

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 54 (2014)

Artikel: Gibt es den Elch? : Aufsätze 1969-2011 zur neueren skandinavischen Lyrik = Fins elgen? : Essays 1969-2011 om nyere skandinavisk lyrikk
Autor: Baumgartner, Walter
Kapitel: "På med ørene!" : Jan Erik Vold : Jazz & Poetry
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858041>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

„På med ørene!“

Jan Erik Vold – Jazz & Poetry

*It is very important to get poetry out of the
hands of the professors and the squares.
If we can get poetry out into the life of
the country it can be creative.
Homer, or the guy who recited Beowulf,
was show business.*

(Kenneth Rexroth)

Intro

In Jan Erik Volds *Cirkel, cirkel* – neben *Mor Godhjertas glade versjon*. Ja sicher eines der Hauptwerke in seinem Schaffen – werden bemerkenswert viele Situationen unerfüllter Wünsche beschrieben: Lester Young besucht als kleiner Junge einen Gottesdienst und will, ergriffen von der Predigt, zum Abendmahl nach vorne gehen – da sieht er das Schild „For Whites Only“. Prinz Adrian und Herzdame möchten in Buffalo gerne Milt Jackson hören, der im vornehmsten Hotel der Stadt spielt, – aber der Eintritt ist ihnen zu teuer. In Chicago wollen die beiden die Wiege des Jazz und des City Blues in der South Side besuchen. Aber hier stoßen sie nun sozusagen auf ein „For Blacks Only“ – eine Frau im Bus, wo sie die einzigen Weißen sind, schreit hysterisch: „Charlie get off, Charlie get off“, bis sie den Bus wieder verlassen.

Ob Prinz Adrian nun nicht alles erreicht, was er sich von seiner Weltreise verspricht, weil er weiß ist – seine Herzdame verlässt ihn zu alledem noch, bevor er nach Oslo zurückreist, um bei den Indianern zu bleiben – Jan Erik Vold selbst jedenfalls erreichte ein Ziel, von dem er lange sicher kaum zu träumen gewagt hatte. Am 17. und 18. Februar 1988 spielte er zusammen mit Chet Baker in Paris eine Platte Jazz & Poetry ein – eine wahrhaftige Traumbegegnung.

„Det er som å ha danset med Doris Day“, sagte Jan Erik Vold in einem Gespräch mit Johan Fredrik Grøgaard später.²⁰⁸

Dass diese Begegnung musikalisch-lyrisch ein so perfektes Resultat ergab, wie es die Platte *Blåmann! Blåmann!* in allen Teilen ist, war nur möglich, weil Jan Erik Vold langjährige Erfahrung mit der Mischform Jazz & Poetry besitzt. Und weil die Musiker offensichtlich Sinn für seine Lyrik und seinen Rezitationsstil haben, Respekt vor seiner artistischen Professionalität am Mikrofon. Von hier aus ist daran zu erinnern, dass in *Cirkel, cirkel* nicht nur Enttäuschungen, sondern auch *perfect matches* geschildert werden. Etwa wenn Buster Keaton eine Hauswand über sich stürzen lässt, so dass die Fensteröffnung genau da hinfällt, wo er steht. Die Kameralleute getrauten

²⁰⁸ Johan Fredrik Grøgaard, *Jan Erik Vold*, 50, Oslo 1989, S. 72.

sich nicht hinzuschauen, aber Keaton meinte, „10 Zentimeter Spiel, das reicht!“ Bei Vold reichen zwei Nachmittage im Studio.

Vold ist mit der Sprache des Jazz intim vertraut. Red Mitchell, der Bassist, mit dem Vold zwei Platten eingespielt hat, vermutete nach der ersten Aufnahmesession, Vold sei von Hause aus Tenorsaxofonist. Einar Økland hat bereits 1969 in *Vinduet* Volds Lyrik in *Mor Godhjerta* einen schlendernden, swingenden Duktus und thematische Entwicklung zugesprochen: „Lik Lester Young [...] trør han ikkje nedpå taktslaget, men held tonen over, seig og slepande, for så elegant å ta av til skrås – uventa – og med nokre kjæle sløyfer svinge dit han vil – fri.“²⁰⁹ Gesagt, bevor Vold anfang, mit Jazzmusikern zusammenzuarbeiten!

1969 erschien die erste Platte Jazz & Poetry von Vold, zusammen mit dem Jan Garbarek Quartett: *Briskeby blues*. 1970 folgte *Hav* und 1977 *ingenting's bjeller*, alle mit Garbarek-Gruppen.

1986 wechselte Vold mit der Platte *Den dagen Lady døde* die Musiker und damit den Jazz-Stil. Sein alter Freund Egil Kapstad am Klavier, Red Mitchell am Bass und der Lester-Young-inspirierte Nisse Sandstöm am Tenorsaxofon spielen Jazzstandards zu Frank O'Haras Lyrik, übersetzt und vorgetragen von Jan Erik Vold. In diesem Stil, und wieder mit Egil Kapstad, ist dann auch die neue Platte mit Chet Baker und die neueste, 1990: *Sannheten om trikken er at den brenner*, u. a. mit Kapstad und Sandström. Wenn man die Plattenseiten nicht zählt, auf denen Vold unbegleitet liest, sind das zwölf LP-Seiten Jazz & Poetry – ein beträchtliches Parallel-Œuvre zu seiner umfänglichen Buchproduktion! Dazu kommen die zahlreichen Live- und Fernsehauftritte mit den genannten Formationen und z. T. mit Kapstad allein, in Norwegen, Schweden, in der Schweiz und in Deutschland.

Noch weiter zurück in Volds „Jazzkarriere“ liegt seine Begeisterung für diese Musik seit den 50ern. Die ersten Texte in *Entusiastiske essays*²¹⁰ handeln von „Poesie og jazz“, geschrieben 1960 und 1961 für *Dagbladet* und 1962 für *profil*. Schließlich hat Vold auch, zusammen mit Olav Angell und Einar Økland, das Buch *Jazz i Norge* (1975) redigiert.

Seit *Mor Godhjertas glade versjon. Ja*, 1968, stößt man in Volds Gedichtbänden auf Überschriften wie „Bo på Briskeby blues“, „Uplift blues“, „Amper juli blues“, „Lena – Botvids blues“, „Lady nynner blues“. In vielen Gedichten werden Namen von Jazzmusikern und Titel von Jazz Evergreens genannt, Jazz-Anekdoten erzählt. Lady ist natürlich, auch wenn eine Frau in Oslo so bezeichnet wird, Billie Holiday. In *kykelipi* ist die Rede von „Svarttrosten – fuglenes Lester Young“. Und:

²⁰⁹ *Vinduet* 1 (1969), S. 64.

²¹⁰ Oslo 1976, S. 10–23. In den 50er Jahren schrieb Vold Jazz-Notizen in *Dagbladet*.

PÅ EN ØDE Ø

ville jeg gjerne
hatt med Jan Garbareks kvartett,
som består av
TERJE RYPDAL på gitar
ARILD ANDERSEN på bass
JON CHRISTENSEN, trommer
og JAN GARBAREK, tenorsax
fløyte og bjeller.

Im selben Band steht das Gedicht „BLID“:

Du kaller meg blid, joda
– visst er jeg glad.
Visst liker jeg loff
syner og fotballkamp, rødkløver

Billie & Lester – jeg har
muntre øyne.
Og jeg har dype depressive
anlegg.

Damit ist eine weitere wichtige Affinität von Volds Lyrik mit dem Jazz angesprochen: das *feeling blue*, die galgenhumoristische Melancholie des Happy Jazz. Das Gedicht ist eine Mahnung an die Leser, die in Vold seit *Mor Godhjerta* ausschließlich den affirmativen Humoristen und Oslo-Patrioten sehen wollten, der „Tale for loffen“ geschrieben hat. Dieses falsche und oberflächliche Bild wird – mit musikalischen Mitteln – auch von der Platte *Briskeby blues* korrigiert. Die Trommel Jon Christensens und das Saxofon Garbareks zu „Tale for loffen“ und „Funny, tenk at jeg er født“ klingen zwar munter verspielt. Der Gesamteindruck von Musik und Rezitation lässt aber das Traumhafte, Nachdenkliche und unterschwellig „Depressive“ in Volds Lyrik hervortreten. Verträumtheit und Alptraum liegen oft nahe beisammen. Es ist klar, dass die Literaturwissenschaft allen Grund hat, im Falle von Jan Erik Vold die Ausdrucksform, das Medium „Jazz & Poetry“ ernst zu nehmen.²¹¹ Die Kritik hat

²¹¹ Ich habe zu diesem Thema praktisch keine Sekundärliteratur finden können. In Steven Paul Scher (Hg.), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*, Berlin 1984, enthält der Beitrag von Horst Petri, „Form und Strukturparallelen in Literatur und Musik“, S. 221–241, einen Abschnitt mit der Überschrift „Jazz und Text“, S. 235. Der Abschnitt handelt nicht von Jazz & Poetry, sondern tut dies als „lediglich emotionale Amalgamierung von Jazz und Lyrik“ ab. Er ist so kurz, dass ich ihn hier in extenso zitiere: „Auf die Möglichkeit, [Texte] im Sinne der Terminologie der Texttheorie durch Anwendung von Jazztechniken aus der Sprache hervorgehen zu lassen, weist Max Bense hin, der als Demonstrationsobjekt einen ‚Sprach-Hot‘ über eine Stelle aus Hegels Logik verfasst hat. ‚Jetzt, jetzt und erst jetzt, jetzt ist das jetzt, das jetzt ist, erst jetzt...‘. Bense geht davon aus, daß ein gegebener Satz durch Anwendung von Repetition, rhythmisierter Variation und Improvisation zu einem ‚Jazz-Text‘ wird. (Dieses Verfahren hat nichts mit dem Versuch gemein, eine lediglich emotionale Amalgamierung von Jazz und Lyrik zu erreichen, z. B. Gedichte Enzensbergers und background-jazz). Die ästhetische Rechtfertigung solcher ‚Texte‘ sieht Bense darin, daß ‚ein reißender, provozierender Rhythmus‘ der Radikalität der lyrischen Aussage ‚noch einigen ästhetischen Reiz oder Glanz‘ verleihen kann. Die bisher be-

Volds Beiträge dazu immer gerühmt. Dass seine Literatur swingt – geschrieben, wie gelesen – ist schon fast ein Klischee geworden. Es wird auch immer wieder gesagt, dass, wo Volds Lyrik eine Verwandtschaft mit dem Jazz aufweist, die Musik Garbareks, Kapstads und Chet Bakers von vornherein „lyrische“ Qualitäten hat. Kjell Heggelund schreibt auf dem Cover zu *Briskeby blues* über Volds Gedichte: „Det begyndte som en rytme, tror jeg. Så kanskje Jan Garbarek [...] også hørte denne rytmen først?“

Ich will im Folgenden etwas genauer untersuchen und beschreiben, was wohl die meisten von uns spüren: dass die Verbindung von Musik und Wort auf Volds Platten perfekt und kongenial ist, mehr als ein hübscher Einfall, mehr als ein Tribut an eine Mode oder eine smarte Lancierungsstrategie für Lyrik-Bücher.

Thema

Zuerst möchte ich kurz die Geschichte von Jazz & Poetry skizzieren. Auf dem Covertext zu *Poetry and Jazz at the Blackhawk*, 1960, schreibt Kenneth Rexroth, er selbst, Langston Hughes und Maxwell Bodenheim hätten schon in den 20ern zum Jazz dieser Zeit Gedichte rezitiert. Auf Schallplatten dokumentiert ist diese Art von *poetry performance* erst seit 1958, mit der LP *Poetry Readings in „The Cellar“*. Sowohl die Entwicklung der Lyrik wie des Jazz erlaubte sicher erst jetzt eine künstlerisch zufriedenstellende Verbindung beider Kunstformen. Rexroth und Lawrence Ferlinghetti lesen eigene Gedichte zusammen mit der Hausband des Clubs.

Die Motive für ein solches Experiment waren zunächst, die fast immer kitschigen Texte, die zu Jazz gesungen werden, durch gute Lyrik zu ersetzen. Oft handelt diese ja, wie Rexroth schreibt, von denselben Dingen wie Popular Songs und Blues. Mit Vold könnte man sagen: von „kjærligheten som har så mange navn“, oder von „sorgen og lykken“. Man wollte aber auch das Publikum von Lyrik erweitern – Leute aus jeder Gesellschaftsschicht seien gekommen, um zu hören, was offensichtlich eine neue und aufregende künstlerische Exkursion war, betont Ralph Gleason im Covertext von 1958! Man wollte weiter die Poesie von monologischen, geschriebenen Buchstaben weg dem gesprochenen, gemeinschaftsstiftenden Wort zuführen. „Gutenberg had a good idea with printing but it ran away from him and ruined for the poets!“ meinte Ferlinghetti.

Jazz hatte ja schließlich bereits thematisch und formal Eingang in moderne amerikanische Lyrik gefunden. Besonders Ferlinghetti schrieb eigens Gedichte für Abende in The Cellar: Alltagssprachliche, assoziative lange Parlando-Gedichte, mit Phrasen aus Reklame und Massenmedien, die in den Köpfen der Leute geisterten, denen er aber einen kleinen Dreh und untergründig literarische Allusionen gab. Es war die Zeit der Beat-Generation. Allen Ginsberg schrieb „Howl“ und experimentierte mit Lyrik-Improvisationen auf der Bühne, z. T. auch mit Musik. Jack Kerouac

kannt gewordenen Beispiele sind jedoch zu dürftig, um ernsthaft in diesem Rahmen behandelt zu werden.“

tat sich mit Al Cohn und Zoot Sims zu *Blues and Haikus* zusammen. Modernes Lebensgefühl, Großstadterfahrung und soziale, politische Frustration, wie sie auch den Jazz prägten, sind hier thematisch. Ferlinghetti in seinem Gedicht „Autobiography“ sagt: „I’m a social climber/ climbing down“. Von der musikalischen Seite her beschreibt Bruce Lippincott, der Tenorsaxofonist der Cellar Band, welche Herausforderung es gewesen sei, möglichst emotional auf die Worte des Gedichts zu reagieren. Ein neuer *approach to jazz* sei entstanden: „Du beginnst die Musik anders zu sehen. Sie wird mehr visuell und breiter [...] jeder Musiker ist fasziniert davon.“ Das Resultat schließlich ist, wie Rexroth vorsichtig formuliert, weder eine Revolution des Jazz noch der Lyrik,

aber diese Form wird bei uns bleiben, und sowohl Jazz als Lyrik haben eine neue Art sich auszudrücken bekommen, sind ein bisschen reicher geworden. So soll es auch sein, denn es macht Spaß, Jazzlyrik zu hören, und noch mehr Spaß, sie zu machen.

Ebenfalls noch zu den Anfängen in den USA gehört die LP *Weary Blues*, die der Jazz-Impressario Leonard Feather produziert hat. Er holte dazu einen Poeten, an den in diesem Zusammenhang noch niemand gedacht hatte, obwohl es gerade bei ihm nahelag: den schwarzen Lyriker Langston Hughes. Diese Platte ist, anders als die Live-Mitschnitte von Rexroth und Ferlinghetti, ein Laborprodukt. Hughes hat die Texte gesondert auf Band gesprochen; Feather hat dazu für die erste Plattenseite Musik für eine Mainstreamband mit Red Allen, Vic Dickenson u. a. teils komponiert, teils arrangiert und sie Texten von Hughes unterlegt, die einen entsprechenden „jazz-is-fun“-spirit aufweisen. Auf der B-Seite ist Charles Mingus mit einer ‚seriöseren‘ Band verantwortlich für die Musik zu Gedichten, die laut Feather ein „more sophisticated setting“ verlangen. Ein gutes Beispiel von der A-Seite ist Hughes’ „Weary Blues“, ein bekanntes Anthologie-Gedicht, in dem Jazz thematisch ist.

Die B-Seite zeigt, dass der 1902 geborene Hughes zu wenig Aggressivität hat, um gegen die Charles-Mingus-Musik anzukommen. Die A-Seite ist besser gelungen. Wenn es Hughes auch in vielen Gedichten um Black Identity geht, ist er doch in den Zeiten der Black Panther noch zuviel Onkel Tom.

Red Mitchell hatte damals bereits in den USA bei solchen Veranstaltungen mitgewirkt. Als Vold ihn in Stockholm bat, mit ihm zusammen eine Platte zu machen, sagte er: „Ok, I’m willing to give it another try.“

In den folgenden Jahren muss Jazz & Poetry eine förmliche Mode geworden sein, und infolge Rexroth „a lot of pretty awfull stuff was committed in the joints around the country.“

Anfangs der 60er Jahre sprang die Innovation oder die Mode auf Europa über. Ganz deutlich steht hier am Anfang ein pädagogisches und kulturpolitisches Motiv. Man wollte einerseits mit Hilfe von etablierter Lyrik – Heinrich Heine, Gottfried Benn, Günter Eich, auch bereits Hans Magnus Enzensberger – den Jazz kulturell salonfähig machen und andererseits der Jugend Lyrik schmackhaft zubereiten.²¹²

²¹² Der zweite und letzte Sekundärtext zu Jazz & Poetry, Paul Hermann, „Jazz und Lyrik – ein Bericht“, in: *Musik im Unterricht* 54 (1963), S. 319–321, schlägt unter Vorbehalt vor, den Deutsch-

Sowohl eine Zeitschrift wie eine Schallplatten-Reihe von damals nannten sich „tven“. Es war die Zeit, als das Modern Jazz Quartett im Frack an den Donaueschinger Tagen für Neue Musik auftrat und der Jazz aus den Jazzkellern in die Schul-Aulen geholt wurde. Jetzt lesen Schauspieler wie Gert Westphal große deutsche Lyrik auf Schallplatten, denen Joachim Ernst Berendt, Leonard Feathers Verfahren folgend, im Studio Musik u. a. von Miles Davis, John Coltrane, Oscar Peterson unterlegt hatte.

Neben solchen Montagen und Laborprodukten gab es auch schon Live-Veranstaltungen – am liebsten in Museen für moderne Kunst – wo deutsche Bands zu Schauspieler- oder Dichterrezitationen spielten. Aus England ist mir aus dieser Zeit ein Live-Mitschnitt von der Zusammenarbeit der Lyriker Dannie Abse und Adrian Mitchell mit dem Michael Garrick Trio bekannt: *Poetry and Jazz in Concert*. U. a. ist diese Gruppierung in der Londoner Festival Hall aufgetreten! Bezeichnenderweise wird das erste dänische Beispiel vom Louisiana Museum und vom Gyldendal Verlag gemeinsam herausgegeben. Louis Hjulmand mit einem Quartett spielt guten modernen Jazz – eigens dazu komponiert – dazwischen lesen u. a. Robert Corydon, Jørgen Sonne, Klaus Rifbjerg Gedichte. Der Covertext vermutet, es sei sicher für viele eine merkwürdige Sache, Jazz und Lyrik-Rezitation miteinander zu verbinden, aber durch diese heiße und konzentrierte Verbindung zweier Kunst(!)arten entstehe ein neues großartiges und gefährliches Phänomen: „jazz og poesi“.

In Deutschland untermalt Emil Mangelsdorffs Quartett auf einer Doppel-LP die Schauspieler-Rezitation von Allen Ginsbergs *Das Geheul*. Das Attila Zoller Sextett begleitet Gert Westphal, der Heinrich Heine liest. Und Peter Rühmkorf liest auf mehreren, teils live eingespielten LPs zur Musik von Michael Naura eigene Gedichte. Rühmkorf-Naura werden zum Inbegriff von Jazz und Lyrik in Deutschland.

In dieser Art nun gibt es aus den 60er und frühen 70er Jahren viele gute bis halbgute „Jazz und Lyrik“ aus Deutschland. Das mag alles in Konzerten gut angekommen sein, auf Schallplatten wirkt es oft wenig spannend. Der frühe Überraschungseffekt ist abgenutzt, und die hochkulturellen und „literarischen“ Ambitionen der Musiker gehen oft auf Kosten der rein musikalischen Logik, der Intensität und des Groove. Auf Schlagzeug wird über weite Strecken verzichtet, die Musik wird soft, mit viel Flöte. Oft ist auch die Lyrik mittelmäßig. Oder ihre teutonische Aggressivität und Kaltschnäuzigkeit hat wenig mit Jazz feeling zu tun (Benn, aber auch Rühmkorf!).

In der Verlängerung dieser Ambitionen, Jazz Kunstakzeptanz zu verleihen und zugleich Lyrik pädagogisch zu vermitteln, gibt es viele Beispiele, in denen die Grenze zwischen Jazz und E-Musik überschritten wird. Ernst Jandls verspielte und witzige Wortexperimente, von ihm selbst gekonnt mit Wiener Akzent vorgetragen, werden

unterricht mit der „Sonderbereicherung“ Jazz und Lyrik zu verlebendigen: „Daß es sich dabei weniger um eine organische als um eine synthetische (in Form einer Montage) (Verbindung) handelt, sei vorsichtshalber im voraus erwähnt. [...] Kenntnis und Beziehung brauchen dabei natürlich keineswegs mit unbedingter Bejahung avantgardistischer Bemühungen identisch zu sein“ (S. 319)!

z. B. 1984 mit entsprechend experimenteller Musik von Matthias Rüegg und Mitgliedern des Vienna Art Orchestra wirkungsvoll untermalt. „Mehr Spaß hat Ernst vermutlich nie gemacht“, wie der Covertext wortspielerisch sagt – aber mit Jazz hat es nicht viel zu tun.

In den 70er Jahren schlug in Europa der Rock- oder Fusion Jazz durch. Der Beat pulsiert hier wieder kraftvoll. Formal ersetzen längere musikalische Abläufe die kurzatmigen Kompositionen. Elektronik und viel Percussion halten Einzug ins Instrumentarium und bringen neue Klang- und Effektmöglichkeiten. Modale Harmonik ersetzt die alten Harmonieabfolgen. Jan Garbarek gehört zu dieser Richtung. In Deutschland und in der Schweiz entstanden interessante neue Jazz & Poetry-Aufnahmen. Überraschend gut gelungen ist die LP mit Lyrik der modernen Klassikerin Else Lasker-Schüler zu Musik eines Wuppertaler Duos mit Trompete und Keyboards/Synthesizer: *Ich träume so leise von dir*.

1981 ist im Jazzclub Domicil in Dortmund die Hardrock-Lyrik-Platte *Grüne Rose LIVE* mit der Gruppe Ceddo aufgenommen worden. Hier sind wir weit entfernt von gemütlicher Jazz-is-fun-Stimmung. Dafür erfüllt die Mischform wieder die ursprüngliche Intention, durch lebendige Experimente und Synthesen ein neues Publikum zu gewinnen. Die Texte im Umkreis von Reggae, Rapping, Avantgarde-Rock und New Jazz haben oft hohe lyrische Qualität.

Erwähnen muss ich noch die Weiterentwicklung des Genres in den USA. Seit den 60er Jahren haben sich politisch militante Strömungen unter den Schwarzen auch in der Lyrik und in der Musik artikuliert. Es geht um Black Identity, um die Besinnung auf die Wurzeln in Afrika und in der Karibik, und um Klassenkampf. Auch hier ist man weit weg von „Jazz is fun“. Und man sperrt sich gegen die Vereinnahmung des Jazz durch ein weißes hochkulturelles Establishment. „Against Bourgeois Art“ und „Class Struggle in Music“ heißen z. B. Gedichte von Leroi Jones, der sich zu Amiri Baraka umgetauft hat, auf einer Platte mit dem Tenorsaxofonisten David Murray und dem Drummer Steve McCall. Baraka hat auch Platten mit dem New York Art Quartet und mit Sonny Muray, Albert Ayler, Don Cherry u. a. gemacht. Hier ist realisiert, was Charles Mingus mit Langston Hughes noch nicht gelang: aggressiv pulsierender Free Jazz, in dem der Lyriker/Sprecher mit langen Gedichten nicht neben oder vor den Instrumentalisten liest, sondern gleichberechtigt mit diesen an einem Kollektivunternehmen beteiligt ist. Musik und Lyrik handeln von derselben Sache, sprechen dieselbe Sprache: harty synkopiert und swingend, dirty tones und dirty words. Barakas häufigste Anapher ist no und not: „Not jet-set bohemian glamour!“, „We want poems that kill [...] setting fire under the white man's ass!“ Es ist die Kultur, von der Prinz Adrian in Chicago ausgestoßen wurde, als er im Bus zur South Side zu hören bekam: „Charlie get off“.

Nachzutragen wäre auch noch, dass Allen Ginsberg 1989 eine Platte Jazz & Poetry herausgebracht hat: *The Lion for Real* u. a. mit Bill Frisell. Das erste Gedicht ist eine Hommage à Kenneth Rexroth!

Head Arrangements und Sounds

Will man die Verfahren beschreiben und typologisieren, die bei Jazz & Poetry zur Anwendung kommen, sind Parameter zu beachten wie Musik (Stilart, Komposition, Arrangement, Melodik, Improvisation, Instrumentarium, Rhythmus, etc.), Text (Thematik, Stimmung, Rhythmus), Rezitation (Prosodie, Stimm-Modulation, Dynamik, rhythmische Flexibilität, Swing, etc.) und schließlich das Zusammenspiel dieser Parameter, ihre eventuelle Integration. Die Musik kann den Text begleiten, illustrieren, verstärken, kontrapunktisch kommentieren, interpretieren, ironisch brechen, stimmungsmäßig untermalen, mit ihm in einen Dialog oder in ein Kollektivspiel eintreten, mit Text und Rezitation interagieren.

Das einfachste musikalische Verfahren ist hier das zeitliche Hintereinander von Rezitation und Musik im Sinne von Overtüren, Zwischenmusik und Coda. Die Lyrik wird unbegleitet vorgetragen, die Musik schafft einen Rahmen dazu, indem sie mehr oder weniger zu den Texten passt, sie miteinander stimmungsmäßig verbindet. Dieses Verfahren lässt sich auch denken mit klassischer Lyrik und klassischer Musik. Reinkultiviert wird es auf der dänischen Platte *Jazz og poesie*. Im Prinzip, aber mit etwas größerem Integrationswillen, findet es sich auf der Platte *Til Jorden*, wo Rolf Jacobsen eigene Gedichte liest und Egil Kapstad einen musikalischen Rahmen komponiert hat. Auf der Platte *Svarta motiv* liest Ulf Palme Gedichte von Stig Carlson über Bunk Johnson, Armstrong, Ellington, Charlie Parker, etc., wobei nach jedem Gedicht eine Originalaufnahme dieses Musikers montiert ist. Als eines neben mehreren anderen Verfahren kommt dieses auf fast allen Jazz & Poetry-Aufnahmen vor. Wo die Synthese von Wort und Musik am weitesten geht, wickelt sich die Solo-Rezitation logisch aus dem Tutti heraus und hört sich an wie ein unbegleitetes Instrumental-Solo oder eine Kadenz. Auf *ingenting's bjeller* gibt es sehr schöne und raffinierte Beispiele dafür, wobei musikalische und textliche Logik gleichermaßen gewahrt bleiben.

Bereits Ferlinghetti und Hughes wenden das Stop-and-go an, das von Boogie Woogie und Blues bekannt ist und als Break oder Chase ähnlich auch in Be Bop vorkommt. Ein anderes, relativ einfaches Verfahren besteht darin, dass die Band weiterspielt, aber sich dynamisch zurücknimmt, sobald die Lyrik einsetzt. Der Beat läuft weiter, bloß mit dem Bass oder dem Schlagzeug oder mit der ganzen Rhythmusgruppe. Bläser spielen eventuell eine Nebenstimme, ähnlich, wie wenn sie Jazz-Gesang begleiten. (Nicht sehr elegant ist es, wenn die Musik dabei am Schalter zurückgedreht wird. Bei Jan Erik Vold kommt das nie vor.) Manchmal hört der Beat auf, und die Musiker spielen über einer langen Fermate melodische Figuren, Harmonien, Percussions- und Beckenklänge. Die Musik ist präsent, aber bleibt sozusagen in den Startlöchern, bis das Gedicht zu Ende ist. Eine subtile Kombination all dieser Verfahren liegt vor, wenn Jan Erik Vold Texte aus *HEKT* zu „Love for Sale“ liest. Chet Baker plus Band markieren Einsatz und Schluss jedes Gedichts mit Riffs und Solo-Einsätzen. Ein Gitarrentremolo überbrückt als Pseudofermate die fehlenden bzw. überschüssigen Takte des Chorus. Chet Baker hört hier während der Gedichte nicht immer auf, sondern spielt – wie man es aus seinen Quartett-Auf-

nahmen mit Gerry Mulligan kennt – in der Kollektivimprovisation mit Vold die kontrapunktische zweite Stimme. Das Ganze ist, wie immer auf Volds Platten, sehr komplex.

Das dritte Verfahren, das ich nennen möchte, ist die musikalische Illustration zum Gedicht. Bereits Lippincott, von Rexroths Cellar Band, sagte, es gelte, in einer Art von Frage-und-Antwort-Spiel musikalisch auf jedes Wort zu reagieren. Oft geschieht dies im Sinne der Programm-Musik. Zu einem Gedicht von Beat Brechbühl macht der Percussionist den Laut eines Messerschnitts nach, der im Text vorkommt. Auf Hughes *Weary Blues* führt Vic Dickenson auf der Trombone vor, wie Schnarchen tönt, und auf der Mingus-Seite fällt die Hard Bop Band in den typischen Basie-Rhythmus, wenn der Count im Gedicht erwähnt wird. Auf der Heine-Platte imitiert ein *sforzato*-Akkord auf der Gitarre die geplatzen Seifenblasen im Text. Im Lasker-Schüler-Beispiel folgt der Trompeter mit hohen Tönen dem Blick des Gedichts zu den Sternen. Auf der Brecht-Platte macht das Tenorsaxofon das Krähen des Hahnes nach – ironisch verfremdet, eher wie Hühnergegacker. Louis Hjulmand fängt mit Klaviergeklimper an, nach dem Gedicht von Jorgen Gustava Brandt, das am Schluss von Klaviergeklimper sprach usw. usf.

Ein solches Verfahren genießt eigentlich – auch in der klassischen Musik – kein großes Ansehen. Es verführt zu kurzatmigen Aneinanderreihungen von hübschen vordergründigen Effekten. Die reine Verdoppelung des Gedichts mit musikalischen Mitteln ist – vor allem gehäuft – im Grunde unnötig. Besonders auf der von Leonard Feather arrangierten Platte *Weary Blues* erscheinen die vielen Punkt-für-Punkt-Entsprechungen von Wort und Ton als Kinderkrankheit des Genres Jazz & Poetry.

Bei Jan Erik Vold ist dieses Verfahren sehr sparsam, aber subtil und wirkungsvoll eingesetzt. Jon Christensens Besen können z. B. „raslelyden“ von Laub machen (*ingenting's bjeller*), oder Nisse Sandström setzt – diskret – wie ein Auto hupend ein, wenn im Gedicht „Et skritt unna dem“ von Frank O'Hara das Ich auf die Straßen von New York hinaustritt. Hier ist der Effekt doppelt motiviert, weil er gleichzeitig zur überraschenden Freude eines Schwarzen gehört, der ein weißes Ballettmädchen entdeckt.

Raffiniert, weil nicht so ‚wörtlich‘ illustrierend, sind viele Stellen auf Volds Platten mit Garbarek. Die Form, die Garbarek pflegt, ist sehr flexibel, und Garbarek reagiert einfühlsam auf Einzelstellen des Textes, ohne je seine eigene musikalische Logik zu verlassen. Auf der Grundlage seiner modalen oder lydisch-chromatischen Harmonik und nicht gebunden an feste Chorus-Taktzahlen, kann er sich jederzeit aus dem Hintergrund lösen und in den Vordergrund treten oder effektvolle Pausen einschalten. Einen sehr schönen Effekt erreicht sein Quartett z. B. mit den Crescendo-Fermaten zur Schlusspointe des Gedichts „Uplift blues“ (*Briskeby blues*). Wenn sich derselbe Effekt am Schluss der Plattenseite leicht abgeschwächt wiederholt – zur Textstelle „Ikke si det – si JA“ –, dann unterstreicht dies die kompositionelle Einheit von Text- und Musikverlauf auf der ganzen Plattenseite.

Das Stück, das sich „Uplift blues“ anschließt, kann das Verfahren der Illustration deutlich machen, wenn es anstatt Einzelwörter oder Motive des Textes dessen Ge-

samtstimmung unterstreicht. Da dies im Prinzip aller Jazz & Poetry zugrunde liegen sollte, will ich nicht mehr von Illustration sprechen. Vielleicht ist Stimmungsmalerei besser, oder einfach: Interaktion, Zusammenspiel. Immerhin gibt es auch hier Gradunterschiede von direktem bis eher indirektem Bezug von Musik und Text. Nur sehr indirekt ist der Bezug bei Louis Hjulmand, wo der Covertext denn auch bloß konstatiert, dass die Gedichte und der Jazz die moderne Großstadtwelt gemeinsam hätten. Direkter ist die Entsprechung der elektronisch verfremdeten Gitarrenklänge Terje Rypdals und des Klangteppichs der Becken Jon Christensens zu der halluzinatorischen Stimmung, die Jan Erik Volds Gedicht „Desemberlys“ (*Briskeby blues*) prägt. Genauer, die Musik fügt diese Stimmung dem Gedicht interpretierend hinzu, einem Gedicht, das auf den ersten, oberflächlichen Blick schlicht „nyenkel“ wirken könnte.

Besonders der Einsatz von Elektronik in neuerer Zeit erlaubt es, oder verführt dazu, die bizzarsten Effekte hervorzubringen. Ein sehr gut gelungenes Beispiel findet sich auf der Brecht-Platte, wo die Musik – ob es nun Jazz ist oder nicht – „das milde Licht“ und die dumpfe Gefühlswelt Jakob Apfelböcks, der seine Eltern umgebracht und im Schrank versteckt hat, makaber unterstreicht. Bei diesem Verfahren geht Jazz oft in Hörspiel-, Theater- oder Filmmusik über.

Stimmungsmäßig mit dem Gesamttext korrespondierend – hektisch, paranoid – ist auch die Wirkung der Musik Chet Bakers zu den *HEKT*-Gedichten. Sehr gut ist Laurie Anderson, wenn sie Musik, Text und Rezitationsstil in einen ironischen Kontrast bringt. Eine dramatische Flugzeugabsturz-Situation beschwört sie mit monotonem Rhythmus und unterkühlter Rezitation – ein Beispiel für Musik und Lyrik im Grenzland von E-Musik, Jazz und Avantgard-Rock („On the Air“).

An den Rezitator stellt die Form Jazz & Poetry höchste Ansprüche, was Musikalität, rhythmisches Gespür, Phrasierung und – für Lyriker ungewohnt – Fähigkeit zu Zusammenspiel und Timing betrifft, so etwas wie Show- oder Performance-Talent und dramaturgische Kontrolle.

Kenneth Rexroth hängt noch fest am traditionellen pathetischen Rezitationsstil von Lyrik, und er ist rhythmisch und intonationsmäßig einfallslos. Er strapaziert die jambischen Längen und lässt den Ton nach der Art der Jazzsänger oder -bläser, aber unnuancierter als diese, am Ende regelmäßig fallen. Sein Litaneistil wirkt ermüdend. Ferlinghetti swingt schon etwas mehr. Aber auch noch Langston Hughes liest eigentlich nicht jazzmäßig. Ganz schlimm allerdings sind dann die Schauspieler auf den ersten deutschen Jazz- und Lyrik-Aufnahmen. Vor dem Hintergrund der auch bei viel Drive und intensiven Coltrane-Soli entspannt swingenden Musik wirkt ihre Aufgeregtheit und übertriebene Akzentuierung stilfremd, affektiert – eben theatralisch, und theatralisch ist etwas ganz anderes als die Show-Qualität des Jazz. Jüngere Schauspieler sind da besser. Besonders auf der Brecht-Platte stimmt moderner, verfremdender Sprechstil gut zu Lyrik wie Musik, etwa wenn der Rezitator sich ans Metrum der Musik hält und dabei bewusst falsche Silben betont.

Kongenial ist natürlich Amiri Barakas harter Vortrag zum Saxofon David Murrays und zum Schlagzeug Steve McCalls. Hier wird übrigens ganz auf Illustrations- und Stimmungseffekte verzichtet; wie im Coltrane Quartet mit Elvin Jones rast jeder

scheinbar allein vor sich hin, und es stimmt doch zusammen. Es herrscht ein fundamentales Einverständnis von Musikern und Rezitator, das – wenn auch auf coolere Weise – bei Jan Erik Vold mit sowohl den Garbarek- wie auch den Kapstad-Gruppen da ist. Wo Barakas Vortragsstil an einen Drummer erinnert (in der Verlängerung liegt das Rapping und der Stil der Last Poets), so erinnert Jan Erik Volds Stil an einen Tenorsaxofonisten. Was den Swing betrifft, sind natürlich der Jazzsänger Jon Hendricks, wenn er zu einer Big Band von Georg Russell Gedichte über Manhattan rezitiert, oder der Jazzflötist James Newton, wenn er vor seiner Band sein Gedicht „Today Midnight“ vorträgt, unschlagbar.

Solo

Jan Erik Volds Vortragsstil ist indes allen Rezitatoren, die nicht von Hause aus Musiker sind, überlegen durch seine Modulationsbreite und die Präsenz der Stimmgebung, durch die Bandbreite der Dynamik und der Tonhöhe, durch das absolut sichere Timing, wie es sonst nur Musiker oder Discjockeys haben. Er ist es durch seinen Rhythmus, der lässig synkopierend über dem Beat liegt und, ebenfalls einzigartig, Notenwerte von Halben über Viertel und Achtel und entsprechenden Triolen und Quintolen ausnutzt, bis zu den virtuosen Sechzehnteln, wie etwa in dem Beispiel mit den *HEKT*-Gedichten. Außerdem beherrscht Vold souverän die Kunst der Pause. Schön ist auch, dass man keine pädagogische Absicht merkt, sondern spürt, dass hier Jazz und Lyrik aus ästhetischem Impuls zusammengefunden haben.

All dies sind Eigenschaften, die bei Vold an Lester Young erinnern. Fast jedes Wort, das der *Larousse Dictionnaire du Jazz* über den Tenor-Stilisten Lester Young sagt, passt auf Vold:

Seine rhythmische Aufteilung ignoriert das alte Gleichgewicht von schweren und leichten Taktschlägen und gibt allen 4 Vierteln den gleichen Wert. Indem er munter über die Takteile springt, bringt Lester Young seine Phrasen außerhalb des Metrums ins Gleichgewicht. Er hat Sinn für Kontraste und überraschende melodische Entfaltung, plötzliche Pausen, gefolgt von Ketten schneller Noten in leichter und luftiger Flucht. Lester Young, der ein großartiger Techniker war, spielte wunderbar leicht und entspannt. Nach dem blendenden Start, wo er das innere Tempo festlegt, lässt er die Töne im Beat ruhen und gibt ihnen erst im letzten Augenblick ihren vollen Wert. Durch überraschende Akzentuierungen erzeugt er einen intensiven Swing. Schließlich soll hervorgehoben werden, dass Lester Youngs Spiel Ausdruck einer schwebenden und melancholischen Zärtlichkeit ist, die eine Persönlichkeit von seltener Sensibilität spiegelt.

Diese Eigenschaften nun weisen Volds Gedichte bereits in gedruckter Form auf.²¹³ Graphisch notiert sind sie durch die eigenwillige Zeileneinteilung, die Volds Markenzeichen geworden ist. Interessant ist es, dass Vold beim Lesen zu Jazz oft ande-

²¹³ Andreas Lombnæs, „Den nødvendige sang. Om sorgen, sangen og veien i Jan Erik Volds forfatterskap“, in: *Café Existens* 37 (1, 1988), S. 4–10, spricht von „frossen musikk beregnet på øyet, liksom grafikk“ (S. 9).

ren Gesetzen folgt als denen seiner schriftlichen Zeilensprünge und Stropheneinteilungen – offenbar lässt er sich dabei von der Musik tragen und wandelt seine Gedichte rhythmisch ab, wie Lester Young die Standardthemen, die aus dem Real Book bekannt sind, verzerrt, etwa bei „Tenderly“.

Vold ist sich natürlich klar über seine Wahlverwandtschaft mit Lester Young und über deren technische Seite. In einem Essay über die Glåmrik-Comic-Serie, deren souveräne Musikalität er hervorhebt, zieht er den Vergleich zum Jazz und spricht en passant von Lester Youngs Art und Weise, den Rhythmus im Verhältnis zum Grundmetrum zu verschieben.

Man kann sich vor Ohren führen, was ich meine: Lester Young himself in dem up-tempo-Stück „One a Clock-Jump“, wo er „langsam“ wirkt, weil er völlig entspannt spielt, und in der Ballade „Tenderly“, die relativ schnell gespielt wird, ohne dass Lester die balladentypische Ruhe verliert, in Aufnahmen von 1955 bzw. 1953 in der Platten-Anthologie *Verve Jazzbok*.

Zum Vergleich mit Jan Erik Vold eignet sich das Gedicht „Den dagen Lady døde“ von der O'Hara-Platte, weil man gleich Nisse Sandström dazu hört, in kongenialem Kontrapunkt zu Vold. Es ist gut zu hören, dass Vold auch den gehauchten und verzögerten Einsatz von Lester Young beherrscht.

Auch zusammen mit Garbarek ist die Kühnheit und Sicherheit zu hören, die stimmliche und rhythmische Beweglichkeit und Musikalität überhaupt, mit der Vold Jazz & Poetry macht. Wo Sandström direkt Lester Young als Stilideal hat, bleibt Garbarek im Rahmen insofern, als Young allen modernen Jazz in der Verlängerung des Cool Jazz stark beeinflusst hat. Eines der schönsten Beispiele aus Volds Zusammenarbeit mit Garbarek, wenn man überhaupt aus diesen vollständig durchstrukturierten Zusammenhängen etwas herausnehmen darf, ist „Lady nynner blues“, von *ingenting's bjeller*. Es ist übrigens das einzige Mal, wo Garbarek Blues spielt. Besonders wirkungsvoll ist es, wie er die nachtblaue Straßenbahn andeutet, die vorbeischlingert, und wie auf das Wort „ro“ Rezitation und Tenorsax nach allen rhythmischen Verschiebungen auf dem schweren Taktteil zusammenkommen.

Die Aufnahmen, die Vold mit Garbarek gemacht hat, zeichnen sich – wie Garbareks eigene – dadurch aus, dass sich musikalisch ein einziger großer Bogen über die ca. 20 Minuten einer Plattenseite spannt. Sie heben leise an, steigern sich mit dem Einsetzen des Beats, z. B. erst mit dem Bass, dann mit dem Schlagzeug; dann fängt, erst noch zögernd und leise, das Tenor mit Thema oder Improvisation an, die Instrumentierung wird allmählich dichter, und über alle Binnenkontraste und dynamischen Höhepunkte hinweg kommt der Gesamtverlauf gegen Ende wieder zur Ruhe, alles klingt leise aus. Vold komponiert dazu entsprechende Textfolgen. Auf *Briskeby blues* erhält ein wiederkehrendes rhythmisches Motiv bei Schlagzeug und Bass über Tempo- und Themawechsel hinweg die Einheit aufrecht. Auf der B-Seite von *HAV* ist ein einziges langes, großräumig strukturiertes Stück von Garbarek zu hören, und nur etwa in der Mitte liest Vold – perfekt getimt – ein kurzes Gedicht. Auf der Seite A mit dem langen Gedicht „Det alle vet“ ist die Musik vierteilig komponiert. Die Seite D von *ingenting's bjeller* gruppiert 20 kleine Gedichte in drei Sätze.

Der erste Satz im Tempo slow bis medium fängt ruhig an: aus dem Nichts, aus der Stille, von der in den Gedichten so viel die Rede ist, baut sich auf bis zu „Lady ninner blues“ und mündet dann in eine Pause mit unbegleiteter Rezitation. Der kurze up-tempo-Satz in der Mitte ist charakterisiert durch seinen afrokubanischen Rhythmus („Så lenge det er gøy er det gøy“, usw.). Dann folgt der langsame letzte Satz, in sich durch Intensitätssteigerung und Ausklang gegliedert. Garbarek imitiert darin auf der Flöte japanische Musik zu Volds „zenbuddhistischer“ Lyrik, mit wunderschönem musikalisch-lyrischem Gesamteffekt.

Improvisation und Coda

Wer die perfekte Synthese der Interaktion von Musik und Lyrik auf den Garbarek/Vold-Platten, wo einer den anderen interpretiert, für unüberbietbar gehalten hat, mag sich gewundert haben, als Jan Erik Vold mit der O'Hara-Platte und in der Chet-Baker-Session zum alten Kenneth-Rexroth-Stil zurückkehrte. Im Prinzip macht die Bindung an Jazz-Standards mit 12- oder 16-Takt-Chorussen und der mechanischen Abfolge von Thema – Improvisation – Thema die Synthese von Lyrik und Musik schwieriger und den Ablauf kurzatmiger. Dass der Stilwechsel dennoch nicht enttäuscht, ist musikalisch das Verdienst von Egil Kapstad, dem lyrischen Pianisten und „musical director“ der drei letzten Platten. Als langjähriger Freund von Jan Erik Vold ist er mit dessen Poesie intim vertraut. Auch die Wahl Volds, mit Nisse Sandström und Chet Baker zusammenzuarbeiten, ist richtig gewesen. Volds Gründe für den Stilwechsel mögen einmal seine Vorliebe für Mainstream Jazz und Lester Young gewesen sein. Die strengere Form des Standard-Chorus übte Vold ja sozusagen neben den früheren langen Free-Verse-Gedichten, wenn er gerne durchgehend vierzeilige Strophen schreibt und sich oft innerhalb einer Gedichtsammlung auf entweder drei oder vier Strophen per Gedicht beschränkt – fast, möchte man sagen, wie die drei oder vier Kästen der Glåmrik-Serie. Der künstlerische Reiz liegt hier darin, wie man sich innerhalb dieser vorgegebenen Begrenzung musikalisch entfaltet. Imponierend ist dabei, wie oft und dabei spielerisch leicht und sicher es Vold gelingt, was für Solisten in Jazz-Standards üblich ist: seinen Solo-Part innerhalb der 12 oder 16 Takte des Chorus oder deren Vielfachem unterzubringen!

Von seiner Entwicklung als Lyriker her entspricht Volds Abkehr von Garbareks ECM-Ästhetik der Rückkehr seiner Lyrik aus exotischen, japanischen Gedankenwelten zu Gedichten, die, wie es sich in *Sorgen Sangen Veien* ankündigt, „minner om verden“: an das New York O'Haras und an die europäische Jazzmetropole Oslo. Am Ende des Buches über Prinz Adrians Reise steht ja das ernüchternde Gedicht über das Kloster in Kyoto, wo Prinz Adrian die berühmten Ochsenhüter-Bilder von Shubun sehen wollte, aber niemand etwas von diesen wusste. (Auch ein unerfüllter Wunschtraum!) Der Fats-Waller- oder Foxtrott-Swing, mit dem Vold und Kapstad auf ihrer neuesten Platte die Zen-Anekdote „Dokos Dilemma“ zu John Lewis' Komposition „Delauney's Dilemma“ vortragen, wirkt selbstironisch oder auf jeden Fall verfremdend!

Da aber Mainstream Jazz – blue und fun – unterdessen längst zur Volkskultur auch in Europa/Norwegen geworden ist, markiert die Rückwendung zu ihm auch Volds erneuerten Lokalpatriotismus und sein Traditionsbewusstsein, sein Einverständnis mit dem Publikum. In Chicago und Kyoto enttäuscht, findet Adrian als Abel Ek und Vold als Autor von *Elg* multikulturell und international vermittelt heim – was immerhin Egil Kapstads Oslo, Red Mitchells und Nisse Sandströms Stockholm und Chet Bakers und Philip Catherines Paris heißen kann!

Was ich mit Volds multikulturellem Lokalpatriotismus meine, liegt vielleicht auch im Titel der Chet-Baker-Platte: *Blåmann! Blåmann!* Es ist der Titel einer bekannten melancholischen norwegischen Volksmelodie. Kapstad hat sie im Studio probeweise angespielt, und Chet Baker meinte: „That tune sure gets you at once!“ Vinjes Text handelt von einem Jungen, dessen Ziegenböcklein der Bär gerissen hat. Auf der Platte liest Vold dazu das Gedicht „Et nytt møte og all den/ smerte/ dét innebærer“. Wir sind also in Telemark und bei Lester Young und bei Jan Erik Volds „dype depressive anlegg“. Übersetzt ins Englische müsste der Titel der Platte heißen: „Blue Man“ oder „Blues Man“. Multikulturellen Interdiskurs pflegt Vold übrigens auch, wenn er sich um die graphische Gestaltung seiner Bücher kümmert, oder wenn er in einer Rede zum 17. Mai sagt, Kong Olav sehe aus wie Marlon Brando, „bare mye stiligere“, oder wenn es in *Elg* heißt: „Oscar Mathisen var ikke mindre viktig/ enn Sigrid Undset [...] Hvem er poesiens Maradona? Skøyteløypernes/ Li Po? Jazzens Georg Johannesen?“, oder wenn er die norwegische Amsel mit Lester Young vergleicht, oder wenn er in seinem Gedicht viel Englisch zitiert oder spricht. Vielleicht ist das postmodern?

Aber zum Schluss noch die Frage: Ist es postmodernistisch? Der elitäre Adorno hat den Jazz als „falsche Liquidierung der Kunst“ abgetan. Er sah in ihm bloß eine simple Form und ein kulturindustrielles Massenphänomen – Show Business. Modernismus ist, laut Adorno, echte Liquidierung der Kunst, Sinnverweigerung, wenn ihre Utopie nicht zu verwirklichen ist.²¹⁴ Hier wären Überlegungen über Jazz als Kunst und über modernistische Lyrik, die sich dem Publikum nicht verweigert, anzuschließen, um Adorno möglicherweise zu korrigieren. Øystein Rotttem hat 1984 in *Dagbladet* von einer annähernd Adornoschen Warte aus Vold einen nicht-modernistischen Hang zur Harmonisierung vorgeworfen. Vold hat repliziert: „Min tillit til teksten er at den er autentisk, skrevet av et kjempende menneske, utstyrt med harmonier og disharmonier som de fleste av oss.“²¹⁵

Ich verzichte darauf, diese Diskussion hier weiterzuführen. Carmen McRae pflegt zu sagen: „Oh shit, you can't loose, if you sing the blues!“

²¹⁴ Vgl. Theodor W. Adorno, „Zeitlose Mode. Zum Jazz“, in: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (1955), München 1968, S. 118–132. Adornos voreingenommene empirieferne Dialektik steigert sich mit seiner Diffamierungsrhetorik in Behauptungen wie: „Ziel des Jazz ist die mechanische Reproduktion eines regressiven Moments, eine Kastrationssymbolik.“ Die „Leistungen des berühmten Jazztrompeters Armstrong [werden] mit denen der großen Kastraten des achtzehnten Jahrhunderts verglichen.“ (S. 128f.)

²¹⁵ Der Wortwechsel zwischen Rotttem und Vold findet sich in *Dagbladet* vom 25.9. und 2.10. 1984.

Discographie (Auswahl)

I.

- Kenneth Rexroth, Lawrence Ferlinghetti/The Cellar Quintet, *Poetry Readings in „The Cellar“*, San Francisco 1958. Beat Goes Poetry, London BGP 1024.
- Langston Hughes/Red Allen, Charles Mingus, Leonord Feather, *Weary Blues*, New York (1958 ?) 21966. VSP Verve. VSP/VSPS-36.
- Kenneth Rexroth/The Cellar Quintet, *Poetry and Jazz at the Black Hawk*. Beat Goes Poetry, San Fransisco 1960. London BGP 1019.
- Jazz Canto 1. *An Anthology of Poetry and Jazz*. 1960 World Pacific 196[?]. WP-1244.
- Jon Hendricks/George Russell and his Orchestra (Bob Brookmeyer, John Coltrane, Bill Evans, etc.), *New York, New York*, New York 196[?]. Decca DL 79216.
- Leroi Jones/Sonny Murray, *Sonny's Time Now*, Newark 1965. JIHAD 663. (Wiederveröffentlicht: DIW – 25002.)
- Black Spirits Festival of New Black Poets in America*. 1972. Black Forum. A Motown Product B-456-L.
- Bessie Ann Watkins/Gospel Group, *The Preachin' Woman*, San Diego 1973. United Sound, Burbank Cal. USR 51 34.
- Jayne Cortez/Richard Davis (b), *Celebrations and Solitudes*, New York 1974. Strata East Records. SES 7421.
- Leroi Jones/New York Art Quartet, *Black Dada Nihilism*, Riverside New York 1965. ESP-DISK 1004.
- Amiri Baraka (= LeRoi Jones)/David Murray, Steve McCall, *New Music – New Poetry*. india navigation. New York 1981. IN 1048.
- Jalaluddin Mansur Nuriddin, Omar Ben Hassen, Abidum Oyewole/Nilja, *The Last Poets Jazz poetry*, Los Angeles 1976. Douglas Records ADLP 6001.
- Sulieaman El Hadi, Jalaluddin Mansur Nuriddin/Abu Mustapha et al., *The Last Poets*. Freedom Express. Recorded in Willesden, England 1988. Acid Jazz. JAZID LP 8.
- Ismael Reeds/Taj Mahal, David Murray, Lester Bowie et al., *Conjure*. [o. O.] 1984. american calvé. AMCL 1006.
- William Shakespeare, Robert Hayden et al./Ronald Shannon Jackson, *Pulse*, New York 1984. OAO Celluloid. CELL 5011.
- William S. Burroughs, Tom Waits et al./John Giorno Band, *Smack my Crack*, New York 1987. Giorno Poetry Systems records. GPS 038.
- The Dial a Poem-Poets/John Giorno, *Life is a Killer*. Giorno Poetry Systems. GPS.
- Jack Kerouac/Al Cohn, Zoot Sims, *Blues and Haikus*. 1989. Rhino Records.
- Allen Ginsberg/Mark Bingham, Bill Frisell et al., *The Lion for Real*, New York 1989. Island Records, Distr. Ariola Import Service GJ 6004.
- James Newton/Anthony Cox, Billy Hart, Mike Cain. Frechen 1990. Delta-Music, Jazzline 11 124.

II.

- Adrian Mitchell, Dannie Abse/Michael Garrick quintet and trio, *Poetry and Jazz in Concert*, London 196[1]. Argo Records, DLP, ZDA 26/27.
- Hans Magnus Enzensberger/Miles Davis, Donald Byrd, Art Blakey & div. – Joachim Ernst Berendt. 1963. Philips twen.

- Gottfried Benn/Oscar Peterson, Mal Waldron & div. – Hans Dieter Zeidler. *Lyrik und Jazz*. 196[?]. Philips 6300 003.
- Heinrich Heine/Attila Zoller, Gert Westphal, Joachim Ernst Berendt, *Lyrik und Jazz*. 196[?]. Philips twen 840479 PY.
- Peter Rühmkorf/Michael Naura Trio, *Kein Apolloprogramm für Lyrik*, München 1976. ECM/SP 2516.
- Bertholt Brecht/Heiner Goebels und Alfred Hart, Ernst Stötzner, *Zeit wird knapp*. Eigelstein Musik Produktion LC 8071. Köln 1981. riskant 4014. EFA 5814.08 LP.
- Else Lasker-Schüler/Heinz Becker, *Ich träume so leise von dir*, Wuppertal 1987. ITM Reords LC 8301.
- Peter Rühmkorf/Michael Naura, *Phönix voran!* Buch + Kasette. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1987.
- Rose Ausländer et al./Jazz Life Trio Zürich, *Confrontation*. 198[?]. ASS 5086.
- Günter Grass/Günter Baby Sommer, *Lyrik und Prosa*. Schlagzeug und Percussion. Steidl Verlag 1987.
- Jazz Life Trio Zürich, *Jazz Choräle. Freejazz und Kyrieleisen*, Düsseldorf & Zürich 198[?]. EP, ASS 5088.
- Allen Ginsberg/Emil Mangelsdorff/Gert Westphal, *Das Geheul*. 1981. Trion/Bellaphon International Sound Service 5101/2.
- Ernst Jandl/Mathias Rüegg, *vom vom zum zum*, Wien 1988. Extraplatte Jazz. EX 316 145.
- Beat Brechbühl/Jürg Grau, *Gras ist Gras*, Bern 1978. Waldmusig 1 (Verlag im Waldgut, CH-Frauenfeld).
- Peter K. Wehrli/Werner Haltinner, *Alles von allem. Eine Hymne für Bassgitarre und Sprechstimme*. Buch + Single, Arche Verlag. Zürich 1982.
- Christoph Derschau/Ceddo, *Grüne Rose Live*, Düsseldorf 1981. Sagitarius 003. Distr. Roof Music, Bochum.

III.

- Carl Frederik Prytz/Terje Rypdal, *Bruksdikt for deg og meg*, Oslo 1977.
- Stig Carlsson/Bunk Johnsson, Louis Armstrong, Fats Waller etc./Ulf Palme, *Svarta Toner*, Stockholm. 19[?]. POGO PLATTAN 101.
- Robert Corydon, Klaus Rifbjerg m. fl./Louis Hjulmand, *Jazz og poesie*, København 1963. Fona, Louisiana/Gyldendal grammofonplader.
- Jan Erik Vold/Jan Garbarek, *Briskeby blues*, Oslo 1969. Philips 854. 007 AY.
- Jan Erik Vold/Jan Garbarek, *HAV*, Oslo 1970. Philips 6507 002.
- Trond Botnen/Svein Finnerud Kvartett. Oslo 1971. Polydor 2920102.
- Jens Bjørneboe/Arne Domnerus, Bengt Hallberg et al., *Våpenløs. J. B. leser egne dikt*, Oslo 1976. Zarepta ZA 34003.
- Jan Erik Vold/Jan Garbarek, *ingentings bjeller*, Oslo 1977. Polydor 2664 388.
- Rolf Jacobsen/Egil Kapstad/Karin Krog, *Til jorden*, Oslo 1978. ZAREPTA ZA 34016.
- Dan Turell, *Sølvstjernene* [Dänemark] 1978. STUK 227.
- Gunnar Harding och Sumpens Swingsters/Lars (Sumpen) Sundblom et al., Stockholm 1982. SWAMP RECORDS, SWLP 823.
- Hvalsange* [Dänemark] 1983. Radius RALP 2.
- Olle Orrje Quintet, *Solvarmt*, Stockholm 1985. Dragon DRLP 103.
- Jan Erik Vold, Red Mitchell, Nisse Sandstöm, Egil Kapstad, *Den dagen Lady døde. JEV leser dikt av Frank O'Hara*, Stockholm 1986. Hot Club Records Oslo. HCR 30.

Troubadours Lærling [Dänemark] 1986. Olofsen Records DOC MC 20001-2.

Jan Erik Vold og Chet Baker, *Blåmann! Blåmann!* Paris 1988. Hot Club Records Oslo. HCR 50.

Flapper [Dänemark] 1989. Pingo Records. PINGOLP 001.

Gunnar Reiss-Andersen/Ola Calmeyer, Joachim Calmeyer, *Jazzpoem*. Oslo 1990. Jazzland JL 1.

Jan Erik Vold/Egil Kapstad, *Sannheten om trikken er at den brenner*, Oslo 1990. Hot Club Records. HCR 70.

Trumsolo

Jones Jones Jones
Jones
Jones
Jo Jones Jones
Jo
Jo Jones
Jones Jones Jones
Jo
Jo Jones
Jones Joners Jones
Jones
Jo
Jo
Jo
Jo
Jo
Jones
Jones Jones Jones
Jo Jones Jo Jones Jo Jones
Jojojojojojojojojoones

(Olle Snismarck, 1987)