

ジャズアレンジされるヨーロッパ — ハンス・ヤノヴィッツの小説『ジャズ』 —

池田 晋也

1. ドイツにジャズがやってきた

本論はハンス・ヤノヴィッツの小説『ジャズ』(1927)¹の分析を通して、1920年代の文学的ジャズ表象の一例を示すことを試みるものである。それと並行して、ワイマール共和国期ドイツにおけるジャズ受容の過程を概観し、小説『ジャズ』の背景にあるジャズのイメージを探ってみたい。

ヨーロッパのなかでも、ドイツは特にジャズの受容が遅れた国であった。少なくとも第一次大戦末期の1917-18年頃にはヨーロッパでジャズのレコードが聴かれていたが、それらがドイツにもたらされたのは1920年以降と見られている。²ドイツは敗戦国であり、戦後の社会的・経済的混乱が終息し安定期に入る1924年になってからようやく本場アメリカのジャズバンドが訪れるようになった。1925年頃になると、ベルリンの主要なホテル、カフェ、バーでジャズを演奏するダンスバンドが見られるようになる。こうした本格的な受容が始まるまでは、ドイツ国内のジャズバンドの演奏はアメリカのそれとは程遠いものであり、騒々しく演奏しさえすればジャズになるという誤解もあったようである。³その原因としては、模範となる本場アメリカの人材がドイツには不在であったこと⁴がまず挙げられるが、当時のレコード録音・再生技術が低かったことで、再生されたジャズの演奏が — 特にディキシシーのような小編成のバンドの場合に —

¹ この作品からの引用は、Janowitz, Hans: *Jazz Roman mit einer CD mit Jazz-Aufnahmen der 20er Jahre*. Hg. und mit einem Nachwort von Rolf Rieß. Bonn 1999 から行い、() でその箇所を記す。(…) は省略箇所を、[] は引用者による補足であることを示す。

² Weiner, Marc H.: *Urwaldmusik and the Borders of German Identity: Jazz in Literature of the Weimar Republic*. In: *The German Quarterly*. Vol.64. Fall 1991, S.475-487. Hier S.475. 1919年に発表されたヴァルター・メーリングの詩 *Dada-Prolog 1919* にはすでに、「フォックストロットとジャズ (Foxtrott und Jazz)」ということばが見られる。Kühn, Volker(Hg.): *Hoppla, wir beben. Kabarett einer gewissen Republik 1918-1933* Berlin 1988, S.26.

³ Partsch, Cornelius: *Hannibal ante Portas: Jazz in Weimar*. In: Kniesche, Thomas W., Brockmann, Stephen (Ed.): *Dancing on the Volcano. Essays on the Culture of the Weimar Republic*. Columbia 1994, S.105-116. Hier S.106.

⁴ Ebd., S.105.

実際よりも荒々しく聞こえたこと⁵も原因のひとつと考えていいだろう。

1929年に、音楽学者マンフレート・ブコーフツァーは、雑誌「メロス」に寄せた「ジャズの社会学」という表題の小論のなかで、本来の黒人音楽としてのジャズの他に、ホワイトマンとガーシュインの西洋音楽化されたジャズ、従来の作品のジャズアレンジ (Verjazzung)、クシェネックのジャズオペラや映画音楽としてのジャズなど様々な形態のジャズを論じ、次のように述べている。「ジャズは、利用と目的とのくびきに繋がれており、ただ利用されることにおいてのみ、適切に体験されうる。」⁶つまり、西洋に受け入れられるために、およそ10年の間でジャズはその姿を変えられ、その生命力を制約されてしまったというわけである。こうした認識は音楽の専門家たちにとって、ある程度普遍的なものだったようだ。音楽学者マティアス・ザイバーは、1930年に次のように書いている。

楽器と響きの極端さにおいて、またリズムと即興のワイルドさ (ホット・スタイル „Hot-Stil“) において荒れ狂っていた、当初は革命的に沸き立っていたジャズの諸力は、次第によりおだやかな生へと逆流していった。ジャズはすでにその嵐のような青春を過ぎてしまったのだ。ジャズはいまや成熟した「壮年期」にある。われわれはもはやジャズから大きな驚きを期待してはならないのだ。⁷

ワイマール期ドイツのジャズ受容は、1920年から24年ごろの初期 (手探りの段階)、経済が安定に向かう24年ごろから29年までの中期 (最盛期)、大恐慌を背景に、保守層からの圧力が次第に強まってゆく29年から33年までの後期 (排斥段階) の三つに分けられる。これはいわば得体の知れない現象に驚き、観察し、法則を見いだし、そして自ら再生産する⁸に到る文化伝播の過程であったと言えるだろう。多くの芸術的なムーブメントと同様、ジャズもまたワイマール期において一貫した影響力を持っていたわけではない。むしろ10数年のあいだで受容にはかなりの温度差があったと見ていいであろう。

2. 語りの構造としてのジャズ

そのような時代にジャズを小説のテーマとしたヤノヴィッツとはどのような人物であったの

⁵ ガンサー・シュラー『初期のジャズ その根源と音楽的發展』(湯川新 訳) 法政大学出版会 1996年、65～66頁。

⁶ Bukofzer, Manfred: Soziologie des Jazz. In: *Melos*. 8. Jg. 1929, S.387-391. Hier S.389.

⁷ Seiber, Matyas: Jazz-Instrumente, Jazz-Klang und Neue Musik. In: *Melos*. 9. Jg. 1930, S.122-126. Hier S.126.

⁸ 1928年から33年まで、フランクフルトのホーホ音楽院にはジャズ科が開設されていた。その担当教授は註9に引用したマティアス・ザイバーであった。アドルノはジャズについて彼から多くの知識を得た。

だろうか。まず彼の半生をおおまかに見ておこう。

ヤノヴィッツは 1890 年 12 月 2 日、ボヘミア地方のポディエブラディ (Poděbrady) に生まれた。1892 年生まれの実験主義の詩人フランツ・ヤノヴィッツは彼の実の弟である。ヤノヴィッツ一家は搾油所を所有していて、金銭的に豊かであった。また一家はユダヤ系であったが、生活のなかで宗教的な拘束力といったものはほとんど働かなかったようである。ギムナジウム入学のためにプラハに移った彼は、そこでフランツ・ヴェルフエルやヴィリー・ハース、カフカやマックス・ブロート等と知り合い、作家、編集者として活動し始めた。1909 年にプラハを離れ、将来父親の商売を継ぐとすのために、ミュンヘンの穀物商で働くことになったが、そこでも文学、特に演劇への思いを捨てることができず、少しの間ではあったが演劇批評家として活動した。ザルツブルクでの軍隊生活を経て、彼はハンブルクのドイチェ・シャウシュピールハウスの演出助手の地位に就き、演劇理論を習得した。1914 年に第一次世界大戦が勃発し、彼は再び士官となる。もともとカール・クラウスの影響を受けた彼は戦争嫌いであったが、この大戦の経験を経て弟フランツの戦死によって、彼は「心の底からの平和主義者として」⁹ 帰還する。戦後、彼はプラハではなくベルリンを文学活動の拠点とした。そこで彼はグラーツ出身のカール・マイヤーに出会い、共同で実験主義の映画として名高い「カリガリ博士」(1919)の台本を書いた。映画製作過程で彼らの台本は手直しされ、国家権力を戦争遂行の責任者として糾弾しようとしたヤノヴィッツの意図は結局かなり薄められてしまったのであるが、皮肉にもこの映画の興行的成功は一夜にして彼の名声を高めることとなった。映画台本の製作に携わると同時に、彼は 1921 年 9 月に開店したカバレット (寄席)「ヴィルデビューネ」の一員となり、父親の遺産を引き継ぐためにチェコに戻る 1924 年まで、クラブント、トゥホルスキー等に混じってカバレットの出し物となるテキストを書き続けた。このときの経験が、小説『ジャズ』に大いに関わっていると見ていいだろう。

その『ジャズ』であるが、物語としては大きく分けて二つの流れから成っている。ひとつは、主人公であるイギリスの青年ヘンリーがパリで「パンチ卿のジャズバンドボーイズ・アンド・ガールズ」というバンドを結成し、ナイトクラブで成功をおさめ、バンドの花形ダンサーであるベイビーと結ばれるまで、という単純な流れである。もうひとつは、小説の構造をより多層的にする錯綜した流れである。イギリスの富豪と結婚している若きメー・R 夫人が、突然ロンドンの家を飛び出し、不倫関係にある一人の若いロシア出身の画家とパリで逢引きをする。夫人を誘惑したこの画家は、あるイギリス人女性に弱みを握られ、背後から操られている。その女性は、自分がメー夫人の夫ダグラス・R 氏に一方的に婚約破棄されたと思い込み、画家を使ってこの夫婦に

⁹ ジークフリート・クラカウアー『カリガリからヒトラーまで』(平井正 訳) せりか書房 1971 年、63 頁。

復讐を遂げようとしているのである。一方、妻に失踪された夫ダグラス氏は、いくつかの状況 — ラジオが放送していたヘンリーのジャズバンドの演奏と、このバンドのナイトクラブでの催し「操り人形舞踏会 (Puppenball)」の予告を耳にして、妻が家を飛び出して行ったこと、そして昔ロンドンへ向かう列車のなかで、失神した妻がヘンリーに助けられたことなど — から判断して、妻がヘンリーに会うためにパリに行ったと思い込み、自分もまたそのあとを追う。かくして、物語の二つの流れはこの「操り人形舞踏会」の場面で合流することになる。こうした物語の背景、登場人物たちのつながりが、「私」と名乗る匿名の一人称の語り手によって少しずつ明かされてゆく。語り手は気まぐれで、過去と現在を何度も往復し、話の腰を折り、時々苛立っているであろう読者をなだめすかし、二つの流れを往復しながら、パズルを完成させるようにあるいはチェスを指すように物語を進行させてゆく。つまり、すべての人物たちの事情が結び付き、明らかになった時点で、読み手には一種のカタルシスといったものがもたらされることになる。こうした構造からして、この小説はよくできた一種の探偵小説と見ることができるであろう。

また、研究者グラントが行っているように、こうした多層的な作品構造や、副文や関係代名詞が複雑に入り組んだ文体を持つこの小説を、ヤノヴィッツによって作曲された、散文によるひとつのジャズピースととらえることもできるだろう。¹⁰ 複合的なリズムのもとに、複数の演奏者がそれぞれ別の役割を果たしながら活気あふれる音楽を生み出してゆくジャズは、文明的なライフスタイルを反映するものとして芸術の分野から大いに注目された。「ジャズはモダニティの脈打つ鼓動を象徴していた。特に、そのスピードと、同時にあらゆることが起こるという都会的な感覚を。つまりジャズは、時間と空間の線条的な感覚を消し去った、近代生活の同時進行性を映すものだったのである。」¹¹ ヤノヴィッツにとっても、ジャズは大都市の人間模様を描くのにうってつけのものであった。結末に近いところでは、この作品がジャズの原理によって書かれた新しい、挑戦的な小説であり、古い尺度では捉える必要のないものであることが、語り手自身によって強調されている。ジャズの対岸にあるのは、最後には安定した和音へと解決する従来のソナタや、大団円で終わるオペレッタである。

5 人のジャズバンドボーイズの物語は、それが美的なごたごたと、そしてそこから待望の解決へと展開していく前に終わる。(111)

¹⁰ Grandt, Jürgen E.: *Kinds of Blue. The Jazz Aesthetic in African American Narrative*. Columbus 2004, S.81ff. ただ、ドイツ語特有の韻を踏んだりリズムカルな言い回し (über und über, usw.) や鋭い子音 (st) の発音などに、バスドラムやハイハットシンバルのリズムを見い出すところまでいくと、彼の方法は明らかに恣意的で度が過ぎたことのように思われる。

¹¹ Archer-Straw, Petrine: *Negrophilia. Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*. London 2000, S.109.

ジャズ小説 (Jazz-Roman) というものには、動機が再提示されてされるその真っ只中で静かに鳴り止んだり、あっさりと終わってしまう権利がある。ジャズ音楽の法則から成り立っているこの最初のジャズ小説における、この譲ることのできない権利を守ることとは、当然私に認められていなければならないのだ。(112)

つまり、ヤノヴィッツにとってジャズは、単に「小説の中心的なトピック」であるばかりでなく、小説の「構造を形成する原理」でもあったのである。¹²

しかし、この小説が全体として実際にジャズの法則に基づいて書かれているかどうか、というようなことは、厳密には検証しようのないことであろう。それを確かめようとすれば、グラントのように、21世紀のジャズイメージから20世紀初頭のジャズイメージを再構築する、という危険を冒すことにもなりかねない。重要なのは、20年代の一般的なジャズイメージと、ヤノヴィッツのジャズイメージとのずれを探ることによって、彼の独自性を浮かび上がらせることである。

3. 1925年

では、ヤノヴィッツは小説『ジャズ』で、いつの頃のヨーロッパを描こうとしたのだろうか。小説の冒頭で、語り手はこう切り出す。

1999年のヨーロッパの年代記編者が1925年頃の時代を描写しようとすれば、次のように始めることだろう。

それは「ショートカット (Bubikopf)」の時代だった。それは「ミニスカート」の、「肌のストッキング」の時代だった。それは家出息子たちと誘拐された娘たちの時代だった。(…) それは秩序の領域におけるワイルドな (wild) 悪ふざけとワイルドな乱暴狼藉に対するワイルドな喜びの時代だった。要約すると、この時代の真のプログラムには、

ジャズ、という名前がついていた。(6f.)

1925年、それはまさにワイマール期ドイツが本格的なジャズの「ハネムーン」¹³を迎えていた年である。1924年の11月と12月には、白人の「ザ・オハイオ・リド・ヴェニス・バンド」と黒人の「ニガー・ジャズバンド」がベルリンで公演を行った。その翌年にはベルリンのアドミラ

¹² Brady, Philip: "Saxophon — guter Ton!" On Hans Janowitz's Jazz-Novel of 1927. In: Horlacher, Stefan / Islinger, Marion (Hg.): *Expedition nach der Wahrheit. Poems, Essays, and Papers in Honour of Theo Stemmler*. Heidelberg 1996, S.461-470. Hier S.24.

¹³ Partsch, S.106.

ルス・パラストでサム・ウッドリングが率いる 11 人の黒人バンドが演奏し、このバンドはその後 8 月から 12 月にかけてドイツの主要都市を回っている。この頃からベルリンのホテルやカフェ、バーではジャズを演奏するダンスバンドが見られるようになってくる。¹⁴ ヤノヴィッツは父親の遺産である搾油所を相続し、経営するために 1924 年にはベルリンから故郷のポディエブラディに移っているため、ベルリンを訪れた本場アメリカのジャズバンドの演奏に実際に触れる機会があったかどうかは不明である。この頃の彼の生活に関して詳細は分からないのだが、恐らく幾度かはベルリンやその他のヨーロッパの大都市を訪れ、ジャズに親しむ機会もあったと考えられる。

シカゴで、アメリカのジャズに直接触れたカール・シュックは、1929 年に音楽雑誌「メロス」でその経験を綴っている。彼は、社交界のジャズとしてクラシック音楽に近いシンフォニック・ジャズがある一方で、ボードヴィルやキャバレー等のショーのための「舞台のジャズ (Bühnenjazz)」には、ビートの利いた「黒人ジャズ (Negerjazz)」の特質がいまだ残っていると書いている。¹⁵ 彼はジャズ音楽によるダンスに興じるアメリカ人がいまだ数多いことを伝える一方で、次のような、ドイツのジャズ受容を考えるうえで重要な感想を残している。

私はアメリカにあって、1925 年頃のドイツに匹敵するほどワイルドで狂躁的に (wild und orgiastisch) ジャズを踊る聴衆にはついぞお目にかかることがなかったのである。¹⁶

このコメントを見ても、1925 年はドイツにおいてジャズ熱が頂点に達した記念碑的な年であったことがわかる。ヤノヴィッツの語り手は、気まぐれにその年を口にしたわけではないのである。

4. 舞踏病

初期のジャズは、まずもってダンス音楽として享受された。エルンスト・シェーンによれば、「ジャズは感覚的な単調さというプリミティブな情熱を、運動というかたちで解放する。周知のように、その運動は、血に飢えた興奮状態と、舞踏病にまで高められうる。」¹⁷ また音楽学者ブコフツァーは、先に引いた小論のなかで、ダンスとジャズとの結び付きについて次のように述べている。

ジャズはわれわれの世界をダンスによって征服している。(…) ジャズは単に音楽的な立場から把握されうるものではない。ジャズは音楽外の潜在能力 (außermusikalische

¹⁴ Weiner, S.475.

¹⁵ Schück, Karl: Jazz in Amerika. In: *Melos* 8. Jg. 1929, S.391-393. Hier S.392.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Schoen, Ernst: Jazz und Kunstmusik. In: *Melos* 6. Jg. 1927, S.512-519. Hier S.515.

Potenz) を、つまりダンスへの意志を考えに入れることを必要としている。この音楽外の精神状態は、すべてのダンサーを結束させる。¹⁸

この新しい受容形態と対照をなすのが、従来のクラシック音楽の「コンサート」である。「コンサートにおける体験方法は、その本質からして受動的である。聴き手は演奏者と作品から、空間的にもそして主に精神的にも隔てられている。」¹⁹ 音楽をより密に経験するという点では、ブローフツァーは、行儀よく座って聴かなければならないクラシックの音楽よりも、ダンスによる積極的な心身の解放を聴衆に促すジャズを上位に置いているように見える。²⁰

こうした消極性に終止符を打つのがジャズなのである。明らかにそのダンサーは同時に最高度の積極性を具えた聴き手でもある。この積極性が発揮された場合、コンサートの聴き手と比較すると、音楽は芸術行為の中心に立つことはなく、音楽外の精神状態 [= ダンスへの意志] の脇役に徹するのである。²¹

では、ヤノヴィッツの小説『ジャズ』のなかで、こうしたダンス音楽としてのジャズはどのように描かれているのだろうか。この作品のクライマックスである「操り人形舞踏会」の描写を以下に見ていくことにしよう。ジャズは、舞踏会に居合わせた者たちを、否応なくダンスの渦に巻き込んでゆく。愛人との逢引きのためにロンドンから来たメー・R夫人も、この渦に逆らうことはできない。すでに「操り人形舞踏会 (Puppenball)」という名称自体が、観衆に対するジャズ音楽の圧倒的な力を象徴している。²²

もちろん彼女はたくさんの人と踊った。そしてたくさんの人が彼女と踊った。なぜなら、それは操り人形舞踏会だったからだ。これはダンスのデモクラシーを、男と女の選挙権、被選挙権を意味した。(96)

¹⁸ Bukofzer, S.387.

¹⁹ Ebd.

²⁰ ブローフツァーは 1910 年生まれなので、彼はこの 1929 年の小論を 19 歳という若さで書いたことになる。彼がジャズという新興勢力に対して、他の年長の批評家よりも寛容だったということは、大いに考えられる。

²¹ Ebd., S.388.

²² ヤノヴィッツの念頭には、20 年代中頃に大流行したチャールストンのイメージがあったのではないかと考えられる。その動きは、まさに糸に釣られた人形の動きを思い起こさせるのである。チャールストンでは、踊り手は「深くひざを折って屈み、それから漕ぐように手を動かし、尻を振り、両足を X 形に振り動かしながら、再び立ち上がる。定められた動作の順序を厳密に遂行することはもはや重要ではなかった。体を使う箇所は制約はなく、オリジナルで自発的であればあるほど良かったのである。」Vollmer-Heitmann, Hanna: *Wir sind von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt. Die zwanziger Jahre*. Hamburg 1993, S.47f.

大勢の男と女が入り乱れ、自由にパートナーを選び、ダンスを通してお互いの意思を確認しあう。ここで展開されているのは、言うまでもなく最もインモラルなジャズのイメージである。

こうした熱気を生み出すのが、「パンチ卿のジャズバンドボーイズ・アンド・ガールズ」の演奏である。

パンチのサクソフォンが気まぐれな高音を響かせて、あるいはブーブー鳴きながらこの室内、つまり魔女の大鍋 (Hexenkessel) のなかをさあっと吹きぬける。目には見えないお玉 (Kochlöffel) の役割を果たしながら。それはこの鍋のなかのすべてのものをぐちゃぐちゃにかきまぜる。一番上のものが下に、一番下のものが上に来るように。しかし今度はたっぷり一束ある大小さまざまなお玉の活躍で、鍋の中身がだんだんと高く渦を巻いてゆく。すると上のものがまたもや下になり、下のものが上にとどまる。とどまるのも今のうち、上から下へ、下から上へ、右から左、左から右、斜めに上がって斜めに下がり、絶えず新たにかき混ぜられる。(75)

この「操り人形舞踏会」の場面では、一貫してゲーテの『ファウスト』における魔女の厨の大鍋の比喩が使われる。非常に明快な比喩である。大鍋は会場、鍋の中身は入り乱れて踊るダンスガールたちや一般客だ。そしてこの鍋の中身である「ごった煮 (Ragoût)」（96）をかき混ぜているのがヘンリーたちのバンドの演奏である。パンチが吹き鳴らすサクソに加えて、

そこにはヴァイオリン、ピアノ、太鼓、男性と女性の歌声があった。ジーギの両手には「フレクサトン (Flexaton)」²³ が握られ、ヘンリーとガールズの足下にはタップ用の板が置かれていた。クラクション、オモチャのトランペット、カスタネット、パンと破裂する風船、とにかく鍋のお玉 (Kochlöffel) として使えることが証明された、音を立てるものすべてが置かれていた。(76)

これらが絶え間なく鍋の中身をかき混ぜるのである。この攪拌の効用が最高潮に達したとき、「踊っている人々は、悪魔の大鍋の中でエレメントをすっちゃかめっちゃか (Tobuwabohu) にされて、ひとつの群集 (einer Masse) と化するのだ。」(76)

確かにヤノヴィッツの描写は、いくぶん文学的なイメージによる誇張はあるものの、当時のダ

²³ 手のひら大の金属製の楽器。常時リズムを刻むというよりも効果的に用いられる類の打楽器である。音程を上げずせながら徐々に減衰してゆくヴィブラートのかかった金属的な打撃音が特徴である。20年代のジャズにおいて好んで用いられた楽器で、今日でも様々なジャンルの音楽でしばしば使用される。

ンス熱、ジャズ熱の高まりを示していると言えるだろう。しかし、こうした描写にはおよそジャズには似つかわしくないような要素も混ざっている。サクソフォン、パーカッション、タップ用の敷板など、ホットなジャズに欠かせない楽器と並んで、「クラクション、オモチャのトランペット、カスタネット、パンと破裂する風船、とにかく鍋のお玉 (Kochlöffel) として使えることが証明された、音を立てるものすべて」(76) が、休みなく観客を刺激し続ける。どんな刺激的なリズムにも一定の循環的な法則が見られるものだが、ここでのジャズは、もはや何でもありのびっくり箱、混沌とした騒音の寄せ集めでしかない。こうした奇異な描写は、一体何に由来しているのだろうか。単なる文学的な誇張であると片付けてしまってもよいものでしょうか。こうしたジャズイメージの形成に関わっていると思われるのが、ダダイズムである。

言語芸術の領域で黒人にとりわけ強い関心を示したのが、リヒャルト・ヒュルゼンバックやトリストラン・ツェラなどのダダイストたちであった。西洋人には極めて奇異な音の羅列に聞こえる黒人の言語は、言語の意味伝達機能を破壊しようとしたダダイストたちにとって格好の表現手段であった。彼らは黒人の歌や言葉をそのまま抜き出して朗読することもあれば、また自らの詩作に生かそうとしたのである。²⁴ ダダイズムとの影響関係が定かではないのだが、ルネ・シッケレが1929年に発表した長編小説『ジャズ交響曲 (Symphonie für Jazz)』は、およそ意味不明な擬音や言葉の羅列で始まる。

Bäbä, tu. Bäbä, tut! Tut! Bäbä.

Ein Hurra — Bäbätu.

Auf das Känguruh!

Miau.²⁵

初期のダダイズムに話を戻そう。1918年1月22日に、ベルリンのI・B・ノイマンのグラフィック画廊で催された詩人の自作朗読のタベで、ヒュルゼンバックはダダイズムについて講演を行ったが、そのなかで彼はチューリヒ・ダダの活動拠点であった1916年のキャバレー・ヴォルテールを振り返ってこう言っている。

皆さん方が想像もできないような魔女のどんちゃん騒ぎ (Hexensabbath) が繰り広げられました。朝から晩までラッパの騒音、ティンパニと黒人のドラムによる興奮状態、

²⁴ 塚原史『アヴァンギャルドの時代 — 1910年—30年代』未来社1997年、25～33頁参照。

²⁵ Schickele, René: *Werke in drei Bänden*. Kesten, Herman (Hg.). Bd.2 Köln / Berlin 1959, S.191.

タップダンスとキュービズムのダンスによる陶酔。(…) キャバレー・ヴォルテールはわれわれの実験舞台でした。そこでわれわれは手探りで自分たちの共通点を理解しようと試みました。われわれは皆一緒に、おもちゃのガラガラや木製のスティック、たくさんの原始的な楽器を用いて素晴らしい黒人の歌を作りました。²⁵

騒音、打楽器群、ダンスなど、この証言には、先に引いたヤノヴィッツの『ジャズ』の描写と明らかな整合性が見られる。ヤノヴィッツがジャズ演奏とダンスの光景を描くのに、ヒュルゼンベックが伝えるところの、ダダистたちによる雑然とした黒人詩の朗読風景が下敷きとなっている可能性が大いにある、と言っているのではないだろうか。

5. ジャズ＝ヨーロッパ文化？

それまでのヨーロッパになかった躍動的なリズムを持つジャズは、疲弊した西洋文化を再生するカンフル剤として当時の知識人から好意的な関心が大いに寄せられた。その一方で、この音楽は伝統的な社会の道徳を脅かす異分子ともみなされた。保守的な人々にとっては、ジャズはヨーロッパ人をデカダンスと沈滞へと導く「悪しき血」であったのだ。²⁷ 例えばフランスの批評家アンドレ・レヴァンソンは、ジャズのダンスのなかに、より原始的な社会に由来する病理学的な特性を見た。ヨーロッパ人はいまや、破壊的な影響をもたらす「黒いウイルス」に侵されている、というのである。²⁸ ジャズを伝染病に例える行為は、異質なものに対する過剰なまでの防衛本能、理解不可能なものに対する不安のあらわれと見ることができるだろう。

このように、ジャズが急速に伝播する過程で様々なイメージや先入見がこの音楽と関連付けられ、結果的に独特のジャズ観が形成されていったことは、ワイマール共和国のジャズを考えるうえで見過ごしてはならないことである。特にジャズ受容の初期段階（1920年代初頭）においては、ジャズの耳慣れない異国的な響きが大いに人々の想像力を掻き立てたということは容易に推測される。この時期には人々が実際の演奏に触れる機会も、レコードの流通量も少なかったのだが、この比較されるべき規範がないという状況のなかで、結果的に実際のジャズから乖離したある種恣意的なイメージがより一層増幅されることとなったのである。「黒いウイルス」という表現からもわかるように、ジャズに投影されたなかで最も偏見に富んでいたのが、黒人のイメージである。類いまれな生命力や、自らコントロールできないほどの強い性衝動を持つと信じられ、畏怖の対象となっていた黒人は、保守的な人にとってはヨーロッパ社会を揺るがす脅威と映った

²⁵ Riha, Karl (Hg.): *Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen*. In Zusammenarbeit mit Hanne Bergius. Stuttgart 1977, S.16f.

²⁷ Archer-Straw, S.113.

²⁸ Ebd., S.114.

が、現状を開拓しようとする芸術家たちにとっては魅力あるモチーフとなった。パルチュは、1920年代のドイツのジャズ受容に表現主義が大きく関わっていることを指摘している。20年代のパリを中心に活躍し、ドイツを訪れることも多かった黒人ダンサーのジョセフィン・ベイカーは、あなたは「人格化した表現主義だ」、とジャーナリストに度々言われたそうである。²⁹ もちろん表現主義の芸術家たちは、第一次大戦の前やさなかにジャズに触れる機会があるはずもなかったのであるが、彼らは早くからアフリカの文化に大きな関心を示し、自らの芸術に積極的に取り入れたのであった。「1920年代後半の大衆の受容においては、ジャズと表現主義は市民的日常への軽蔑という観点で同じものと見なされ」³⁰ ていた。いわば、表現主義者たちはジャズを黒人の文化として受け入れるための下地を作ったということになる。ピーター・ゲイは、ワイマール文化と戦前の文化との連続性を主張し（「共和国自身はほとんど何も創造しなかった。共和国は、すでにそこにあったものを解放しただけに過ぎない」³¹）、戦後に移植された文化であるジャズに関してあえて発言を避けているようであるが、表現主義とまったく無関係ではなかったとすれば、ジャズもまた戦前との連続性を持ち、戦後解放された文化であったと見なすことができるかもしれない。

ワイナーは、ドイツにおいてジャズと黒人の恣意的なイメージの結び付きを容易にした大きな要因として、戦後間も無い頃の社会的背景を挙げている。終戦後1919年から1923年までの間、ラインラントやザールラントなどのドイツ西部、そして少しの間ではあったがフランクフルトやマインツにも、北アフリカ、セネガル、マダガスカル出身の黒人のフランス軍部隊が駐留した。ドイツ人たちは多くの黒人を実際に目の当たりにし、黒人部隊の駐留を「人種的・性的な脅威であり、立派な白人文化に対する侮辱」と受け取ったのである。³² ちょうどこの時期にアメリカからジャズがやってくる。社会秩序にとって脅威となるかもしれない得体の知れない黒人のイメージと、異質な響きのする、こちらも得体の知れないジャズのイメージが、ここでひとつに融合した可能性がある、とワイナーは推論している。³³ 注意すべきは、表現主義の黒人イメージにしる、駐留する黒人部隊にしる、これらは共にアメリカの黒人ではないということである。少なくともポール・ホワイトマンの楽団とジョージ・ガーシュインのクラシック寄りの作品がジャズを白人向けに中和し、有閑階級にも通用するものとしてヨーロッパに定着させる³⁴ 20年代半ばまでは、ドイツにおいて、ジャズは黒人の文化だという共通認識はあったにせよ、それがアメリカ

²⁹ Partsch, S.108f

³⁰ Ebd., S.109.

³¹ ピーター・ゲイ『ワイマール文化』（亀嶋庸一 訳）みすず書房1999年、7頁。

³² Weiner, S.478.

³³ Ebd., S.478f

³⁴ Ebd., S.475.

の文化だという認識はあまり共有されていなかったのではないだろうか。

それはさておき、黒人の驚異的な能力に対する迷信は、20年代後半になっても消えなかったようである。ベルリンのフォノグラフ・アルヒーフでヨーロッパ以外の民族音楽の実況録音の編集を行い、比較音楽学、音楽民俗学の「ベルリン学派」を立ち上げたウィーン生まれの音楽学者、エーリヒ・モーリッツ・フォン・ホルンボステルは、「ジャズにおける民俗学的なもの」という小論のなかで次のように語っている。

この人種にとって特徴的かつ驚くべきは、黒人の歌手たちが完全なまでの適応能力を持っているということである。想像してみよ。彼らは単に白人の歌を歌うだけではない。たちまちのうちにそれを自分で作ってみせる、しかもヨーロッパの流儀でそうした歌を作ってしまうのだ。それも見本そのままの流儀で作るものだから、アメリカの黒人のメロディーをアングロサクソンあるいはロマンスの民俗音楽のメロディーから区別することは、困難で、しばしばほとんど不可能なことなのである。³⁵

すでにある年長の「アフリカへの」旅行者がこんなことを報告している。彼が夕方ある学生歌を何気なく口ずさんだすると、次の日には彼のボーイがその歌を歌っている。その次の日には村全体が、そして三日後にはその地方一帯が歌っていたのだ。³⁶

黒人は生まれながらの音楽家である。（白人のアメリカ人はそうではないと思う）³⁷

注意しなければならないのは、ホルンボステルが驚嘆しているのが専ら黒人の模倣能力であって、創造力ではないということである。こうした発言は、読み方によっては、黒人たちが白人の音楽的財産を盗むことによって黒人音楽を作り上げたのだ、とも受け取ることができる。

人々は八分音符 - 四分音符 - 八分音符というリズム形式³⁸と、半音抜きのパentaktonic音階に黒人音楽を見つけた、と信じていた。だが両者とも単にスコットランドの歌の特

³⁵ Hornbostel, Erich M. von: Ethnologisches zu Jazz. In: *Melos* 6.Jg. 1927, S.510-512. Hier S.510.

³⁶ Ebd., S.511.

³⁷ Ebd., S.512.

³⁸ いわゆるシンクペーション、当時ジャズのノリを生み出すための鍵とみなされたリズムパターンである。ラグタイムの曲に多く見られる。ちなみに笠置シズ子之歌って大ヒットした「東京ブギウギ」（1948年、服部良一作曲）の、AABA形式中のB（サビ）部分に多用されている。

徴であって、アフリカの歌の特徴ではない。³⁹

異なった文化が出会う場合、「より高い」方が「より低い」方を押しつけるということが、普遍的な法則とみなされなければならない（文化史的エントロピーの定理）。⁴⁰

ここで「より高い」文化であると想定されているのがヨーロッパ、アフリカのどちらか、ということなど、もはや言うまでもないほど明らかである。こうした言説からは、基本的にはレイシストでありながらも、ジャズに魅力を感じていることに対して必死で自己弁護している、屈折した知識人の姿が浮かび上がってはこないだろうか。

6. 黒人イメージの欠如

前章では、第一次大戦後のドイツにおいて黒人は並外れた性衝動と能力を持つと信じられ、白人社会に対する脅威、畏怖の対象となっていたこと、そうした先入見がジャズ受容と深く関わっていることに言及した。20年代のジャズを扱ったドイツ語の小説においても状況は同じで、確かに黒人とジャズとの結びつきが強調されるものが多い。⁴¹ 文学の場合には、そうした黒人のイメージは、ジャズ音楽が持つエキゾチックな魔力ともいうべきものを表現するのに非常に便利なトposだったわけである。例えばシッケレの『ジャズ交響曲』では、ジャズを語る箇所で執拗に黒人の人物、あるいは黒人を連想させるイメージが繰り返される。⁴² また、ヴィッキー・バウムの小説『化学科学生ヘレーネ・ヴィルフェューアー *stud. chem. Helene Willfuer*』(1925年)には、黒人が弾くジャズピアノの演奏に合わせて白人が踊る場面で、次のような描写が見られる。踊りに興じる人々を上下運動する「マリオネット」と表現しているところなど、いくらかヤノヴィッツの『ジャズ』との近さを感じさせるくだりである。

ただちにサムソンは使い古しのピアノから、あるリズムを叩き出した。霜降り模様の（wie Pfeffer und Salz）ピアノは、血を沸騰させた。シンコペーションが雨と降り、低音部がドンドンと響き、高音がピューッと鳴った。原生林の雄叫びが、市民のガラス張りのヴェランダのなかに入ってきた。そうかと思えば突然すべてが溶解し、飾り気のな

³⁹ Ebd., S.510.

⁴⁰ Ebd., S.511.

⁴¹ Weiner, S.477ff.

⁴² シッケレのジャズイメージについては、拙論「ルネ・シッケレの『ジャズ交響曲』試論」：京都大学大学院21世紀COEプログラム「グローバル化時代の多元的人文学の拠点形成」第三回報告書『人文知の新たな総合に向けて』（2005年3月）、249～267頁所収、253ページ以下を参照。

い旋律となり (ganz nackt)、郷愁の色を帯び、愛しさのあまりうめき声をあげ、女たちの尻の緊張を解きほぐし、彼女たちの目を閉じさせるのだった。(…) 黒い悪魔は白い笑みを浮かべながらピアノに向かい、広間のなかでさかりのついたマリオネットたちを上下にひっぱりまわした。(Ein schwarzer Teufel saß mit weißem Lachen am Klavier und zog brünstige Marionetten im Saale auf und ab.)⁴³

ここではあからさまな黒人のイメージがジャズという得体の知れないものを描くために用いられている。「黒い悪魔」である黒人の奏でるジャズの魔力に、人々はいまや性的な刺激を受け、「さかりのついたマリオネット」となって操られるがままである。「白い笑み」は歯をむき出しにしてにやんと笑っているさまで、黒人的なしぐさのステレオタイプである。黒人を人間よりもむしろ動物に近いものとして描こうとする、悪意すら感じられる表現であるともいえるだろう。

その一方で、ジャズを中心的なテーマに据えているにもかかわらず、ヤノヴィッツの小説には、こうした黒人のイメージが決定的に欠けている。確かに登場人物のなかには、ジョセフィン・ベイカーを思わせる黒人ダンサーのビビ・ブラック (Bibi Black) がいるのだが、彼女は全くの脇役にすぎず、ヘンリーのジャズバンドの演奏行為には一切関わらない。彼女は黒人でも、ダンサーでも、名前が「ブラック」である必要もまったくない人物なのである。⁴⁴

そもそも人物、舞台の設定からして、ジャズを国籍不明のものとして扱おうとするヤノヴィッツの態度が見て取れる。舞台はパリであり、バンドのメンバーはイギリス人、ハンガリー人、イタリア人など、統一性がない。グラントは、ジャズによって自らのアイデンティティを取り戻そうとするアメリカの黒人とは違って、ヤノヴィッツの人物たちにはジャズを演奏する根拠がなく、その演奏が単なる模倣に過ぎないことを指摘している。⁴⁵ だが、登場人物たちには、そもそも自分たちが模倣者であるという意識がまったくないのである。物語のクライマックスである「操り人形舞踏会」が終わり、各人物の後日談が語られる最終章では、ヘンリーのバンドが何とアメリカツアーを果たしたことが伝えられる。⁴⁶ つまりこの物語のなかでは、彼らは模倣者ではなく、常に先駆者として描かれているのである。

⁴³ Baum, Vicki: *stud. chem. Helene Willföer*. München 1956, S. 51. また、ブルーノ・フランクの『政治的小説』(1928年)では、ジャズと黒人が一貫してヨーロッパを蝕む異分子のイメージとして繰り返し描かれる。Vgl. Frank, Bruno: *Politische Novelle*. Berlin 1928.

⁴⁴ シッケレの『ジャズ交響曲』にも、ジョセフィン・ベイカーを思わせる黒人の女性ダンサー、ビリ・ビリ (Billi-Billi)が登場する。ヤノヴィッツの場合にも、シッケレの場合にも、Bi という音が反復された名前が用いられているのであるが、こうした名前が、非ヨーロッパ的な響きを生ぜしめるための効果音として使われていることは言うまでもない。

⁴⁵ Grandt, S.96ff.

⁴⁶ Janowitz, S.117.

また、先の章で見た「操り人形舞踏会」の場面では、サクソフォン⁴⁷の咆哮、性の解放としてのダンスなど、ある程度紋切り型のイメージによってジャズが描かれてはいるのだが、そこにはジャズと黒人との結びつきを匂わせるようなくどりは全く見られない。またヤノヴィッツのジャズイメージの形成にはダダイズムの影響の可能性があることを述べたが、そうした可能性が実際にあるとすればそれだけ一層、彼のジャズの描写のなかに当時のトポスとしての黒人のイメージが含まれていても、何ら不思議ではないはずなのだ。

ではなぜヤノヴィッツの『ジャズ』には黒人のイメージが欠落しているのだろうか。理由としてまず考えられるのは、ヤノヴィッツが映画制作やカバレットとかかわりを持っていたということである。恐らく彼はそうした場所で、通常よりも多く直接ジャズに接することができたであろうし、そのなかで、この音楽のからくりを見抜いた、つまりいち早く脱魔術化されていたということが考えられる。彼は世間の人々よりも冷静にジャズを見ていたのだ。例えば語り手は、「世界のジャズ化」に関して次のように述べている。

世界は確かにジャズになった (Die Welt war zwar Jazz geworden)。確かに。それについては何の疑いもなかったし、それに対してはどうしようもなかった。だが、もしかしたら補足がてらにあえてこう主張してみてもよかったかもしれない。世界はただその自由時間にだけジャズとなったのだ・・・それ以外の時には世界は仕事に精を出し、しばしば雨に降られ、不安にとりまかれることもあった。ただ、人生の厳粛なときであつても、世界がほんの少しばかりジャズに染まった (angejazzt) ということは、ああ神様、否定しようもないのであるが。(10)

また、ジャズバンドのリーダーである主人公のヘンリーは、インタビューに訪れたレポーターに

⁴⁷ サクソフォンは元来ヨーロッパ生まれの楽器（ベルギーのアドルフ・サクスの発明品）であったが、奏法や使用方法などの点でこの楽器の可能性を広げてみせたのはほぼならぬジャズ演奏家たちであった。20年代にはサクソフォンはクラシック音楽の側からも、ポピュラー音楽の側からも注目され、ジャズのサウンドの謎を解く鍵と見なされた。Vgl. Seiber, S.122ff. Hollaender, Friedrich: *Von Kopf bis Fuß. Mein Leben mit Text und Musik*. Hg. und kommentiert von Volker Kühn. Bonn 1996, S.99. またジャズのサクソフォンは、その木管楽器らしからぬ派手な音色が動物や女性の声を連想させるからか、小説においてしばしば猫、または性交を連想させるものとして描かれている。シッケレの『ジャズ交響曲』では、主人公は最終章でジャズと決別するために自分のサクソフォンを「死んだ猫(eine krepierete Katze)のごとく」湖のなかに沈める。Schickele, S. 387. オルダス・ハックスリーの近未来SFユートピア小説『すばらしい新世界』(1932年)では、「カルヴィン・ストーブとその十六人のセクソフォニスト (Sexophonists)」というバンドの奏でる音楽で、人々が明らかにジャズのダンスを思わせる「ファイブ・ステップ」という踊りに興じる場面がある。その楽器の音色は、さかりのつれた猫を思わせるものである。「セクソフォンは、月夜にしきりと啼く猫のような声でむせび泣いた。」オルダス・ハックスリー『すばらしい新世界』(松村達雄 訳) 講談社2001年、90頁参照。

こう述べている。

夜と昼とのあいだの一時間があるだろう、空が白み、昼の霊どもが夜の最後のベールを追い払う前の一時間のことだ。それはうろつきまわる者どもの時間なんだ。わかるだろう、うろつきまわらななきゃならない者どもっていうのはつまり、すべての大都市のアスファルトの上にいる番人たち、詩人たち、娼婦たち、泥棒たちのことさ・・・ それはまさに、全世界でジャズバンドボーイズたちが人の消えた酒場からおっそく静まり返った、あるいはちょうどざわざわと活気づいてくる通りを通して、大抵は遠くにある自分たちの宿に引き上げてゆく時間なんだ・・・ (33)

どちらの引用からも、ジャズの世界（夜）と現実の世界（昼）とのあいだには、確固とした境界線が引かれていることが読み取られる。ジャズは、現実の時間すべてを覆いつくすことはできない。そもそも二つの世界は容易に混ざり合うような関係にはないのである。ヤノヴィッツにとって、ジャズは決して日常の世界を脅かすものではなかった。つまり、彼の中には、西洋社会の脅威としての黒人のイメージをジャズに重ね合わせる必要性がなかったのである。

7. おわりに

最後に、昼と夜の二元的な世界観に通じるようなくだりをもうひとつ挙げておこう。陸地に対して戦いを挑む海の話が語られる、少し謎めいた章がある。

満ち潮はほんの少し海岸線の位置を変える。6 時間のあいだたつぷりと。しかし地図にはそんなことは一切記録されない。それは取るに足らないことなのだ。しかし、引き潮と満ち潮という事実のなかに、海のどうと轟く不満が表れているのである。なぜなら海は歯ぎしりしつつも、永久に、自らが有限であるというくびきにつながれることに甘んじているからである。われわれはそれをまさしくこの、圧倒的な地面が浜辺の呼び鈴に手を伸ばし、相手を粉碎せんとしているこの場所で目にすることができる。浜辺、それは悲劇的な境界線であり、遠慮会釈のない夫婦の褥である。(…) 寄せては砕け散る波また波、それは夫婦生活の静かな港よりも、むしろ激しい夫婦喧嘩に似つかわしい。そして海は、周知のごとく⁴⁸ 時々市民的な枷を激しく揺さぶることもある。(28)

⁴⁸ 「周知のごとく」ということばで語り手が示唆しているのは、人間の最も醜悪な感情の爆発としての第一次世界大戦のことである。ヤノヴィッツは歴史の展開の根底に海の運動のダイナミズムを見ているのだ。語り手は次のように述べている。「1914 年まで世界の耳もとでヴァイオリンを奏でいたツィゴイナーは、青白い顔のヴァイオリン弾きに取って代われ、そのヴァイオリン弾きは国際的な兄弟殺しコンツェルンの聖壇のなかを四年間歩き回ったのであった。しかし今度はその弟である道化師、シンコペーションを奏でる男(*der*

ここで陸地は安定した市民社会を意味している。海は、時には激しく社会に反抗する、抑圧された人間の感情である。両者は、いわばアポロとディオニュソスの関係にあるのだ。ここで語られている海こそ、ジャズに対する比喻として見ることはできないのではないだろうか。そう捉えたと、ヤノヴィッツのジャズ観がより鮮明に浮かび上がってくるのではないか。ヤノヴィッツはジャズを無秩序な騒音の寄せ集めとして描いた。それは形を持たない海そのものであり、またエネルギーの塊としての人間の感情そのもののなのである。そうであるならば、ヤノヴィッツにとってジャズは、日常の仕事の厳粛さを和らげる、単なる都市型の気晴らし（エンターテインメント）以上の存在意義と必然性を持つものでもあったといえるだろう。この場合にも、ジャズは外部から移植された文化ではなく、人間に普遍的な、内部から湧き上がる抵抗の叫びなのである。

*

ヤノヴィッツは、ドイツ文学のなかで 1920 年代のジャズ受容に早くから反応し、⁴⁹ ジャズ理論を積極的に自らの創作に応用しようと試みた。またジャズはこの小説の中心的なテーマでもあった。ヤノヴィッツはこの小説で、ジャズに侵食されたヨーロッパ世界を描いてみせたのである。

本格的なジャズの受容が遅れたドイツでは、本来のジャズからは逸脱したジャズのイメージが作り出されていった。ジャズは、白人の文化を侵食する脅威であると同時に、疲弊したヨーロッパの文化をリフレッシュする救世主であるとも考えられた。黒人あるいはゆがめられた黒人のイメージは、西洋にとっての他者、畏怖の対象として、ジャズを語る場合に欠かせないものであった。

しかし、ヤノヴィッツの小説には、そうした黒人のイメージが著しく欠如している。それは、ヤノヴィッツがジャズを絶対的な他者として相対化することができなかったからだ、ということに尽きるだろう。映画やカバレットとかかわりの深かった彼にとって、ジャズはまずもって都市文化としてすでに内面化された自明のものであった。そして、ジャズは内面から湧き上がる、抑圧された感情そのものでもあった。ジャズは、西洋に生きる人々にこそ必要なものだったのである。ヤノヴィッツにとっては、漠然とした脅威の象徴としての黒人イメージがジャズと結び付く必要はなかった。ジャズへのこうしたシンパシーからは、ジャズ及び黒人に自らのアイデンティティを重ねあわせずにはいられない、大都市ベルリンに生きる異邦人ヤノヴィッツの姿が見えてくるのである。

Mann der Synkope) がやってきて、死のヴァイオリンは生のサクソフォンに、死刑執行人の太鼓はダンサーのドラムに、マシンガンはタップダンサーの拍子に取って代わられた。」(8)

⁴⁹ ヤノヴィッツよりも 2 年早い 1925 年に、ウィーンの作家フェーリクス・デーレマンが『ジャズ ウィーン小説』という表題の小説を発表しているが、この作品の内容はほとんどジャズとは関係がない。Vgl. Dörmann, Felix: *Jazz. Wiener Roman*. Wien / Prag / Leipzig 1925.

Verjazztes Europa

— Hans Janowitz' Roman *Jazz* —

IKEDA Shinya

Nach dem Ende des ersten Weltkriegs kam der Jazz in die Weimarer Republik. Geprägt war er durch komplizierte, die Zuhörer aber zum erotischen Tanz verführende dynamische Rhythmen, und er erregte große Sensation. Konservative Kreise sahen im Jazz etwas Gefährliches, etwas, das die traditionelle Gesellschaft sexuell attackierte, während die Avantgarde und der unternehmungslustige Teil der Gesellschaft sie als einen neuen Erlöser begrüßten, der der erschöpften Kultur Europas neue Impulse geben konnte.

In der Literatur und Kritik dieser Epoche verwandte man häufig von Vorurteilen geprägte Vorstellungen vom Schwarzen dazu, um den gefährlichen Zauber und die lasterhafte Atmosphäre des Jazz zu beschreiben. Man glaubte damals zum Beispiel, daß der „Neger“ über eine überraschend starke sexuelle Potenz verfügte und daß er gleichzeitig von ununterdrückbaren Trieben beherrscht sei oder daß Europa einmal von der schwarzen Rasse völlig erobert werden würde. Dieses imaginierte Bild des „Negers“ war also ein mit dem Jazz eng verbundenes Topos, in dem sich die vage Angst vor der unbestimmten Zukunft Europas aussprach.

Hans Janowitz, der als Drehbuchverfasser des ersten expressionistischen Films *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919) weltberühmt wurde, interessierte sich sehr für diese neue Musik und schrieb einen Roman mit dem Titel *Jazz* (1927), der von einer weißen Jazzband in Paris erzählt. Interessant ist dabei, daß im Verlauf der Erzählung das typische „Negerbild“ weitgehend ausgespart wird, obwohl es ein „Jazzroman“ ist (wie der Erzähler ihn selber nennt) und daß sein Inhalt gleichwohl mehr oder weniger die realen Verhältnisse um den Jazz der Weimarer Zeit reflektiert. Dafür mag es folgende Gründe geben: 1. Janowitz hatte in Berlin ausreichend Gelegenheiten, Jazz als ein innovatives Kulturgeschehen der großen Stadt zu rezipieren und kannte seine

Materie. Er war relativ schnell und einfach vom Jazz entzaubert, ohne ihm gegenüber Vorurteile zu hegen. 2. Janowitz vergleicht den Jazz mit der Bewegung des Meeres, das immer wieder mit dem Land in Konflikt gerät. Das Meer stellt die formlose, dionysische Seite des Menschen dar, wogegen das Land die feste, bürgerliche Welt bedeutet. Die Vorstellung des Meeres ist aber gleichzeitig auch als Gleichnis der Unerklärbarkeit des Jazz zu deuten. Jazz ist für Janowitz nicht nur eine Unterhaltungskultur, sondern darüberhinaus eine notwendige Ausdrucksform des modernen Menschen. 3. Janowitz stammte aus Poděbrady, einem Ort in der böhmischen Provinz und war daher selber in Berlin ein Ausländer, und es mag sein, daß er sich aus diesem Grunde mit dem „Neger“ identifizierte.

Janowitz konnte, um den Jazz zu schildern, auf ein „Negerbild“ verzichten, weil er den „Neger“ eben nicht für einen absolut Anderen hielt.