkeit, während zum anderen die Improvisationsgrundlage oft einfache Melodien aus dem Bereich der Unterhaltungsmusik bilden. Bis der Jazz aber in seiner Rezeptionsgeschichte nicht mehr als rein funktionale Musik, sondern als Kunst gewertet wurde, mute seine Idiomatik in Rhythmus und Melodie eine Komplexität erreichen, die seinen reibungslosen Konsum zu Tanz und Getränk verhinderte.

In der Zwischenkriegszeit, auf die sich dieser Beitrag beschränken soll, nehmen viele europäische und amerikanische Kunstwerke, deren Sujet die Großstadt ist, daneben auch auf den Jazz Bezug. Als einprägsame Ikonen urbaner Modernität gelten uns heute z.B. Otto Dix' *Großstadtdiptychon* mit dem glatzköpfigen Saxophonisten vor der Tanzkapelle oder auch Piet Mondrians Gemälde *Broadway Boogie Woogie*, dessen rhythmisierte Raster dem Titel zufolge sowohl auf urbane Architektur als auch auf Jazztextur verweisen.

Noch häufiger als die bildende Kunst interessiert sich zwischen den Weltkriegen die Literatur für den Jazz und zieht ihn zu sich über die Kunstartengrenze hinüber. Bevor Musik jedoch überhaupt etwas bedeuten kann, muß die Sprache sie zur Rede, bzw. ins Gerede bringen. Durch die Transposition in den Wortkode der Literatur wird die primär asemantische Artikulation von Musik mit außermusikalischen Referenzobjekten verknüpft. Die Willkürlichkeit dieser Verknüpfung wird besonders deutlich, wenn die besprochene Musik nicht an einen institutionalisierten Werkbegriff angebunden ist wie die komponierte Konzertmusik. Bei letzterer bildet der musikalische Ablauf in seiner Gesamtheit ein kompaktes Superzeichen, das im Musikdiskurs ein singuläres ideelles Konzept repräsentiert. Für funktionale Musik – man denke an die Tafelmusik – ist dagegen der psychische Effekt in den jeweiligen Augenblicken des Erklingsens entscheidend und nicht die Gesamtheit des Ablaufs. Die Literatur, die über funktionale Musik – und als solche wird der Jazz in der Zwischenkriegszeit in Europa hauptsächlich aufgefaßt – reden will, kann sich also nicht auf eine bereits vorhandene Werksemantik stützen.

In den Texten von Harlemer Renaissance bis Weimarer Republik oszilliert die Rede über den Jazz zwischen vielfältigen semantischen Oppositionen: Avantgarde und Primitivismus, Artifiziellem und Natürlichem, Bewußtsein und Rausch, Aufklärung und korrumpierender Kulturindustrie, usw. Begünstigt wird das Auseinanderdriften der Semantisierungen dadurch, daß der Jazz musikhistorisch das Resultat von Akkulturation ist.

² Zum Begriff der ästhetischen Moderne vgl. Peter Bürger: *Prosa der Moderne*. Frankfurt am Main 1988. S.439-453.

Der Jazz kombiniert afrikanische mit europäischer Kultur, schwarz mit weiß, und stellt so die Plausibilität traditioneller semantischer Grenzziehung in Frage. Gleichzeitig repräsentiert für Europa die Schmelztiegelmusik Jazz als einzige originär US-amerikanische Kunstform die Freiheitsmythologie (und insofern auch Entgrenzungsmythologie) des amerikanischen Liberalismus. New York hat Paris als Hauptstadt des Weltkapitalismus abgelöst. Der Off-Beat-Rhythmus ist dynamischer als der europäische Walzertakt und gelangt – reproduziert mittels des neuen Mediums der Schallplatte – in jeden fernen Winkel auf dem globalen Markt.

Der Reflex der Großstadtkunst Jazz entfaltet also in der Kultur der Zwischenkriegszeit ein breites semantisches Panorama. Ziel der folgenden Ausführungen soll es sein, die Perspektiven der dänischen Literatur zu diesem Thema an einigen Beispielen zu verfolgen. Dabei werden Romane von Jacob Paludan, Tom Kristensen und Knud Sønderby im Mittelpunkt stehen. Die Jazzkonzeption dieser Texte wird abschließend mit Sven Møller Kristensens erstem Libretto für ein Jazzoratorium kontrastiert, wobei sich ein qualitativer Wandel in der literarischen Rezeption der afroamerikanischen Musik zeigen läßt.

II.

Der Jazz kam um 1920 mit den ersten Schallplatten nach Dänemark und wurde dort von den Tanzkapellen adaptiert. Erik Wiedemann hat in seiner grundlegenden Dissertation *Jazz i Danmark – i tyverne, tredverne og fyrrerne*³ die Begriffs- und Stilverwirrung dargestellt, die sich im ersten Jahrzehnt seiner Etablierung um den Jazz bildete. Schuld daran war eine Popularisierung, die wie in den meisten Ländern Europas in zwei Richtungen verlief. Entweder wurden die jazztypischen Elemente ins Groteske getrieben (der Schlagzeuger hantiert mit Revolvern und Autohupen) oder zu tanzbarer Salonmusik reduziert. Kunstkonturen wurden in den amerikanischen Schallplatten kaum wahrgenommen, und genausowenig war es von den dänischen Kapellen und Solisten intendiert, über das Unterhaltungsniveau hinauszustreben. Was immer sich dahinter verbarg, als kommerzielles Etikett war das Wort "Jazz" unverzichtbar.

Die ersten literarischen Texte, die diese Musik thematisieren, stammen von Autoren, die New York besucht haben. Neben einer kleinen autobiographischen Geschichte mit groteskem Charakter, die der Humorist Robert Storm Petersen unter dem Titel *Hotel Jazz. New York*⁴ 1921 veröffentlichte, findet sich die erste wichtige literarische Auseinandersetzung in Jacob Paludans Debut- und Amerikaroman *De vestlige veje* von 1922. Die Erzählung

³ Erik Wiedemann: *Jazz i Danmark – i tyverne, tredverne og fyrrerne*, En musikkulturel undersøgelse. 2 Bde. u. 3 Musikkassetten, København 1988. In den Angaben zur dänischen Jazzgeschichte stütze ich mich auf diese Arbeit.

⁴ Dieser Text ist u.a. nachzulesen in: Robert Storm Petersen: *Min ven Sofus*. Samlede fortællinger I. København 1949 (Mindeudgave). S.94-104.

folgt dem dänischen Auswanderer Harry Rasmussen, der sich als Bauer, Handelsgehilfe und Matrose durch den amerikanischen Kontinent schlägt. Nach Erlebnissen im fernen Westen und dem tropischen Land "Selenien", denen jeweils ein Drittel des Romans gewidmet sind, gelangt er schließlich nach New York, das hier – als Überstadt – "Metropolis" genannt wird. Rasmussen fühlt sich nicht wohl in der extrem rationalisierten und technisierten Lebenswelt, bei seinen Wanderungen und Subway-Fahrten, zwischen Wolkenkratzern und im Fast-Food-Restaurant. Am ehesten erträgt er es im "Botanical Garden", wo er von dem idyllischen Wäldchen seiner Jugend in Dänemark träumt. Rasmussen ist kein Analytiker; er begegnet einem solchen in seinem Landsmann, dem Violinisten Bjørn Egede, der in langen Polemiken gegen den amerikanischen Traum und dessen kapitalistische Umsetzung räsoniert. Als ausführender Musiker muß Egede sich den Forderungen der Kulturindustrie anpassen und synkopierte Unterhaltungsmusik spielen⁵:

Jeg spillede et helt År i et "Show"-teater; spillede denne liderlige Musik, som måske virker pa de Centrer, hvor Danselysten har Plads, men som visselig ikke bringer Ro eller Harmoni til noget Sind. Kender De Synkoper? Dum da-øh-dum! De er Amerikas Indsats i Døgnmusikken; en Melodi uden dem er dødsdømt. Jeg ved ikke, hvad Folk ser i Synkoper. (142)

Daß Egedes Verlangen nach "Ruhe und Harmonie" sich nicht mit der Kulturindustrie und dem Lebensstil in den USA kombinieren lassen, demonstriert er außerdem mit einer Aufzählung von für ihn positiven und negativen Wertobjekten:

Men jeg er ikke tilvens med Nutiden. Den vil ikke Ro, Dybde, Blomster, Sværmeri og D-Dur Koncert. Den vil Fold i Benklæderne, Boxekampe, fyldte Chokolader og Grammofoner. For mig gerne. Men jeg vil ikke lege med; jeg trækker mig tilbage. (143)

Egede ist ein typischer Repräsentant des europäischen Kulturpessimismus. Für ihn bedrohen technisierte Zivilisation und ein absolutes Profitstreben der Amerikaner die kontemplativen Werte abendländischer Kultur und Metaphysik. In Homologie zu dieser Auffassung ist in der Rede des Musikers die Wertopposition "Rhythmus vs. Melodie" formuliert. Das rhythmische Parameter der Musik, hier als Synkope thematisiert, ist ein Phänomen des Augenblicks ebenso wie die "Døgnmusik", dagegen wird die transitorische Melodie erst im zurückerinnernden Hören als Ganzheit realisiert. Egedes Melodieinstrument, die Violine, will in den USA keiner hören, worüber er klagt:

Om Violinen siger man, at alle kan forstå den. Den er en menneskelig Sang; et Barn forstår den, en Neger i Afrikas Indre; selv Lænkehunden forstår den. Men i dette kultiverede Land forstod man den ikke. Hvorfor? (...) Jeg vil hellere spille for en Lænkehund end for amerikansk Ungdom, hvis Øren er ødelagt af Jazz og Synkoper. De kan ikke høre Sødmen i en simpel Sang; de kan ikke høre, at Violinen er et Instrument, som Vorherre må have glemt hernede, da han skabte Verden. De længes hjem til Fod-Pianoet med indbygget Grammofon. (144f.)

⁵ Seitenzahlangaben für die jeweils zu behandelnden Primärtexte sind in Klammern gesetzt. Jacob Paludan: *De vestlige veje*. København 1922.

Ein derart romantisch zum Gottesdienst verklärtes Künstlertum der Melodie findet laut Egede global Gehör, wo Menschen sich ursprüngliche Spontanität bewahrt oder durch umfassende Bildung wiedererlangt haben. Demgegenüber sind Jazz und Synkope mit dem mechanisch reproduzierenden – also unbeseelten – Klavierautomaten verknüpft. Wo diese Musik gehört würde, daß korrumpiere Halbbildung eine ursprüngliche Humanität. Auffallend ist, da Egede die Melodie und *nicht* Jazz und Rhythmus mit dem zeitgenössischen Stereotyp von der "negroiden Unmittelbarkeit" verknüpft. Auch apokalyptische Züge trägt Egedes Jazzurteil: "Tidens Desperation lyder i dens idiotiske Musik." (151) Die manipulative Funktion, die der Unterhaltungsmusik im Rahmen der Kulturindustrie zufällt, diene dann letztlich der Konditionierung der Massen:

Men Folket må ikke forvænnes; vi skal have gode Soldater til næste Gaskrig og villige Arbejdere for Trusterne, stærke Kvinder til at tage Mændenes Pladser i de ledigblevne Stillinger. Dette Land vil aldrig fostre en Beethoven; det vil fostre Legioner af duelige Bogholdere. (151)

Diese Verurteilung der amerikanischen Kultur und Gesellschaft präsentiert Paludans Roman in den nicht enden wollenden Monologen Egedes, auf dessen Alkoholkonsum die Erzählinstanz allerdings auch hinweist. Die Hauptfigur Harry Rasmussen lauscht diesen Ausführungen leicht amüsiert, ohne sie zu kommentieren; er habe sich über den kulturellen Zusammenhang nie Gedanken gemacht, erklärt er. Der Text läßt der Schilderung von Rasmussens Widerwillen gegen die Metropole jedoch unmittelbar Egedes Darlegung der antiamerikanischen Ideologie folgen. In diesem Rahmen verbindet der Roman die Ablehnung des Jazz als Symptom einer in der Barbarei resultierenden Überzivilisation mit dezidiert antiurbaner Attitüde.

III.

Nach Paludans *De vestlige veje* gab es in der dänischen Dichtung 8 Jahre lang keine relevante Auseinandersetzung mit dem Jazz, der sich in dieser Zeit langsam in Europa als Popmusik durchsetzte. Das ändert sich 1930 mit dem Erscheinen von Tom Kristensens Großstadtroman *Hærværk*. Ursprünglich war der Titel *Den tragiske Jazz* geplant, womit zunächst einmal auf den Namen des Protagonisten gezielt worden wäre, denn der Antiheld der Erzählung, Ole Jastrau, wird von seinen Freunden "Jazz" genannt. Dieser ist es leid in seinem Beruf als Literaturkritiker einer Kopenhagener Tageszeitung ständig Urteile für den Meinungsmarkt liefern zu müssen, da er selbst in der Weltanschauungsdebatte der 20er Jahre keinen festen Standpunkt hat. Er wird mit defizitären Repräsentanten von Kommunismus, Religion und Dichtung konfrontiert, will aber keiner Ideologie folgen. Stattdessen erforscht er alkoholistisch seine Innerlichkeit, wobei seine bürgerliche Existenz zerbricht. Auf seiner nihilistischen 'tour de force' durch Bars und Tanzrestaurants, aber auch bei seinen Rauscherlebnissen daheim begleitet ihn stimulierend der Jazz.

Opponierend ertönen durch den Roman Telefon und Grammophon; das erste Gerät verlangt von Jastrau soziales oder berufliches Engagement, das zweite erfordert das Gegenteil. Die Grammophonmusik daheim und in der häufig frequentierten "Bar des artistes" hat ausschließlich funktionalen Charakter, d.h. ihr wird kein künstlerischer Wert zugesprochen. Unter dem Etikett Jazz subsumiert der Text entsprechend der damaligen terminologischen Unsicherheit die rhythmische Tanzmusik dieser Tage – ganz gleich ob "straight" oder "hot" –, und nicht die heute als Kunst kanonisierten Exempel der afroamerikanischen Musik. Hybride Popularisierungsformen des Jazz ertönen, etwa: "hawaiian guitar, saxofon, xylofon og jamrende negerkor" (88)⁶, sentimentale amerikanische Schnulzen und Foxtrotts. Titel wie *I'll sing a little tune* (220) oder *Billy Boy* (320f.) weisen nicht auf Höhepunkte der frühen Jazzgeschichte hin. Ebenso marginal sind die erwähnten Musiker geblieben: "Den er god, du. Det er Rudy Wiedoeft, verdens bedste saxofonspiller" (51), kommentiert Jastrau das Solo auf einer Platte. Besagter Musiker gelangte in Paul Whitemans Orchester zu Ruhm, wo er mitwirkte, das Jazzidiom für den weißen Markt durch Komplexitätsreduktion zu popularisieren. Jazzlexika erwähnen ihn nicht. Auch das Vokalensemble "The Revellers", dessen humoristischem, den Instrumentalklang imitierenden Gesang Jastrau viel Beachtung schenkt (243f.), ist heute vergessen. Auf deutsch bedeutet der Name des Chores übrigens "die Zechbrüder", was ja vortrefflich zur Trinkerthematik von *Hærværk* paßt.

Verglichen mit Paludans Text, der die Synkope als Ausdruck der Entfremdung in einer technisierten, materialistischen Welt darstellt, spielt bei Kristensen die spezifische Rhythmik des Jazz kaum eine Rolle für dessen Semantisierung. Bei ihm stehen klangfarbliche und harmonische Qualitäten im Vordergrund, die er in der Beschreibung naturalisiert oder anthropomorphisiert. So sind der Jazzmusik Verben zugeordnet wie "summe", "mjave", "snurre", "hvse", "bruse", "flagre", "rase"; sehr oft "klynke", "tude" und "klage", manchmal aber auch auf unbelebte Mechanik weisende Verben wie "save", "brage" oder "skære".

Jazz klingt in den Ohren seiner Hörer nicht fremd und markiert keine kulturelle Differenz. Ebenfalls im Gegensatz zu Paludans Roman wird bei Kristensen keine Opposition des Jazz zu anderen Musikstilen konstruiert. Die Bar, in der Jastrau verkehrt, gehört zu einem Hotel, dem auch ein Restaurant mit Salonmusik angeschlossen ist. Hier wie dort erscheint Jastrau die Musik als besonderes Ereignis. Im Restaurant: "Flygel og strygeinstrumenter. Og i musikken en ildnende illusion. Man syntes, man oplevede noget." (108) Und einige Seiten weiter – Jastrau hat wieder die Bar mit dem Jazzgrammophon betreten – heißt es: "Og saa sad Jastrau og fægtede med armene, musik, musik (...) Og jазzen bruste som en begivenhed. Der skete noget." (111) Etwas geschieht. Etwas ereignet sich; noch ohne etwas bestimmtes zu bedeuten. Die Musik lenkt Jastraus Gedanken und Rede "Violi-

⁶ Tom Kristensen: *Hærværk*. 4. Tranebogoplag. København 1972.

nen angav tonen."/108), und sie lenkt seinen Körper ("Han maatte gøre dansettrin."/112). Als Jastrau den Innenhof des Hotels aufsucht, vermischen sich hier die Klangkulissen von Jazz und Cafémusik aus Bar und Restaurant mit dem Lärm aus der Küche, um in ihrer Kakophonie ein Unendlichkeitsgefühl zu evozieren:

Betonen og de høje gaardfacader forstærkede lyden, og som gennem et valdhorn sendtes den forvirrede støj op gennem gaardens skakt, op mod foraarsaftenens mørke himmel og de smaa stjerner. Et stort nu var det. En udvidelse af sjælen. Og alle hotellets etager, alle vinduerne, alle et hotels skæbner, som stirrede lige frem for sig over imod en brandmur. Et underligt hus. Man behøvede aldrig at forlade det. (112)

Bemerkenswert an dieser Passage ist, daß der Schalltrichter des Innenhofes mit einem Waldhorn verglichen wird – und nicht etwa mit einem Saxophon. Literarisch konnotierbar ist das Waldhorn mit Bellmanscher Bukolik, in der nicht weniger Wein als in Kristensens Roman fließt. Doch es ist auch verwandt mit dem Sehnsuchtsinstrument der dichterischen Romantik, dem Posthorn.⁷ Allerdings sehnt sich Jastrau nicht nach der Ferne; kein Gefühl des Mangels entsteht, sondern eines von befreiender Entgrenzung: "en udvidelse af sjælen". Die pejorativ als "støj" gewerteten Klänge verbinden sich zu einem Erlebnis von reiner Aktualität, die ins Unendliche zu den Sternen weist. Diese Stimmungslage Jastraus wird im Roman noch an mehreren Stellen mit dem Jazz verknüpft. Solange Jastrau an der Auflösung seiner sozialen Bindungen leidet, funktionalisiert er den Jazz zum betäubenden Rauschmittel. Nach einem Zank mit seiner Frau, die sich scheiden lassen will, besucht Jastrau das Frederiksberger Tanzlokal "Guldaldersalen", dessen Wände mit Porträts der "Guldalder"-Dichter geschmückt sind, also der kanonisierten dänischen Autoren aus Romantik und Biedermeier. Unter den Augen dieser Autoritäten, denn der selbst dichtende Literaturkritiker Jastrau verfolgt ein hohes Poesieideal, überläßt er sich den dionysischen Kräften von Jazz und Tanz. Ein, wie es heißt, klagendes Saxophon vertreibt ihm die Schwermut:

En naturlyd, et skrig og en graad, maaske et klagende raab i det fjerne, maaske et dyr og en kvinde nær ved. Nu kunne han hengive sig i sorgen og dog føle ro, for ingen smerte var saa stærk som saxofonen. (203)

Unmittelbar und naturhaft wirkt dieser Impuls. Als kurz darauf seine Eifersucht aufs heftigste geweckt wird, lindert wiederum die Musik den Schmerz: "To saxofoner tudede og klagede. Alle instrumenterne satte i. En tuba blæste al rumfornemmelse bort, fyldte salen med tæt, strid tone. Bort med det hele!" (205) Weil Jastrau die Musik als Betäubungsmittel so eng mit seinem sozialen Disaster verknüpft, bekommt sie selbst für ihn fatale Züge. Als ihn seine Frau verlassen hat, geht ihm eine Melodie nicht mehr aus dem Kopf: "Den var blevet livets strømmende fylde. Den var blevet den rindende skæbne, I wonder, I wonder..." (229) Musik wird also zum Surrogat von Leben und Schicksal; sie ersetzt das eigenverantwortliche Handeln Ja-

⁷ Vgl. beispielsweise den "23. Abend" in H.C. Andersens *Billedbog uden billeder*.

straus. Dementsprechend werden in mehreren Passagen des Romans Jastraus Realitätswahrnehmungen mit Textfetzen aus Schlagern gekoppelt (z.B. 320f.). Alkoholisiert Jazz zu hören, bedeutet für ihn, sich in der "Fülle des Daseins" treiben zu lassen. Sein Zechkumpan, der Dichter Steffensen, beschreibt folgendermaßen eine solche apathische Jazz- und Biereuphorie in Jastraus Wohnung:

Lejligheden, stuerne her, sejlede, – som et himmelsskib, du – og det gør det ogsaa nu. Særlig til jazz, ha. Og nu har jeg faaet den idé, at det hele holder sig flydende – højt oppe, du, højt oppe over hele skidten – naar vi – vi er passagererne – hvad skal jeg sige – blot lader alting ske, alt. Altsaa lader uendeligheden herske. (249)

Anschauung der Welt also von Unbeteiligten, in mehrerer Hinsicht "Abgehobenen" (von der Lebenspraxis als bloße Zuschauer; im Bild der Metapher als Passagiere des Himmelsschiffs; als Narkotisierte). Jazz wird so semantisiert zum Symbol eines narzißtischen Rausches und damit der Verweigerung von Stellungnahme und sozialem Engagement. Wie der Alkohol, den die Figuren gemäß einer dem Text impliziten Regel immer auch dann konsumieren, wenn Jazz erklingt, wird die Musik für die Selbstintrospektion des Helden funktionalisiert. Als Stimulus zur Bewußtseinsbegrenzung geht Jazz aber wie der Alkohol auch mit der Selbstzerstörung Jastraus einher und steht somit für den Subjektverlust.

Ohne direkt auf die Jazzthematik einzugehen, postulieren mehrere zeitgenössische Rezensionen des Romans eine Übereinstimmung zwischen Erzähl- und Jazzstil. "Stilen synes samtidig hektisk og kold; dens Rytme skatter til baade Kubismen og Jazzen", schreibt Ejnar Thomsen.⁸ Und ähnlich Hartvig Frisch⁹:

(...) efter Læsningen arbejder den (= Romanen; F.S.) i ens Indre som et vældigt Jazz-Orkester. (...) Stilen er en litterær Kubisme med stærke Farver (...) og Storbyen med dens Liv paa alle Døgnet's Tider koger i ens Øre.

Diese journalistischen Zuordnungen sagen trotz ihres Charakters von modischen Metaphern etwas über die Gleichrangigkeit von Jazz, Romankunst und Kubismus in der kulturellen Wertehierarchie um 1930 aus. Doch sie haben keinen Informationsgehalt für eine Stilanalyse. Das gleiche gilt für P. H. Trausteds Untersuchung *Tom Kristensens lyriske Stil* (1948), wo auf die Korrespondenz zwischen der Wiederholung als Prinzip im Jazz und als Stilmerkmal in *Hærværk* hingewiesen wird.¹⁰ Doch warum sollte gerade die Wiederholung das Charakteristikum des Jazz sein? In fast jeder anderen Art von Musik ist die Wiederholung von Tönen, Themen, Rhythmen u.s.w. nicht weniger ein wesentliches Gestaltungsprinzip.

⁸ Ejnar Thomsen: "Hærværk" (*Aarhus Stiftstidende*, 4.12.1930), in: Aage Jørgensen (Hg.): *Omkring Hærværk*. København 1969. S.44-44, hier S.40.

⁹ Hartvig Frisch: "Toms Hærværk" (*Social-Demokraten*, 10.12.1930). In: Ebd., a.a.O. S.44-50, hier S.46.

¹⁰ "Man kan godt sige at Jazz'en akkompagnerer Bogens Handling." Poul Henning Traustedt: "Tom Kristensens lyriske Stil". In: *Danske Studier*, 1948. S.71-105, hier S.88.

Wenn man eine mögliche metapoetische Referenz der Jazzthematik erkennen will, lohnt es sich eher, auf die Künstlerproblematik im Roman zu achten. Ole Jastraus Abkehr von den Ideologien und seinem Interesse für die Grundlagen seiner Subjektivität entspricht auf ästhetischer Ebene sein hohes Dichtungsideal. Er gesteht sogar ein, daß er als Literaturkritiker an "kunst for kunstens skyld" (86) glaube. Verbinden ließe sich dieses Kunstideal mit Jastraus Bevorzugung des Jazz, der ihm in ästhetischer Distanz zur lebensweltlichen Realität dionysische Entgrenzungserlebnisse verschafft. Die erwähnte Szene im "Guldaldersal", wo Jastrau unter den Porträts der Dichterkoryphäen Seelentrost im Tanz sucht, hätte somit eine Schlüsselfunktion. Der Kult der rein subjektiv erlebten Unendlichkeit verhindert jegliches Engagement. Der Text konzipiert Jazz folglich als eine von der Lebenspraxis genauso weit distanzierte Kulturform wie Jastraus literarischen Ästhetizismus. Die Kritik dieser am Jazz exemplifizierten Haltung richtet der Roman – Kristensens letzter – insofern implizit an sich selbst, als da er die Subjektproblematik in einer Zeit behandelt, in der nach einer politisch engagierten Literatur verlangt wird. Zum Schluß des Buches, als der Gott aus der Maschine Jastrau einen Sekretärsposten bei einem Ökonomieprofessor in Berlin versprochen hat, pfeiffen die Lippen des Helden keinen Jazzschlager, sondern – die Internationale.

IV.

Eine Generation jünger als Tom Kristensen ist Knud Sønderby, der 22-jährig 1931 mit dem Roman *Midt i en jazztid* debütierte. Auch der Protagonist in diesem Text ist eine Generation jünger als Ole Jastrau aus *Hærværk*. Jazz hat nicht mehr den Status eines extravaganen Narkotikums, sondern gehört als fester Bestandteil zur Unterhaltungskultur der beschriebenen großstädtischen Jugend. Deshalb ist es möglich, wie durch den Titel des Romans Jazz als Metapher für die mentale Befindlichkeit einer Epoche zu semantisieren. Ebenso war schon 1922, als Jacob Paludan die USA beschrieb, der amerikanische Erzähler F. Scott Fitzgerald mit seiner Short-story-Sammlung *Tales of the Jazz Age* verfahren. Sønderby rekurriert mit seinem Titel allerdings direkt auf Andersen Nexø's Roman über die Landwirtschaftsspekulationen während des 1. Weltkrieges, *Midt i en Jærntid* von 1929. Auf die Eisenzeit (sprich: Kriegszeit) folgt die Jazzzeit. Der Romantitel wurde zur oft variierten Redewendung in Dänemark.

Auch der Jurastudent Peter Hasvig, der entschlußlose Protagonist Sønderbys, wurzelt in Wertenhilismus und ideologischer Orientierungslosigkeit ähnlich Kristensens Ole Jastrau. Hasvig jedoch bewältigt sein Dasein mit der Melancholie des Abgeklärten. Die Begegnung des im unbegüterten Provinzbürgertum Aufgewachsenen mit der freizügigen und gelangweilten Lebensweise der Kopenhagener Jugend aus der reichen Oberschicht bildet den Handlungsschwerpunkt des Gegenwartsromans. Kontrastiv hierzu hat Hasvig auch unverbindlichen Kontakt zu Vertretern der Ange-

stelltenklasse, doch nirgends scheint ihm sein Leben mit Wesentlichkeit erfüllt. An einer Stelle im Buch heißt es über den kulturellen Horizont der jungen Leute: "Der var kun tre emner: Sport, drik og piger." (22)¹¹ Hinzuzufügen sind noch: Automobile, Mode und leichte Musik als die Sektoren der klassenübergreifenden Populärkultur, denen hier das oberflächliche Interesse gilt. Was die Musik betrifft, so werden Tanzlokale besucht und viele Schallplatten gehört. Auch am Strand dank des Reisegrammophons. Sogar das Probehören in einem Schallplattengeschäft wird geschildert. Die Jugend der Jazzeit bevorzugt ein breites Repertoire. Der Text erwähnt z.B. deutschen Tango (*Man liebt nur einmal* /34), Wiener Walzer (*An der schönen blauen Donau* /58f.), französische Filmmelodie (*Sous les toits* /66), dänischen Revueschlager ("Alstrups sang om rullekonens mand" /127) amerikanische Tanzmusik (*Bye, bye, black bird* /154) und sehnsuchtsvolle Südseeklänge (66). Bestimmte Musikstile dienen jedoch nicht zur Markierung der soziokulturellen Gruppenzugehörigkeit. Warum nun aber gerade der Jazz als Metapher der Epoche im Titel steht, läßt sich nur aus einer einzigen, aber dafür auch umfangreichen, Textpassage erschließen (142-145). In einem der letzten Kapitel besucht Peter Hasvig – stark enttäuscht von der geringen Sensibilität in der reichen Clique – ein weniger feines, dafür aber gut besuchtes Tanzlokal. Eine unidentifizierte Erzählerfigur wendet sich diesbezüglich in einem längeren Kommentar an den Leser, von dem sie annahme, daß er sicher nicht derartige Lokale besuche und nicht mit Verkäuferinnen im Gedränge tanze,

(...) mens King Jazz svinger taktstokken i projektørernes farvespillende halvmørke, – uden andre tanker end dem saxofonen besørger for Dem, som saxofoner besørger en tankegang: langsomt, blødt og drømmende, som en dykker strider sig hen over havbunden, med dagslyset spillende ned, langt borte fra gennem grønne vandmasser. (143)

Personifiziert zum autoritären König übt der Jazz eine suggestive Macht aus. Auch hier wird das Jazzerlebnis mit einer Raummetaphorik gekoppelt; in Kristensens Roman verursachte es eine Unendlichkeitseuphorie, die sich zum Himmel, zum Kosmischen öffnete. Bei Sønderby steht die Unterwassermetapher für eine umgekehrt gewandte Regression ins Unbewußte.¹² Ob zum Himmel oder ins Innere orientiert: beide Richtungen münden im Subjektverlust. Wieder ist es die Klangfarbe, die der Text im unmittelbar folgenden Absatz als jazzspezifische Qualität des Saxophons hervorkehrt:

Der er stor sandhed i saxofonen, den kommer den menneskelige stemme nærmest af instrumenter, og den har gråden i sig. Den beherskede, verdenskløge gråd – så behersket og verdenskløge, at gråden og klagen sommetider lige så godt vælger at smile og le. (143)

¹¹ Knud Sønderby: *Midt i en jazztid*. 9. Tranebogsoplag, København 1977.

¹² Diese Metaphorik für das Seelische aus dem Kommentar der Erzählinstanz korrespondiert mit der erlebten Rede Peter Hasvigs an anderer Stelle, wo es heißt: "Mennesker havde overflade, og i det samme klare vand kunne der være grådige hajer, drømmende tangskove, eventyrlige landskaber med konkyliler, grotter og kostbare perler, der kunne være grå sandbund og torsk". Ebd., S.21.

Dem anthropomorphen Klang wird eine emotionale Expressivität zugeschrieben, die aber auf beherrschter Gestik basiert. So sind es letztlich stereotype Formeln, die eine suggestive Wirkung auf die Tanzenden ausüben. Auch die Person des Saxophonisten ist dieser Bewußtseinsauslösung unterworfen: "Han er kun noder og udløsning i Øjeblikket, – han er der slet ikke." (143; Hervorhebung im Original)

Im weiteren Verlauf schildert der Text das Gedränge der Tanzenden in einem arabischen Erzählstil, der vielleicht als Anspielung auf die Jazzmelodik intendiert ist.

Og medens de danser derude krop ved krop, hoved ved hoved, par ved par, vuggende, glidende, bølgende, boblende hen under projektører og tobakstager med blanke øjne og næsten tragiske indadvendte smil, med smidige lemmer spillende i hver enkelt lille bevægelse – legemer så smidige som ingen generation har haft før os – mens de danser dér... med blanke øjne og smidige legemes... (144f.)

Ein weit ausholender, durch Wiederholungen und Parallelismen strukturierter Nebensatz bricht jäh ab, ohne in einen Hauptsatz zu münden. Das einleitende "og medens" und die vielen Präsenzpartizipien apostrophieren die reine Gegenwärtigkeit des Rausches. Die Kunstfertigkeit des Satzes und des durch ihn beschriebenen Tanzes hat keine Konsequenzen, bleibt vordergründig und unreflexiv. Und in diesem Sinne wird dann auch die Jugend der Jazzzeit als defizitär dargestellt:

Hvad så? – Ja, så egentlig ingenting forresten, det er vel også pointet. Er det ikke netop tendensen i generationen – de blanke øjne, det inadventte smil uden bagtanke! Livet! Fanden i Fichte! Fingrene i ørerne, gider ikke høre mere! Hovedpine så! Og så et lidt narkotisk fald tilbage i det ubevidste, hvor King Jazz svinger taktstokken i halvmørket, hvor alt er en tilbedelse af det smukke legemes sunde, dirrende rytme, og saxofonen ler og græder den latter og gråd, som noget dybt inde i én accepterer. (145)

Der Hinweis auf Fichte (bzw. auf dessen Werk zur Ich- und Identitätsphilosophie) gibt hier Sinn, wo von Selbstverlust die Rede ist. Der Text thematisiert den sog. Jazz zum Indiz für die Oberflächlichkeit und Manipulierbarkeit seiner resignierten Konsumenten. Für diese ist Jazz als asemantische Stimulanz kein dem Ich gegenüberstehendes Anderes. Das Ich geht vielmehr in der Musik auf, das Subjekt verliert sich. Eine vom Text implizit postulierte Integrität der Persönlichkeit wird vom Jazz bedroht. Dem Romantitel zufolge steht "Jazz" synekdochisch für einen neuen hedonistischen Lebensstil als Symptom einer Wertekrise. Ein alternatives Kulturverständnis propagiert der Situationsroman jedoch nicht.

Generell läßt sich für den dänischen Roman vor dem 2. Weltkrieg feststellen, daß Jazz immer im Zusammenhang mit einer kulturellen Wertekrise des Protagonisten thematisiert wird, und zwar zu meist als Symptom. Das ist auch der Fall in Paludans Hauptwerk *Jørgen Stein* (1932/33), sowie in Sønderbys zweitem Roman *To mennesker mødes* (1932). Immer ist die Großstadt Kopenhagen der Schauplatz, wo die zumeist bürgerlichen Wertvorstellungen des Helden mit den diversen Produkten der Unterhaltungsindustrie konfrontiert werden. Es fällt auf, daß diese Texte den Jazz weder als

afroamerikanisches Kulturphänomen, noch als eine ethnische oder sexuelle Provokation darstellen, wie es die zeitgenössische Journalistik oft tat. Allerdings wird Jazz aber auch nicht der Kunstszene zugeordnet.

V.

Ein entscheidender Wandel in der literarischen Jazzrezeption Dänemarks läßt sich für die Zeit ab ca. 1933 erkennen, als kulturpolitische Fragen angesichts der Bedrohung durch den deutschen Faschismus in der öffentlichen Debatte zentral wurden. Zunächst einmal gewann der im Lande gespielte Jazz, was Arrangement und Improvisation betraf, enorm an Qualität. Mit Konzertbesuchen von u.a. Louis Armstrong, Coleman Hawkins, Benny Carter, Fats Waller und Duke Ellington festigte sich jetzt ein Bewußtsein vom Kunstcharakter afroamerikanischer Musik. Einen sehr wichtigen Beitrag für die Akzeptanz des Jazz in Dänemark leistete die bürgerliche Reformbewegung des Kulturradikalismus, denn sie bezog ihn von akademischer Seite in die Kulturdebatte mit ein – in einem Maße, zu dem es keine Entsprechung in anderen Ländern gab. In ihrem antifaschistischen und antiviktorianistischen Projekt vereinte die Bewegung Impulse des Humanismus, Marxismus und der psychoanalytischen Theorie zu einer politischen Kritik insbesondere der formalen Gestaltung in vielen Lebens- und Kulturbereichen.¹³ Gut ins Konzept paßte dem Kulturradikalismus der Jazz, dem folgende Prädikate zugesprochen wurden: antiautoritär, körperlich, "folkelig" und idealdemokratisch in der Kombination von Kollektivem und Individuellem. Da die Bewegung weniger reflexiv theoretisierend, sondern auf aufklärerischen Massenapell ausgerichtet war, gibt es keinen kulturradikalen *Roman* mit Jazzthematik. Die künstlerische Verarbeitung des Jazz fand in publikumswirksameren Medien statt. Die zentrale Gestalt des Kulturradikalismus, der multitalentierte Architekt und Gesellschaftskritiker Poul Henningsen erneuerte das Revuegenre, indem er seine Texte zu Jazzmelodien schrieb. Und sein Reklamefilm über Dänemark (1935), dessen 45-minütige Tonspur eine fast durchgängige Jazzsymphonie bildet, provozierte die Nationalgesinnten. In seiner Essayistik sexualisierte er den Jazz, wie es schon konservative Journalisten taten; Henningsen jedoch sah in der Musik und ihren Tänzen pädagogische Werte für die erotische Emanzipation – etwa so wie das Freiluftbad ohne Geschlechtertrennung.¹⁴ Die Musik wurde damit in eine Natürlichkeits- und Körperlichkeitsmetaphysik eingebunden.

Der wichtigste kulturradikale Theoretiker und Praktiker auf dem Jazzfeld war Sven Møller Kristensen, der spätere Kopenhagener Professor

¹³ Zum Kulturradikalismus vgl. Johan Jensen: *Homo Manipulatus*. Essays omkring Radikalismen. 2.udg., København 1967. S.9-35.

¹⁴ Vgl. z.B. Poul Henningsen: "Jazz, hav og elskov." (*Aandehullet*, sommeren 1934). In: Ders., *Sandheden er altid revolutionær*. Tekster 1916-1967. Et udvalg redigeret af Olav Harsløf, København 1980. S.86-90.

für dänische Literatur. Nach seinem Studium von Literatur und Gesang arbeitete er in den 30er Jahren als Musikrezensent bei der Zeitung *Ekstrabladet* und als Jazzpädagoge, gleichzeitig schrieb er an seiner Dissertation über *Impressionismen i dansk prosa*. Die in der literaturwissenschaftlichen Arbeit angewandte Methode der empirischen Stilanalyse setzt sich in seiner Jazzpublizistik weiter fort und sichert dieser ein Niveau ohnegleichen im damaligen Dänemark. Wegen dieser Qualität ist sein Buch *Hvad jazz er* von 1938 im internationalen Maßstab ein Pionierwerk, wogegen die vorangegangene Jazzliteratur anderer Autoren zumeist aus Musikerbiographien und journalistischer Panegyrik bestand. Außerdem redigierte er die Zeitschrift *h.o.t.*, die in 12 Ausgaben 1934/35 erschien, und deren Absicht es war, "at bringe vore læsere en rigtig opfattelse af jazzmusikken, dens udførelse, værdi og stilling indenfor moderne musik" – so Møller Kristensen im Leitartikel.¹⁵ Das bedeutete, daß neben afroamerikanischer Musik zeitgenössische Komposition, etwa von Strawinsky oder Weill, und Kabarettkunst analysiert wurde. Dazu kamen Notenbeilagen, Artikel über Spieltechnik und jede Menge Kritik am dänischen Musikestablishment.

Noch kaum von der Literaturwissenschaft beachtet ist Møller Kristensens Lieddichtung der 30er Jahre, die er zu Jazzkompositionen von Bernhard Christensen schrieb. Am bekanntesten sind sicherlich seine Songtexte zu Kjeld Abells experimenteller "Folkekomedie" *Melodien der blev væk* geworden. Was unseren Aspekt der Großstadtliteratur betrifft, erscheint mir Møller Kristensens Libretto zum 1932 uraufgeführten Jazzatorium *De 24 timer* am wichtigsten. Es soll abschließend darauf eingegangen werden.

Zwei spezifische Typen der Vokalmusik der Weimarer Republik liefern die formalen Impulse für dieses Werk. Zum einen die sogenannte deutsche Zeitoper, die tagesaktuelle Phänomene aus Mode und Technik mit eingängiger Musik koppelte (Brecht/Weill, Krenek). Zum anderen die Schuloper der deutschen Volksmusikbewegung, die in Reaktion auf die elitären Abstraktionen der Wiener Schule mit einfacher Gebrauchsmusik breite Gruppen der Bevölkerung zum schöpferischen Musizieren anregen wollte (Hindemith, Dessau, Orff). Für Sven Møller Kristensen und Bernhard Christensen sollte der Jazz die Funktion einer derartigen Gebrauchsmusik übernehmen.

De 24 timer, dem noch mehrere andere Jazzatorien folgten, richtet sich an Gymnasiasten und schildert aus deren Alltagsperspektive den Tagesablauf in einem Zyklus von 18 Chorliedern mit einem Instrumentalstück dazwischen. Als einziges Requisit der Aufführung weist eine große Uhr die jeweils für die Lieder angegebenen Zeiten. Das Libretto liest sich wie eine satirische Enzyklopädie des hedonistischen Großstadt-Teenagers der 30er Jahre; viele jugendkulturelle Phänomene, die schon *Midt i en jazztid* schilderte, tauchen hier wieder auf. Nach dem plagsamen Schulunterricht kommt das Vergnügen. Das Flanieren auf der mondänen Geschäftsstraße zwischen Autos im "Funkis"-Stil und das körperbewußte Sonnenbaden am

¹⁵ *h.o.t.*, tidskrift for moderne musik, nr.1, april 1934. S.2.

Strand von Bellevue gehören ebenso dazu wie ein ausgeprägtes Nachtleben mit Kino und Tanz. Die Schule rächt sich dafür mit Alpträumen. Auch dem Jargon der Jugendlichen wird Rechnung getragen: die gleitende Dynamik der Kopenhagener Umgangssprache – bei Verschleifung überflüssiger Vokale (Synkopierung) – harmoniert mit dem federnden "swing" der Musik. Der Jazz, der in der Gesangsaufführung den Text trägt, verbindet so auch auf semantischer Ebene den geschilderten Tagesablauf der Jugendlichen.

Dabei wird der Jazzbegriff selbst thematisiert. In der Nummer "Kl. 20. Jazzkonzert" wird der Etikettenschwindel im (dänischen) Musikbetrieb aufgedeckt, wenn "det berømte Jazzkor" einen banalen Text – laut Regieanweisung "tykt paradisk" – zum strikten Taktrhythmus des Wiener Walzers anstimmt:¹⁶

Rytme, det er Tidens Raab. Rytme er vort sidste Haab. Rytme, moderne Rytme um da da (...). Sikke vi kan, sikke vi kan. Rytme, moderne Rytme. (...) Bedstefar og Bedstemor danser med i vores Kor. Rytme, moderne Rytme um da da (...). Gi' os en Vals, gi' os en Vals, fyldt med Synkoper, um da da. Synger og jazzter med. (24)

Beim Jazzschwindel wird der falsche Rhythmus übertrieben als ein solcher betont, und mit dem unverzichtbaren Attribut "modern" verbunden. Bei dieser Antiklimax beläßt es das Oratorium jedoch nicht. Daß der Jazz nicht aus Wien kommt, daran läßt das Stück "Kl. 22. Dancing (Hilsen til Harlem)" keinen Zweifel:

Vi har vel nok trngt til no'et Hot, no'et stærkt og raat, os her i Danmark ja, der' nu no'et vi mangler. (scat song) Men saa en Dag ankom der no'en med'n Grammofon til os i Danmark ja, det var Hot fra Harlem. Det gik som Lyn genn'm By'n, Sjælland og Møen og Fyen, Jylland var død af Grin, sikken en Nat. Det' godt og nyt med no't Rytme, saa pyt med jeres "Liegstouw"! Vi har igen faaet sat Fut og Sprl og Sprut i gamle Danmark -a, hils og tak i Harlem. (27)

Verfälschter und echter Jazz werden so in den Stücken "Jazzkonzert" und "Dancing" durch viele semantische Oppositionen gegenübergestellt, z.B.: Wien vs. Harlem; europäische vs. afroamerikanische Tradition; kontemplatives Konzert vs. körperaktiver Tanz – sogar eine Stepeinlage wünscht sich die Regieanweisung; monoakzentisches, stures "um da da" vs. Scat-Improvisation; stark alternierendes Textmetrum vs. gleichmäßige Betonung aufgrund phonetischer Synkopierung ("federnder" Gesang). Darüber hinaus ist der Text von "Dancing" weitaus kunstvoller gestaltet, z.B. durch die vielen Alliterationen und (Binnen-)Reime. Betont wird hier der körperbezogene Rhythmus mit seiner vorantreibenden Dynamik (vgl. "Lyn", "Fut", "Sprut") als wesentliche Qualität des Jazz, und nicht mehr die gefühlsbetonte Klangfarbe wie im Stereotyp vom "klagenden Saxophon" in den Romanen; Motion also statt Emotion. Das ist ein neusächlich-funktionalistischer Zug, der sich gegen ein subjektivistisches Interesse an der Innerlichkeit richtet.

¹⁶ Sven Møller Kristensen (Text) und Bernhard Christensen (Musik): *De 24 timer* (Klavierauszug). København 1933. Bei Zitaten aus dem Klavierauszug verzichte ich auf strophische Wiedergabe.

Die in diesem Sinne kulturradikale Tendenz des Libretto wird besonders gut im Aufwachstück "Kl. 7. Go'-morgen" deutlich: die Verkehrsströme der morgendlichen Großstadt werden darin als Metaphern politischer Zukunftserwartung geschildert. Der Text gibt dabei nicht nur im inhaltlichen Verlauf seiner drei Strophen die dialektische Triade wieder, sondern propagiert sie auch als kritische Methode. Dem Optimisten, der bei ständig grünem Licht der Ampel die Stadt alltagspoetisch als "Morgenrevy" erlebt ("Vi kør' paa grønne Lys og Frihjul ind til Bys, vi gaar paa'n med Humør."/7), ist das Bewußtsein einer vom alten Denken verschuldeten Krisenlage entgegengesetzt: "Alt det Fliseslid midt i en Krisetid. (...) Man byder os Fortidsminder som Fremtidssurrogat. (...) Der er vist røde Lys og Modvind nok til Bys, Traditionens Bremsen skrier." (6f.) In der letzten Strophe wird dieser Antagonismus als Stimulus zur Entwicklung kritischer Rationalität aufgefaßt: "Nej, hold din Hjerne klar; brug den Fornuft, du har. Gi' Systemet et Svar." (6) So ermutigt steuert die Kampffront der Radfahrer auf die Innenstadt zu: "Regnvej og Blæst og Slud frisker og lufter ud. Gammelt Bræk skylles væk. (...) Røde og grønne Lys, vi kommer nok til Bys, naar Systemet forny's." (7) Konkreter appelliert der Text allerdings nicht.

Der Jazz bekommt in der Gesamtkonzeption des Chorwerks die Schlüssel- und Symbolfunktion des politischen und kulturellen Wandels zugeteilt. Im Finale des Jazzatoriums, nämlich dem Stück "Kl. 24. Det store ur", wird das noch einmal sehr deutlich. Der Text zur Melodie der Kopenhagener Rathausuhr lautet: "Det store Ur fornyr sin Klang i vor Tids Sang om ny Kultur. Al Rest af Fortid faar Præg af vor Tid, Maskinens Stempel og Jazzens Rytme. Selv Raadhustaarnet hotter sin Solo." (30)

Auf diese Weise semantisiert *De 24 timer* den Jazz zur herausragenden Form einer urbanen und im Einklang mit der Technik funktionalistischen Kultur mit emanzipatorischer Intention. Das kulturpessimistische Konzept des Jazz als Metapher des Selbstverlustes und der Entfremdung, wie es die hier behandelten Romane wiedergaben, wird somit überwunden. Der Preis dafür ist allerdings, daß der Jazz im Kulturradikalismus nicht als Experimentierfeld für Subjektivitätserfahrungen jenseits des als kollektiv-natürlich Definierten erlebt werden darf und so in seinem expressiven Gehalt beschnitten wird. Dieser Mangel wurde aber von seiten der dänischen Literatur nach dem 2. Weltkrieg überwunden, als die ästhetische Entdeckung des Jazz in lyrischen Texten begann.