

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: Jazz & Poetry : Skizze einer bimedialen Gattung : Poetik und Performance-Praxis
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858041>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.12.2025

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

Jazz & Poetry

Skizze einer bimedialen Gattung: Poetik und Performance-Praxis

I

Anfangs der 60er Jahre schrieb der Lyriker Lawrence Lipton im Cover Text der LP *Jazz Canto*, die er produziert hatte, „Poetry and Jazz“ habe sich zu „something like an art form“ gemausert. Diese Art von Musik-Lyrik-Verbindung war damals noch gar nicht alt. Die erste mir bekannte LP mit J&P ist *A Modern Jazz Symposium Of Music And Poetry With Charles Mingus* von 1957, mit einem Gedicht von Lonnie Elder, gelesen von Melvin Stuart und Langston Hughes. 1958 erschien dann die LP *Weary Blues* with Langston Hughes mit Musik von Red Allen auf der A-Seite, Charles Mingus auf der B-Seite. Und im gleichen Jahr: *Poetry Readings in „The Cellar“* mit Lyrik von Kenneth Rexroth und Lawrence Ferlinghetti zu Jazz. In Jazz Clubs wie Five Spot und Village Vanguard, in Colleges, an Universitäten und auf Open Air Veranstaltungen wurde J&P zu einer regelrechten Mode. Die Beat Poets haben zu ihr beigetragen. Joachim Ernst Berendt hat sie rasch auch in Deutschland eingeführt, wo sich vor allem Peter Rühmkorf, zusammen mit Michael Naura, damit einen Namen machte. In Skandinavien hat Jan Erik Vold zusammen mit Musikern wie Jan Garbarek und Chet Baker bemerkenswertes auf diesem Gebiet hervorgebracht. Seit den 70ern machen viele schwarze Lyriker Jazzpoetry und beanspruchen die Fusion von Text und Jazz exklusiv für ihren „Black Nationalism“. Amiri Baraka (LeRoi Jones) gab hier den Ton und das Wort an.

Ein beachtliches Korpus dieser Kunst ist auf LPs dokumentiert. Und es ist deutlich, daß für viele Lyriker, die so gearbeitet haben, J&P mehr ist, als ein hübsches, x-beliebiges Experiment.

Aus Cover-Texten, Essays, Autobiographien und Interviews läßt sich eine Poetik ablesen, die sich angesiedelt hat zwischen hohem Kunstanspruch – Verweise auf Schönbergs Sprechgesang und Strawinskys „*Pierrot Lunaire*“! – und Verachtung von „art-ing“ (Barakas Ausdruck), Streben „*Back to the Sources of Literature*“ (so der Titel eines Essays von Rexroth) und Anknüpfung an subkulturelle Traditionen des Talking Blues, Streetsong, Gospel. Im Ganzen gehört diese Poetik jedoch zu einem „*Quest for a Popular Modernism*“.¹⁰⁶

Rexroth und Allen Ginsberg auf der einen Seite, Baraka und die Last Poets auf der anderen, wollen alle die Lyrik den elitären bzw. weißen Konventionen und Institutionen entreißen und sie (wieder) in aktuelle gesellschaftliche und kommunikative Zusammenhänge einbringen. „It is very important to get poetry out of the hands of the professors and the squares. If we cant get poetry out into the lifes of the country it can be creative,“ schreibt Rexroth.¹⁰⁷ „Jazz poetry is fun to listen to, and it is even

¹⁰⁶ So der Titel einer Monographie: Werner Sollors, Amiri Baraka/LeRoi Jones, *The Quest for a ,populist modernism‘*, New York 1978.

¹⁰⁷ Zitiert von Ralph J. Gleason im Covertext zu *Poetry Readings in „The Cellar“*, LP 1958.

greater fun to do it,“ ist hier die Losung. „The joy we had in making poetry-music“ ist auch bei Baraka wichtig, aber: „We also wanted to say some things!“ Die Lyrik einer sterbenden Epoche, d. h. für Baraka die des Rassismus, des Monopolkapitalismus und des Imperialismus, „exists mostly on paper [...] actually intended for a particular elite. [...] The poetry I want to write is oral by tradition, mass aimed as its fundamental functional motive.“¹⁰⁸

Während die weißen Lyriker mit der Anbindung an den Jazz ihr Publikum erweiterten – „the club was packed. San Franciscans of every strata of society came to hear what was obviously a new and intriguing artistic excursion.“¹⁰⁹ – appellieren die Black Poets an alle, die den „You know what I mean dialect“ (Jayne Cortez) oder den „Ghetto Code: Dot-dot-dit-dit-dot-dot-dash“ (Gil Scott-Heron) verstehen.

Literarisch stellen sich die Autoren, die J&P machen, in die Tradition einer oral konzipierten genuinen amerikanischen Lyrik von Walt Whitman, Carl Sandburg über W.C. Williams bis u. a. Robert Creeley. Thematisch und sprachlich/formal sind sie von vornherein vom Jazz inspiriert, bzw. sie haben Teil an der „black experience“, der auch Blues, Gospel, Jazz und Rock entspringen. Viele Gedichte sprechen von Lester Young oder Charlie Parker, von Leadbelly oder Bessie Smith, von John Coltrane. Sie tun es in einem colloquial oder Slang-Ton. Sie bilden Bluesstrophen nach (Hughes) oder entwickeln ihre Themen in langen Free Verse-Gedichten rhapsodisch wie Jazzimprovisationen. Und sie gehen mit der schriftlichen Vorlage in der Aufführungssituation sehr frei um. Die Jazz-Qualität des Lebensgefühls der Beat Generation hat Norman Mailer veranlaßt von „White Negroes“ zu sprechen – Rexroth würde ohne Zweifel auch dazugehören. Von den Schwarzen wurde solches natürlich als Anmaßung zurückgewiesen. Sicher ist es ein Unterschied, ob man „den Blues hat“, weil man diskriminiert, kriminalisiert, obdach- und arbeitslos ist, oder ob man Befreiung und Abenteuer sucht als „social climber, climbing down“ (Ferlinghetti im Gedicht „Autobiography“).¹¹⁰ Nun, so ganz freiwillig und nur lustbetont haben auch die Beatnicks nicht am Rande ihrer ungeliebten Gesellschaft gestanden ...

Eine ernstzunehmende, folgenreiche bi-mediale und multikulturelle Terraineroberung stellt J&P in jedem Fall dar. In den besten Fällen entsteht ein „Interplay“¹¹¹ zwischen Text und Musik, kongeniale Interaktion zwischen rezitierenden Lyrikern und Jazzmusikern. „There it is, another example of what a poet does with music and what musicians do with poetry“ (Jayne Cortez).

Another example: Bekanntere und anerkanntere Beispiele sind ja Oper, Lied, liturgischer Gesang, Rezitativ, Sprechgesang, Theater- und Filmmusik, Musik als Inspiration oder als Motiv in Literatur, etc.

¹⁰⁸ Cover-Text von *New Music – New Poetry*, LP 1981.

¹⁰⁹ Gleason, op. cit.

¹¹⁰ Vgl. zu dieser Problematik Diedrich Diederichsen, „Schwarze Musik und weiße Hörer. 1. Teil“ in: *Symptome. Zeitschrift für epistemologische Baustellen*, Heft 7 (1991), S. 28–39.

¹¹¹ Zu diesem lyriktheoretischen Terminus vgl. Hans-Werner Ludwig, *Arbeitsbuch Lyrikanalyse*, Tübingen 1981, S. 56ff.

What it does with ... : Was Musik und Text aneinander bewirken, welches Dritte ihre Überlagerung entstehen läßt, mag evident sein, es ist aber nur sehr umständlich zu beschreiben. „Lady, if you have to ask, you'll never know“, soll Lester Young (oder war es Louis Armstrong?) auf die Frage, was Swing sei, gesagt haben. Für das Zusammenwirken von klassischer Musik und Literatur versucht z. B. der Reader *Literatur und Musik* von Steven Paul Scher wortreich, aber wenig präzise eine Beschreibung.¹¹² Über die „Jazz-Ästhetik“ Langston Hughes', Jack Kerouacs oder Amiri Barakas gibt es ausführliche und erhellende Sekundärliteratur. Doch über die bimediale Gattung J&P ist nichts Einschlägiges geschrieben worden. Oft verzeichnen Bibliographien nicht einmal die LP-Veröffentlichungen, obwohl es Lyriker (u. a. Gil Scott-Heron) gibt, die mehr LPs als Bücher herausgegeben haben, und obwohl es viele Gedichte gibt (z. B. von Jack Kerouac), die nur auf LPs zugänglich sind. Umgekehrt registriert die Jazzforschung J&P nicht. Es fühlt sich wohl niemand zuständig und kompetent für Lyrik und Musik.¹¹³ Und die Musik, um die es hier geht, ist Jazz – ist das überhaupt Kunst? Gegenstand für professorale Anstrengungen? Adorno hat da einmal ein böses Verdikt über den Jazz gesprochen, er sah darin eine Kastrationssymbolik!¹¹⁴ Mehr Verständnis für das Phänomen J&P wäre sicher in Anlehnung an Bachtin oder den späten Marcuse zu entwickeln.

Die leidige Frage nach dem Kunstcharakter von Jazz kann mit Diedrich Diederichsen für unsere Zwecke abgehakt werden:

Kunstmusik ist solche, die von ihrem Publikum Spezialisierung verlangt. Populärmusik, die das nicht tut. Da die meiste Populärmusik heutzutage auch, zusätzlich zum breiten Publikum auch von Spezialisten rezipiert wird und darauf auch schon lange reagiert, ohne deswegen ihre populäre Funktion aufzugeben, kann es Musik geben, die beides ist.¹¹⁵

„Unreine“ (Bachtin!) gegenkulturelle und multikulturelle Phänomene partizipieren an verschiedenen Kontexten oder Diskursen und können viele Funktionen haben, das ist ihre Stärke. Schon rein textlich haben die Gedichte der Jazz-Poetik, die zu Jazz gelesen werden, interdiskursiven Charakter, sie sind oft Montagen oder Parodien.

Und jetzt noch einmal: Was bewirkt der Text bei der Musik, und – wohl vor allem: was macht die Musik mit dem Text? In Begriffen einer strukturalen Semiotik wird man vorerst sagen, daß zu den drei Ebenen eines lyrischen Textes, die laut Jürgen Link dessen Überstrukturierung bedingen – Denotation in der „Mitte“, Konnotationen darüber, Lautliches/Rhythmisches darunter¹¹⁶ – hier (mindestens) eine

¹¹² *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*, hg. v. Steven Paul Scher, Berlin 1984. Darin 15 Zeilen zu „Jazz und Text“ (S. 235) über ein Gedicht von Max Bense „Jazz Hot“, das angeblich jazzmäßig eine Stelle aus Hegels Logik variiert.

¹¹³ Vgl. Schers *Einleitung*, op. cit. S. 9f.

¹¹⁴ Vgl. Theodor W. Adorno, „Zeitlose Mode. Zum Jazz“, in *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft* (1955), München 1968, S. 128f.

¹¹⁵ Op. cit. S. 37, Anm. 4.

¹¹⁶ Jürgen Link, „Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes“, in: Helmut Brackert/Jörn Stückrath (Hg. I), *Literaturwissenschaft, Grundkurs 1*, S. 205ff.

vierte Ebene hinzukommt, die Musik. Der Effekt ist vorerst perzeptionspsychologisch ein Oszillieren zwischen Vorder- und Hintergrund, bzw. eine Enthierarchisierung dieses Verhältnisses. Semiotisch gesehen entsteht eine zusätzliche Entsemantisierung des Denotats und zugleich eine Semantisierung der musikalischen Elemente. Musik und Text interpretieren sich gegenseitig, wird denn auch immer wieder gesagt. Soziologisch gesehen signalisiert der Jazz, der mit Lyrik kombiniert wird, pauschal die Umfunktionalisierung, Neulokalisierung der Lyrik in Bezug auf Autorintention und Rezeption. Der Jazz nimmt der LYRIK die Aura, oder er gibt ihr eine andere, neue.

Musik, Text und rezitatorische, szenische Präsentation (mit der Möglichkeit spontaner, dynamischer, Feedback-bedingter Interaktion) können sich gegenseitig begleiten, verstärken, illustrieren, kontrapunktisch ironisieren, kommentieren, interpretieren, stimmungsmäßig untermalen, in Dialoge eintreten, sich Bälle zuspiesen, durch „staging“ einander in den Fokus rücken, etc.

Wie diese Effekte entstehen, kann als Verfahren beschrieben werden,¹¹⁷ auch wenn sie oft spontan, intuitiv zustande kommen. Jack Kerouac z. B. war zutiefst enttäuscht, als Zoot Sims und Al Cohn nach der Einspielung von Blues and Haikus sich nicht einmal das Tape anhören wollten, sondern sich sofort in die nächstgelegene Bar absetzten. Es hatte vor der Aufnahme auch keine großen Absprachen gegeben. Für die beiden war das einfach ein Job wie jeder andere.¹¹⁸ Aber es ist keineswegs so, daß sie einfach irgendetwas vor sich hingespielt hätten. Jazzmusiker sind es gewohnt, aufeinander zu hören und zu reagieren, sie können auch auf Lyrik hören. Sims und Cohn illustrieren musikalisch schlagfertig und mit Jazzer-Humor die Motive in Kerouacs Haikus: Verwirrte Fliege, schleichende Katze, kalte Knie, bellender Hund, müder Geschäftsmann, etc. Oder sie geben den Gedichten „Hard-hearted old Farmer“ oder „The last hotel“ einen Blues-Hintergrund, der als Ganzes ein Äquivalent zum Text bildet.

Ich habe gesagt, die Musik fügt dem lyrischen Gedicht mindestens eine neue Strukturebene hinzu. Musik kann in gewissem Maß auch Semantisches denotieren, in einer Art Onomatopoetik – siehe Hundebellen. Sie kann global einen Kontext aufrufen: Blues, z. B. Und wenn es sich um Jazz Standards handelt, gehört deren Titel und Text zum neuen Kontext des Gedichts, wie wenn Rexroth zum „St. Infirmary Blues“ liest: „Nikolas, you ran away from a hospital“. Gewisse Instrumente, Stile, Formen, Spielweisen, z. B. jungle style, haben bestimmte semantische Konnotationen. Die rein rhythmischen und melodischen Konfigurationen der Musik können mit den thematischen und prosodischen Bewegungen des Gedichts in Beziehung treten.

Von der Seite der Lyrik her zielt die Frage, wenn man davon ausgeht, daß die Texte bereits einer Jazz-Poetik angehören, vor allem auf die Rezitationstechnik, die

¹¹⁷ Vgl. Walter Baumgartner, „Jan Erik Vold – Jazz & Poetry“, in: Asmund Lien (red.), *Modernismen i skandinavisk litteratur* (= XVII Conference of International Association für Scandinavian Studies), Trondheim 1991, S. 399ff.

¹¹⁸ Vgl. Beiheft zu *The Jack Kerouac Collection*, CDs 1989, S. 7.

Musikalität und Fähigkeit des Vortragenden zu Zusammenspiel mit der Band. Die besten Resultate zeigen Live-Aufnahmen, wo Lyriker mit Jazzfeeling und Showman-Talenten ihre Gedichte selbst vortragen. Einfache Head-arrangements (mündlich abgesprochene Arrangements) wirken meist besser als komplizierte Kompositionen. „How can I turn images and personal experiences into a dynamic shout superimposed over the blues“, fragt sich Jayne Cortez, wenn sie J&P macht.

II

Kenneth Rexroth müßte in der Terminologie älterer Literaturgeschichtsschreibung als „the father of jazz & poetry“ bezeichnet werden. In seiner *Autobiographical Novel* handelt ein Kapitel vom Tea Room oder Club The Green Mask in Chicago. Rexroth arbeitete als 16-jähriger dort und wurde dann Mitbesitzer. Eine bunte und inspirierende Gesellschaft von „bona-fide artists“, writers, musicians and people from show business“, „sophisticated Negroes“, Anarchisten, eine Konzertpianistin und Jazzmusiker der ersten Stunde verkehrten dort. Rexroth lernte Lil Hardin und Louis Armstrong kennen. Eine kleine Hausband mit weniger bekannten Musikern entstand. Jede Woche wurde eine Dichterlesung veranstaltet, u. a. mit Sherwood Anderson, Edgar Lee Masters und Langston Hughes. Und: „Here happened the first readings of poetry to jazz I know“,¹¹⁹ u. a. mit Rexroth selbst. Rexroth las zu Musik der Hausband eigene Gedichte und Gedichte von Whitman und Sandburg. Zu übersetzten französischen Gedichten ließ er sich von der Konzertpianistin begleiten. Rexroth beschreibt die Entstehung eines antibürgerlich-bohemischen und multikulturellen künstlerischen Lebensstils, wie er in den 20ern in Chicago, New York und Paris entstand und sich von dort aus verbreitete, um in den 60ern in der Beat Generation zu kulminieren.

Rexroth war Ende der 50er Jahre wieder am Ort des Geschehens, diesmal in San Francisco. Im Jazz Club „The Cellar“, später Blackhawk, las er zusammen mit der Band des Besitzers eigene Gedichte, und dort entstand 1958 die erste eigentliche J&P-Platte, auf der außer Rexroth noch Lawrence Ferlinghetti zu hören ist. 1960 erschien seine zweite LP: *Poetry and Jazz at the Blackhawk*.

Im Cover-Text schreibt Rexroth, er, Ferlinghetti, Kenneth Patchen und Lawrence Lipton hätten mit J&P eine richtige Welle ausgelöst. Mit der Cellar Band, einem Quintett mit Tenorsax und Trompete ohne sehr bekannte Musikernamen, fühlte sich Rexroth als eingespieltes Team. „We know exactly how to bring out each other's best points“. Die Band spielt Standards im Mainstream Stil mit gelegentlichen free-jazz-artigen Passagen und komponierten Sequenzen. In vielen Proben und Auftritten haben sich Head-arrangements herausgebildet, die Platz für Spontaneität lassen, so daß sich Musik und Lyrik entfalten können und doch: „go together“.

Rexroths cetero censeo, nicht nur auf den Covers seiner J&P-Platten, sondern auch in seinen Essays über Literatur, ist das Plaidoyer für die Abkehr des Lyrikers

¹¹⁹ Kenneth Rexroth, *An Autobiographical Novel*, New York 1969, S. 167.

von der „bookish, academic world“ und die Hinwendung zu einem breiten Publikum, wo er sich der Konkurrenz durch „acrobats, trained dogs, and Singer's Mid-gets“ stellen muß. „Precisely what is wrong with the modern poet is the lack of a living, flesh and blood connexion with his audience.“¹²⁰ Lyrik soll face-to-face-Kommunikation sein. Sie soll mit dem Jazz teilen, was Rexroth in einem Essay als dessen Quintessenz darstellt: „a way of life, [...] hostility to square society“.¹²¹ Organische Rhythmen der Rede, der Songs, der Musik und des Tanzes sollen die Menschen in einer Gemeinschaft vereinen.

Rexroths Poetik insistiert auf rhythmisch und melodisch kontrapunktische Stimmenführung. Die Zeilenteilung seiner Gedichte legt er als formale Notation des Tempos und der Emphase, des Wechsels von Staccato und Legato an, die die mündliche Präsentation vorgeben soll.¹²² Eine Gedichtsuite heißt „Written to Music: Eight for Ornette's Music“ und daraus liest er auch auf der LP von 1960, z. B. den „Married Blues“: „I didn't want it, you wanted it. / Now you've got it you don't like it. / You can't get out of it now. (...)“. Am besten zusammengefaßt ist seine (Jazz-)Poetologie und deren Traditionen im Essay „Back to the Sources of Literature“ von 1969.¹²³

Lawrence Ferlinghetti erhebt den Anspruch darauf, die ersten Gedichte geschrieben zu haben, die von vorherein für den Vortrag zu Jazz konzipiert sind. Das Gedicht „Autobiography“, das er auf der Cellar-LP liest, „really developed right along with the Cellar sessions. [...] The big thing is the oral message. My whole kick has been oral poetry“. „We're trying to capture an audience. Gutenberg had a good idea with printing but it ran away from him and ruined for the poets. Put the clam on the voice! The jazz comes in as part of the attempt to get the audience back.“¹²⁴ Der Jazzkritiker Ralph J. Gleason attestiert Ferlinghettis Gedichten denn auch „a considerable acceptance from the jazz musicians themselves.“ In der Kombination von Jazz und Lesung hat Ferlinghetti eine eigene Form gefunden. Durch Wiederholungen, Parallelismen und Variationen eines Themas versucht er in der Suite „Oral Messages“ – darin „Autobiography“ – musikalische Elemente in eine Sprechrhythmik umzusetzen. Durch Einsatz der Alltagssprache, des Obszönen und durch die Kombination mit Jazz versuchte er, die Lyrik in den Alltagsdiskurs zurückzuführen und sich von der als inauthentisch empfundenen akademischen Lyrik zu distanzieren – liest man über ihn im Lexikon.¹²⁵

Die beiden Rexroth-LPs haben Literatur- und Jazzgeschichte geschrieben. Gemessen an der von ihnen ausgelösten Entwicklung mögen sie etwas schlicht klingen, hörenschrift sind sie allemal. Rexroths Vortragsstil ist nicht so jazzmäßig, wie seine

¹²⁰ Cover-Text 1960.

¹²¹ „Some Thoughts on Jazz as Music, as Revolt, as Mystique“, in: Kenneth Rexroth, *Bird in the Bush. Obvious Essays*, New York 1959, S. 20 u. 38.

¹²² Vgl. Morgan Gibson, *Kenneth Rexroth*, New York, 1972, S. 94 passim.

¹²³ In: Kenneth Rexroth, *The Alternative Society. Essays from the Other World*, New York 1970, S. 147–167.

¹²⁴ Cover-Text 1958.

¹²⁵ Hans Peter Rodenberg in *Neues Kindler Literatur Lexikon*.

Poetik und seine Biographie erwarten lassen. Er liest seine Gedichte, z. B. das lange „Thou shalt not kill“, in einem monotonen Litanei-Ton, pathetisch, wie man eben doch auch die verpönte high-brow-poetry früher vortrug. Der jüngere Ferlinghetti swingt schon etwas mehr. Die Head-arrangements sind jedoch gut, und es entstehen schöne Pointen zwischen Text und Musik, die keinen Zweifel daran lassen, daß hier eine Affinität zwischen dieser Lyrik und der Art von Jazz besteht, wie sie die Cellar Band spielt. Einige ambitionöse, auskomponierte Musikpassagen (Fugen) (z. B. wenn Boccherini im Gedicht „Quietly“ erwähnt wird) wirken zu artifiziell, laufen Rexroths Konzeption eigentlich entgegen. Wie auch Rekurse auf Schönberg oder Ezra Pound in der Poetik belegen, mag man doch nicht ganz auf gewisse hochkulturelle Ambitionen oder Legitimationen verzichten. Damals wird es noch nötig gewesen sein.

III

1958 hat Jack Kerouac im New Yorker Jazz Club Village Vanguard gelesen. Beim zweiten Set begleitete ihn auf Zuruf der hauptsächlich als Showmaster bekannte Steve Allen am Piano. 1959 ist von dieser Formation die LP *Poetry for the Beat Generation* erschienen. Im gleichen Jahr kam auch die LP *Blues and Haikus*, wo Kerouac von zwei Musikern seiner ausdrücklichen Wahl begleitet wird: den beiden Tenorsaxophonisten Zoot Sims und Al Cohn. 1981 montierte der Sänger Mark Murphy von Kerouac auf Band gesprochene Passagen aus „The Subterraneans“ und „On the Road“ in seine LP *Bop for Kerouac*. 1989, auf *Kerouac, then and now* rezitiert Murphy zu einer Rhythm Section Kerouac-Texte.

Kerouacs Prosa und Lyrik ist in einem technisch exakten Sinne Jazz-Charakter bescheinigt worden.¹²⁶ Seine Texte handeln oft im Jazz-Milieu, sprechen von Blues- und Jazzmusikern, heißen im Titel „Mexico City Blues“ usw. Sein Rezitationsstil weist rhythmische Jazzstrukturen auf. Und: Kerouac verändert während der Lesungen seine Texte spontan improvisierend, er hebt von der Vorlage ab, wie wenn etwa Charlie Parker Standard-Themen anspielt, modifiziert und als Sprungbrett für Improvisationen benutzt. Auch auf der LP ohne Musik: *Readings By Jack Kerouac On The Beat Generation* von 1959, hören sich seine Gedichte an, wie wenn ein Bluesmusiker eine Serie von Riffs spielt, mit plötzlichen Pausen, unerwarteten Akzenten und zungenbrecherischen Presto-Passagen – letztere wiederum an Charlie Parker erinnernd. Diese LP ist vor einem Publikum aufgenommen und gibt die authentische Kommunikationssituation wieder, in der die Beat Poets am liebsten auftraten. „Somehow Kerouac got drunk, kept everybody entertained, happy and high, and got off his lines on cue all the time.“¹²⁷

Kerouac selbst hat sich verschiedentlich sehr klar über seine Jazz-Beeinflussung geäußert:

¹²⁶ Vgl. Regina Weinreich, *The Spontaneous Poetics of Jack Kerouac*, Carbondale & Edwardsville 1987.

¹²⁷ Gerald Nicosia, „Kerouac as Musician“, in: Beiheft zu *The Jack Kerouac Collection*, S. 9f.

Jazz and Bebop, in the sense of a, say, a tenor man drawing a breath and blowing a phrase on his saxophone, till he runs out of breath, and when he does, his sentence, his statement's been made. [...] that's how I therefore separate my sentences, as breath separations of the mind. [...] I formulated the theory [...] never mind what Olson, Charles Olson says. I formulated this theory in 1953 at the request of Burroughs and Ginsberg. Then there's the raciness and freedom and humor of jazz.¹²⁸

Die LP mit Steve Allen ist interessant vor allem, weil sie eine ganze Palette von z. T. unveröffentlichten Gedichten bringt, in denen Jazz und Blues thematisch sind. Die Piano Begleitung ist diskret, oder sagen wir's: fade. Allen klingt wie ein Barpianist. Die Studioaufnahme ist ohne Vorbereitungen in einem Take entstanden. Ohne direkt die Gedichte illustrieren zu wollen, spielt Allen Blues oder Boogie-Woogie Riffs und Licks zu Gedichten über den legendären Leadbelly, Be Bop Phrasen und schräge Intervalle zum Gedicht „Charlie Parker“ und „How High the Moon“ zu Kerouacs „The Moon her Majesty“. Einzelne Momente von gelungenem Interplay stellen sich ein. Als von der Sessionography nicht nachgewiesener Extra Track ist auf der CD-Neuaufgabe von 1989 übrigens als letztes ein Schlagzeug und eine Gitarre zum Piano zu hören – und Applaus. Offenbar von einer Live Session.

Blues and Haikus mit Sims und Cohn, ebenfalls ohne Vorbereitung in einem Take im Studio aufgenommen, ist ein perfektes Beispiel für Interplay zweier versierter Musiker mit einem Jazzlyriker und artistisch professionellem Rezitator, die alle drei die gleiche Sprache sprechen. Al Cohn debütiert hier als Bluespianist und Kerouac als Bluessänger, Indiz für die guten Vibrationen, die im Studio geherrscht haben müssen – mit oder ohne die Flasche Thunderbird. Zoot Sims „Katze“ und „Hund“ können mit Prokofieffs *Peter und der Wolf* verglichen werden. Der Producer Bob Thiele hat nicht recht, wenn er meint, die beiden Musiker „just blew without listening“.¹²⁹ Weitgehend recht gebe ich hingegen Stephan Ronan, der im Beiheft von den anderen weißen J&P Artisten sagt:

Non equalled Kerouac's success, mostly just stretching their usual reading voices to accommodate the music played behind them. Kerouac, on the other hand, was one of the musicians, a virtuoso of tone and mood.¹³⁰

Dies zeigt sich gerade auch auf Mark Murphys *Bop for Kerouac*. Murphy singt Texte improvisierend wie ein Instrumentalist, „vocalese“, so wie man es auch von Eddie Jefferson oder dem Hendricks/Lambert/Ross Trio kennt. Aber die einmontierten Passagen mit Kerouac selbst swingen mehr als Murphys nostalgischer Re-Bop!

Im Beiheft zu der CD *The Jack Kerouac Collection* schreibt Allen Ginsberg:

Kerouac knew spontaneity & jazz, unafraid and charming. His Blues and Haikus remain for me the classic of all Beat era jazz poetry recordings, yet to be matched for delighted recitation – verve of pronunciation, deep color of vowel & consonantal bite, exquisite intelligent consciousness in crossing T's & tonguing against the teeth with

¹²⁸ Zit. aus Weinreich, op. cit. S. 9f.

¹²⁹ Beiheft, op. cit. S. 16.

¹³⁰ Ebda., S. 12.

open lips. / Though I'm often credited with innovating American poetic vocalization, my own guru [...] is directly Jack Kerouac, originator of that style of poetic oratory.¹³¹

Über seine eigene Beziehung und das Verhältnis seines Schreibens/Lesens zu Blues und Jazz gibt Ginsberg Aufschluß u. a. im Vorwort zu *First Blues and Rags*. Außer Kerouac ist eine seiner wichtigsten Referenzen Bob Dylan. Mit Don Cherry, Julius Watkins und Elvin Jones hat Ginsberg 1969 *William Blake. Songs of Innocence and Experience* herausgebracht. 1989 erschien *The Lion for Real* mit u. a. Bill Frisell.

In Ginsbergs Poetik finden sich alle Elemente, die wir bereits von Rexroth kennen, und die wir bei den Black Poets wieder antreffen werden: die Tuchfühlung mit Blues und Jazz als Remedium gegen die akademisch infizierte Literatur; die thematisch und formal prozessuale Entwicklung des Textes aus dem Rhythmus des Pulsschlags und in Atemkadenzen; der Wille zu spontaner „Kopf-Zunge-Kreation“ aus der Kommunikationssituation heraus. Kerouac wie Ginsberg haben viele ihrer Gedichte nicht an der Schreibmaschine konzipiert, sondern zuerst auf Tonband gesprochen. Ausdruck für das Maß, in dem Ginsberg ein breites Publikum fand, ist die Tatsache, daß Bob Dylans Manager ihn in seinen Stall aufnahm. Mit dem Geld, das er jetzt verdiente, konnte er u. a. Amiri Baraka unterstützen, der damals gerade im Gefängnis saß.¹³²

Stärker als bei den bis jetzt genannten Lyrikern, versucht Ginsberg bewußt an Jazz und Blues als schwarzer Musik zu partizipieren. „Ich hatte schon eine Form von amerikanischen Blues im Blut, ohne es zu wissen. Ich konnte ihn singen, hielt das aber für literarisch unwichtig.“ Hare Krishna Mantra und Ezra Pound hätten ihn bewußt werden lassen, daß Gesang, Tanz, Musik und Lyrik zusammengehören. Bei Ginsberg ist auch die politisch revolutionäre Funktion der schwarzen Musik und Subkultur stärker artikuliert:

The Black tradition keeps the chant going, in the sense that the body chant is still there in jazz and in spirituals, up to the political use of it in 'We shall Overcome' – there still are remnants of Afric chanting and dancing and drumming. / But while in White culture something very shallow and un-chanty [...] is the dominant. [...] I would say the reason for that is maybe capitalism – that is, usury. People trying to make money out of mass production.¹³³

Die William Blake-LP hat trotz der illustren Jazznamen in der Besetzung nichts mit Jazz zu tun. Ginsbergs Vertonungen („tuned by“), meist im gemächlichen Dreivierteltakt, und dilettantisch vorgetragen zusammen mit Peter Orlovsky, erinnern eher an mittelalterliche Wirtshaussmusik. Der Trompeter Don Cherry darf mit Fingercymbals den Takt angeben. Der Hornist Julius Watkins signalisiert Apokalypse. Und Elvin Jones' Schlagzeugsolo auf dem einzigen Track, wo er auftaucht, dem letzten, markiert „The iron hand [that] crushed the Tyrant's head / And became a Tyrant in his stead.“ Ginsberg bindet hier seine synkretistische Anti-Ideologie mehr an

¹³¹ Op. cit. S. 8.

¹³² Zu den biographischen Zusammenhängen vgl. Jane Kramer, *Allen Ginsberg in America*, New York 1974, S. 33.

¹³³ Gordon Ball (ed.), *Allen Verbatim. Lectures on Poetry, Politics, Consciousness*, New York 1974, S. 33.

die zweite Tradition, die auch bei Rexroth neben der Black culture zu den „sources“ führt: die europäische Gegenkultur (Bachtins Lachkultur!), die etwa mit Villon anhebt.

Hervorragendes modernes J&P hingegen ist auf *The Lion for Real* zu hören. Die Musik ist mal New Jazz, mal Rock mit World-Music-Elementen. Ginsberg hat von Marianne Faithfull den Rat erhalten, das Singen lieber sein zu lassen. Wenn er hier zu Jazz liest, kommt tatsächlich das Black Timbre seines Basses und der Blues, den er im Blut hat, an den Tag. Mit mildem Understatement und selbstironischem Pathos erzählt er z. B. die surrealistische Geschichte: „I came home and found a lion in my living-room. [...] Terrible presence, I cry, eat me or die.“ Das Tenorsaxofon (Lenny Pickett) spielt natürlich den Löwen. Das erste Gedicht auf der Platte ist eine Hommage an Kenneth Rexroth. Michael Blairs Musik dazu „might be 4 AM in the soul.“

IV

Die Mode oder die Innovation der multimedialen Lyrik-Präsentation hat sehr schnell auf Europa übergegriffen. In London feierten die Lyriker Adrian Mitchell und Dannie Abse mit dem Michael Garrick's Trio und Quintett Triumphe. Ihre LP *Poetry and Jazz in Concert* erschien in den 60ern.

In Deutschland mixte Joachim Ernst Berendt zuerst Klassiker und Expressionisten – Heine bis Benn, aber auch Enzensberger – zu bereits existierender Musik von John Coltrane, Miles Davis, Oscar Peterson oder Mal Waldron. Ein pädagogisches Engagement: Lyrik der Jugend schmackhaft zu machen, und ein kultureller Legitimationsversuch: Jazz mithilfe von großer Lyrik salonfähig machen, kommen sich in die Quere. Und die Schauspieler, auch wenn es Gert Westphal ist, swingen nicht. Die Gedichte, die hier mit Jazz kombiniert werden, haben weder thematisch noch formal etwas mit Jazz zu tun. Nur Peter Rühmkorf hat über längere Zeit intensiv mit der J&P-Form gearbeitet. Mir scheint aber, daß sowohl seine Lyrik als auch Michael Nauras Musik zu „art-ing“ neigen. Und Rühmkorf beklagt lieber sarkastisch den Funktionsverlust moderner Lyrik/Kunst und zeigt seine Kenntnisse in griechischer Mythologie, als daß er sich mit einer andersgearteten Lyrik ein neues Publikum eroberte. Man höre sich sein und Nauras *Kein Apolloprogramm für Lyrik* von 1976 an. Hier hat allenfalls der Blues „Jetzt mitten im Klaren“ Jazz-Qualität. (Udo Lindenberg oder vielleicht Wolf Biermann müßten mal J&P machen). Günter Grass zusammen mit dem Drummer Günter Baby Sommer groovt richtig! Meine Discographie verzeichnet indes auch durchaus interessante Experimente aus Deutschland und Österreich, mit Brecht- und Lasker-Schüler-Gedichten, oder Ernst Jandl mit dem Vienna Art Orchestra (mehr Spaß hat Ernst nie gemacht!)

In Norwegen hat der Lyriker Jan Erik Vold von 1969 bis heute 12 LP-Seiten J&P produziert. Seine Gedichte und sein Vortragsstil haben eminente Jazz-Qualitäten, und Jazz ist in ihnen oft Thema. Er lebte anfangs der 60er Jahre in Kalifornien und hat William Carlos Williams, Robert Creeley, Bob Dylan und Frank O'Hara ins

Norwegische übersetzt. Er agiert so flexibel und professionell vor der Band, daß Red Mitchell, der ihn oft begleitet, meinte, er müsse von Hause aus Tenorsaxofonist sein. Die ersten LPs von Vold zeigen ihn in kongenialen Zusammenspiel mit dem Jan Garbarek Quartett. Hier verbinden sich gewisse Zen-Einflüsse oder Inspirationen, die ja auch bei den Beat Poets eine Rolle spielten, mit Garbareks kühler, eleganter nordischer Jazz-Synthese und ECM-Ästhetik. Später liest Vold seine (und auf einer LP Frank O'Haras) Gedichte zu Standards, gespielt von einer norwegisch-schwedischen Modern Bebop Band mit dem in Stockholm lebenden Amerikaner Mitchell am Bass. Auf einer hervorragend gelungenen Platte von 1988 sind Chet Baker und Philip Catherine beteiligt (Chet Bakers letzte Studio-Aufnahme). Vold hat eine Affinität zu Lester Young und Cool Jazz, aber er zeigt auch zusammen mit Garbarek keine Tendenz zum *art-ing*. Wolfgang Sandner hat ihm in einem Essay über Garbarek „Kerouac'sche Vortragsweise“ zugesprochen.¹³⁴ Doch Volds Rezitation ist womöglich noch flexibler, nuancierter und jazzmäßiger als die Kerouacs.¹³⁵ Vold hat auch ein breites Publikum gefunden. Alle seine Lyrikbücher gibt es als Taschenbuch, und mit seiner letzten LP hat er in die norwegische Hitliste Einzug gehalten.

V

Um 1958, also im gleichen Jahr, in dem Rexroths erste J&P-Platte erschien, wurde zum erstenmal auch Langston Hughes' Lyrik mit Jazz lanciert – sie bietet sich dafür ja in ganz besonderem Maße an. Die Platte heißt nach Hughes' Debüt-Gedichtband und einem seiner berühmtesten Gedichte *Weary Blues*. Hughes war an der Konzeption beteiligt. Aber er spielte seine Rezitation nicht direkt mit den Musikern zusammen ein. Leonard Feather montierte Gedichte, die gesondert auf Band gesprochen worden waren, zur Musik einer Mainstream Band mit u. a. Red Allen, Vic Dickenson und zur Musik einer Charles Mingus-Gruppe. Auf der LP *Jazz Canto. Vol. I* (Vol. II habe ich nicht aufspüren können) von 1960(?) finden sich neben Gedichten von u. a. William Carlos Williams, Walt Whitman auch welche von Hughes, vorgetragen vom Pianisten Bob Dorough zu Musik des Bob Dorough/Ralph Pena Quintetts.

Die sozialen Bedingungen, die Teil der Geburtswehen des Jazz in den 20er Jahren waren, waren auch die Kräfte, die an der Entwicklung von Hughes als Lyriker wirksam waren. Vachel Lindsay, der in den 20ern das „Jazz-Gedicht“ erfand, entdeckte Hughes anlässlich einer Lesung, die er in einem Hotel gab, wo Hughes gerade einen Gelegenheitsjob hatte.

John Unterdecker nennt als Hughes' größte Leistung, daß er schwarze, populäre Literatur zu einer bedeutenden Kunstform umgebaut habe. Die konservativen Universitäts-verankerten New Critics ignorierend, richtete er sich an ein breiteres Publikum, das weniger auf LITERATUR, denn auf deren „roots“ ansprach. Hughes ließ sich in seinem Schreiben von den vitalsten schwarzen Künstlern der Zeit inspirieren:

¹³⁴ FAZ Magazin, 23. 11. 1990, S. 16.

¹³⁵ Vgl. Walter Baumgartner in diesem Band, S. 207.

den Bluesängern und Jazzern, die an Straßenecken, in Slum-Bars und Night Clubs und in Küchen und Schlafzimmern zu hören waren. Dort fand er authentisches poetisches Rohmaterial. Seine Lyrik, mit ihren Quellen in der mündlichen Tradition, verläßt sich mehr auf den Ton und die Modulation als auf kanonisierte metrische Muster, aber er spielt auf volkstümliche, witzige Weise mit Reimen und unreinen Reimen. („Ennui“: „It’s such a / Bore / Beeing always / Poor.“) Hinter dem geschriebenen Wort seiner Gedichte vernimmt man Blues-Melodien, Jazz-Synkopen und abrupte Einsprengsel von Prosa: Gossip, Slang, Signifying, Hip Talk. „It’s poetry to be performed rather than to be read.“¹³⁶

Hughes ist tatsächlich als Lyriker und Essayist ein Antizipator der reichen Filiation weißer wie schwarzer antipuritanischer Anti-Establishment-Literatur, an der auch Rexroth und die Beatnicks beteiligt sind. Er wird aber natürlich auch von den Black Poets exklusiv als Vaterfigur beansprucht.¹³⁷

Onwuchekwa Jemie hat die Themen und Techniken der Jazz-Ästhetik von Hughes herausgearbeitet und in den Kontext der Afro-American Poetry gestellt.¹³⁸ Man kann bei Hughes Blues-Gedichte, z. T. richtige Blues-Texte finden:

I went to ma daddy,
Says Daddy I have got the blues.
Went to ma daddy,
Says Daddy I have got the blues.
Ma daddy says, Honey,
Cant’t you bring no better news?

Davon unterscheiden sich Hughes’ Jazz-Gedichte. Sie sind entweder mehr fun oder mehr sophisticated, aber auch subversiver als die Blues-Gedichte mit ihrer „pain swallowed in a smile“.

„Most of my poems are racial in theme and treatment, derived from the life I know. In many of them I try to grasp and hold some of the meanings and rhythms of jazz.“¹³⁹ Und weil Jazz „process music“ ist, soll auch jazz poetry performativ sein, ein literarisches Äquivalent zur schwarzen Musik.

Jemie nennt drei Hauptprinzipien in Hughes Schaffen: 1. Sein zentrales Anliegen ist der Kampf der schwarzen Bevölkerung Amerikas für Freiheit. 2. Sein Schreiben ist verankert in der afro-amerikanischen mündlichen Tradition. 3. Seine Themen, Motive, Figuren repräsentieren authentische schwarze Haltungen, Erfahrungen, Sprache und Kultur.¹⁴⁰ Als viertes Prinzip würde ich die „audience participation“ nennen, die Hughes sich wünscht, und die er strukturell in seinen Gedichten anlegt.

¹³⁶ Vorwort zu Onwuchekwa Jemie, *Langston Hughes. An Introduction to the Poetry*, New York 1976, S. X.

¹³⁷ Vgl. Amiri Baraka, „Langston Hughes and the Harlem Renaissance“, in: *Daggers and Javelins. Essays*, New York 1984, S. 149–165. Wichtig war vor allem Hughes’ Essay „The Negro Artist and the Racial Mountain“ von 1926!

¹³⁸ Vgl. Jemie, op. cit.

¹³⁹ Zit. aus Jemie, op. cit. S. 11.

¹⁴⁰ Ebda., S. 30f.

„In the public alliance of poetry and music so challenging in the case of jazz poems, Hughes has been a pioneer. [...] :I did poetry readings with a jazz piano, including Fats Waller, in Harlem friend's homes in the early 1920's.“¹⁴¹ Der Jazzkritiker Nat Hentoff hat 1958 einen Essay über Hughes geschrieben, in dem er Hughes über J&P zitiert:

The music should not only be background to the poetry, but should comment on it. I tell the musicians – and I've worked with several different modern and traditional groups – to improvise as much as they care to around what I read. Whatever they bring of themselves to the poetry is welcome to me. I merely suggest the mood of each piece as a general orientation. Then I listen to what they say in their playing, and that affects my own rhythms when I read. We listen to each other.¹⁴²

Hughes' Gedicht „Ask your Mama“ (1931) ist für eine musikalische Aufführung konzipiert, es gibt eine Art Partitur von Hughes dazu. (Dann wäre Ferlinghetti doch nicht zuerst gewesen!)

Die LP *Weary Blues* bringt auf der A-Seite Gedichte, die einen „jazz-is-fun“-Stimmung wiedergeben. Red Allen und Sidemen spielen dazu Happy Jazz, arrangiert und z. T. komponiert von Leonard Feather. Mir scheint diese Plattenseite zu wenig organisches Interplay zu bringen, auch wenn vom Stil her Allen und Hughes sehr gut zusammenpassen. Feather will zu viele direkte, illustrierende Entsprechungen von Wort und Musik erreichen, und die Musiker gehen mit viel Humor auf das Spielchen ein (Vic Dickenson „schnarcht“ auf der Trombone, usw.). Ein Stilgemisch entsteht, wenn mal Dixieland, mal Swing, mal Gospel gespielt wird, jedesmal, wenn das Gedicht dies zu verlangen scheint. Es ist fast die Art von „Mickey Mouse score where I'd elaborate on every door slam or footstep“, die Steve Allen vermeiden wollte, als er Kerouac begleitete.¹⁴³

Auf der B-Seite kombinierte Feather Gedichte aus *Montage of a dream deferred*, die ein „more sophisticated setting“ nahelegten, zu Musik, die Charles Mingus extra dazu einspielte. Diese Musik ist aggressiver, entschieden schwarzer, kompromissloser Hard Bop. Mingus ließ sich offensichtlich von Feather nicht dreinreden, aber auch er hat etwas zuviel „literarische“ Ambitionen. Doch, wie Feather im Cover-Text sagt, er hatte ein sensibles Ohr für Hughes' Aussagen und Fragen und kontrollierte entsprechend den Ablauf der Musik.

Ähnlich wie Rexroth enttäuscht Hughes als Rezitator etwas, wenn man ihn z. B. an Baraka mißt, oder an dem schwarzen Sänger John Hendricks, wenn dieser auf der LP *New York. New York* 1960 (?) zu George Russels Big Band Gedichte über Manhattan vorliest. Auch Hughes hat noch etwas von einem traditionellen Lyrik-Vortragsstil, was neben Mingus' radikaler Musik umso mehr auffällt. Flexibler und mehr bluesy als Rexroth liest er allemal.

Dagegen ist wohl Bob Doroughs Interpretation von Hughes-Gedichten auf *Jazz Canto* als kongenial zu bezeichnen. Dorough (der auch auf Ginsbergs Blake-Platte

¹⁴¹ James A. Emanuel, *Langston Hughes*, New York 1967, S. 146.

¹⁴² Zit. aus Jemie, op. cit. S. 81.

¹⁴³ Beiheft zu *The Jack Kerouac Collection*, S. 5.

mitmachte), steigt mit Scat-Silben ein und singt die Texte im Rahmen von locker präzis-stimmigen und swingenden Head-arrangements. Er holt das Maximum an Jazz-Qualitäten heraus, die in Hughes' Texten liegen.

Von den frühen J&P-Aufnahmen ist eigentlich die erste, mit Charles Mingus, die beste. Es handelt sich um eine Live Session in New York, 1957. Das lange Gedicht „Scenes in the City“ von Lonnie Elder (= Lonne Elder?) besteht aus einem inneren Monolog eines einsamen Jazz-Club-Besuchers. Die Rezitation ist in ein abwechslungsreiches, aber spontan und musikalisch logisch wirkendes Head-arrangement eingepaßt, mit Tempowechseln, Stops, „Illustrationen“ von Textelementen durch die Instrumente und – sehr wirkungsvoll – mit Wortkulissen, Shoutings und Scat-Fetzen aus dem Off, die wie Publikum-Feedback fungieren. (In was genau die „Assistance from Langston Hughes“ besteht, die der Cover-Text der Neuausgabe von 1983 nennt, konnte ich nicht heraushören.)

1984 brachte Branford Marsalis ein Remake von Elder/Mingus' *Scenes in the City* heraus. Sogar die off-mike feedbacks werden nachgespielt. Etwas zuviel des Guten sind die Schritte, die sich am Anfang nähern, und die quietschende Tür zum Jazz Club. Am Schluß entfernen sich die Schritte – mit dem Tape recorder in Greenwich Village aufgenommen! – wieder.

VI

Die letzten Zeilen von Hughes' „Ask your Mama“ lauten:

NO SHOW FARE, BABY —
NOT IN THESE DAYS.

„Jazz-is-fun“ hat seine Grenzen, und Hughes hatte ja auch seine revolutionär-marxistische Phase, abgesehen davon, daß er nie nur fun war. Die militanten schwarzen Bürgerrechtler der 70er wiesen mit der Verschärfung ihres politischen Kampfes die Fraternisierung mit den Weißen zurück, die Lyriker distanzieren sich von den Beatnicks, denen sich LeRoi Jones, bevor er zu Amiri Baraka wurde, ja zugehörig gefühlt hatte. Die schwarzen Musiker nahmen Abstand von Cool Jazz. Black nationalism, Black Identity, Black Power, BLM, Black is beautiful ... und eben auch: Black Esthetic war angesagt.

Nikki Giovanni schrieb 1971:

Musicians have always been in the forefront of the black experience. [...] The blues, like sermons, like the colloquialisms that mark our speech, have always been just beyond the grasp of the insignificant others. [...] A people need to have something all to ourselves. The blues will be with us until we ware free.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Nikki Giovanni, „The Sound of Soul“, in: *Gemini. An extended autobiographical statement*, New York 1971, S. 117f. u. 120. Vgl. zu dieser Problematik auch: Berthold Klostermann, „Long Black Song. Oralität und Schwarze Musik in der Schwarzen Musik in der Schwarzen Literatur“, in: *Jazz Podium*, April 1984, S. 3–5.

Wenn Rexroth am Jazz als „a revolt towards more natural, wholesome, normal human relationship“ partizipieren wollte, kannte er doch seine Grenzen:

The poetic value, the esthetic power, of even commercialized rhythm and blues is extraordinarily high [...] This cannot be assimilated directly. For one thing the emotional manipulation of repetition is special to Negro Song, American, Caribbean, or African, so much so that it is almost an instinctive skill. With it goes the shifting of accents and quantity, the seemingly irrational emphasis or lengthening of syllables, which few white people can imitate.¹⁴⁵

Dies sind nun genau die Rezitations-Charakteristika der Last Poets (weil sie sich nur mit Rhythmusinstrumenten begleiten, zähle ich sie nicht zum eigentlichen J&P), von Amiri Baraka, Jayne Cortez und anderen, wenn sie zu New Jazz, Funk, City Blues und – Nikki Giovanni – zu Gospel-Chören ihre Gedichte vortragen. Und diese Gedichte sind in und für diesen musikalischen Kontext entstanden, für „Class Struggle in Music“, wie ein Gedicht von Baraka heißt. Die Lyriker bewegen sich wie Musiker auf dem band stand. Oft sind es Live-Einspielungen mit hörbaren Publikumsreaktionen: „art-collective created out of the context of the people“ und eben nicht „art-ing“.¹⁴⁶ Jemie schreibt dazu:

the younger poets have developed a new school of poetry reading, a style of delivery that brings together black preaching and oratory to the accompaniment of drums, jazz, or gospel music. The performance usually follows the classic leader-chorus pattern which is endemic to African and Afro-American music: the leader recites at rapid-fire pace, and those in the chorus dance, sing, chant, echo, shout, mock, and exhort. The words can be heard and understood, but the words soon cease to be more important than the concert of voices and music and the intense electricity of the performance as a whole. [...] If Hughes were alive, he would surely be pleased at this development, for it is a fulfillment of his own lifelong dream of fusing his poetry with black music – although his own readings, with or without musical accompaniment, were by comparison sedate and uninvolved. The emergence of the „preacher style“ of poetry reading is a testimony to the vigor of the folk traditions of which both Hughes and the younger poets are a part.¹⁴⁷

Viele dieser Autoren haben Essays über Politik/Jazz/Literatur geschrieben, und vor allem zu Baraka gibt es eine umfangreiche Sekundärliteratur, die seine literarische Jazz-Ästhetik mit Black Esthetic überhaupt gleichsetzt und sie expliziert.¹⁴⁸

Etliches von dieser Poetik, abgesehen von der ethnischen und politischen Radikalisierung – ist uns bei Rexroth, Hughes und Ginsberg bereits begegnet, ich brauche es hier nicht zu wiederholen. Baraka ist sogar stolz darauf, daß schwarze Musik von Weißen als kreativ und innovativ anerkannt und adaptiert wird. „Imitation is not negative per se but is how all cultures are enriched. [...] Only racists believe truth comes from one nationality!“ Aber, fährt er fort:

¹⁴⁵ „Back to the Sources“, op. cit. S. 166.

¹⁴⁶ Sollors, op. cit. S. 72ff.

¹⁴⁷ Jemie, op. cit. S. 184f.

¹⁴⁸ Ebd.

Imitation takes on a negative implication because in capitalist America blacks are not only exploited workers but an oppressed nation [...] so that black people never benefit by their energies and innovations [...] although the innovators' contribution will be used readily once they are appropriated by white players.¹⁴⁹

Baraka dreht den Spieß um. Laut William J. Harris ist Barakas „jazz estetic“ technisch gesehen eine Prozedur, die Jazz-Improvisation und „re-composition“ (die Komposition eines Bebop-Themas über den Harmonien eines Standards) als Paradigma für die Konversion weißer Poetik und sozialer Ideen in schwarze benutzt. Von den vielen Spielarten des Jazz adaptiert Baraka den aggressiven Strang von Bessie Smith über Charlie Parker, Charles Mingus, zu John Coltrane, Albert Ayler, Ornette Coleman und Cecil Taylor. In Anlehnung an deren musikalische Techniken befreit sich Baraka von der künstlerischen und ideologischen Dominanz der weißen Kultur „by repeating, and then inverting“ – etwa wie wenn Coltrane die Schnulze „My Favorite Things“ verwendet, und sie vollständig umkrempelt. Bedeutend weniger diskret als Hughes verwendet Baraka Slang, Signifying und Dirty dozens, d. i. wortspielerische Beleidigungen durch Aufgreifen von Charakteristika und Schwächen des Partners, was wiederum Coltrane und andere im Jazz mit musikalischen Mitteln machen (z. B. Charlie Parkers Bizet-Zitate!). Allgemeiner ausgedrückt handelt es sich um Montage- und Parodie-Techniken,¹⁵⁰ Entauratisierung, wie sie wesentlich ist für J&P – nur radikalisiert.

Wie wichtig intime Kenntnis des Jazz und der Jazzwelt auch für die inhaltliche Decodierung einzelner Gedichte der Black Poets ist, demonstriert Henry C. Lacey u. a. anhand des Gedichts „The Bridge, for Wieners and McClure“ von Baraka. Bridge heißt in der Musikersprache der zweite, kürzere, aber harmonisch kompliziertere Teil eines Standards, der nicht so gut im Gedächtnis bleibt. „How does the bridge go?“ „The changes are difficult“ – changes sind Akkordwechsel. Außerdem muß man wissen, daß Sonny Rollins sich zwei Jahre lang von der Öffentlichkeit zurückzog, um sich musikalisch neu zu orientieren, und in dieser Zeit oft auf der Williamsbridge in New York übte. Bars sind Takte. Head ist der Hauptteil eines Jazzthemas. „I have forgotten the head / of where I am. Here at the bridge. 2 / bars, down the street.“ Das Gedicht ist eine metapoetische Auseinandersetzung mit Wieners und McClure, es ist ein Selbstmordgedicht, und es ist gleichzeitig, symbolisch und konkret, die inside Schilderung eines Jazzmusikers, der mitten im Chorus die Kontrolle über seine Improvisation verloren hat.¹⁵¹

Baraka hat J&P mit Musikern wie Sonny Murray, Albert Ayler und Don Cherry gemacht. Ein gutes Beispiel ist *New Music – New Poetry* von 1981. Mit David Murray und Steve McCall bildet er hier ein richtiges Trio. Baraka liest lange Variationsgedichte über „The last revolutionary“, „Against bourgeois art“ („bourgeois poets

¹⁴⁹ Vgl. neben Sollors op. cit. auch: William J. Harris, *The Poetry and Poetics of Amiri Baraka*, Columbia 1985, und: Theodore R. Hudson, *From LeRoi Jones to Amiri Baraka: the literary works*, Durham 1973.

¹⁵⁰ Amiri Baraka, „Jazz. Speech at Black Film Festival“, in: *Daggers and Javelines*, op. cit. S. 271f.

¹⁵¹ Vgl. Harris, op. cit. S. 15.

yodel nonsense about boring absence [...] They think theyre shit is profound, and complex / but the people think its / as profound as monkey farts / Now meditate on that“); Gedichte über „Class struggle in Music“ („thought Stravinsky was hip and he was/ but what to do with / Transbluesency. [...] John Coltrane/ came down thru the roof blowing Impressions faster than / light.“); Gedichte über „Dope“ und „I love music“. Viele seiner Texte sind dominiert von Anaphern („No ... no... no...“) und Wiederholungen mit nur geringfügigen Variationen, aufgebaut wie ein Schlagzeugsolo. Ihre graphische Anordnung sieht aus wie eine Art Schlagzeugpartitur oder eine Sonographie. Barakas Vortragsstil ist denn auch der eines Drummers. Lange Staccato-Passagen „get it, get down, hit it, get up, do it ...“) münden in virtuose Wirbel (= lange Prosa-Zeilen). Er schätzt an Steve McCall, daß der bei aller komplexen Artistik „[is] yet able to carry the big rumbling funk fire of nigger-in-the-street-rebellion“. Und David Murray am Tenorsax oder an der Bassklarinette folgt auf dieser LP ebenfalls mehr rhythmischen Impulsen als melodischen Gesetzen. Die drei sprechen die gleiche Sprache: aggressive Rhythmen, dirty tones, dirty words – „setting fire under the white man’s ass“. Free Jazz-Interplay, das sich nicht einmal um Head-Arrangements kümmert und doch ein perfektes Ganzes ergibt.

Ein anderer Lyriker, der genuines J&P macht, ist Gil Scott-Heron. Er hat über Jahre hinweg mit denselben Musikern zusammengearbeitet und bildet mit ihnen (u. a. Brian Jackson, keyboards) die Midnight Band. Scott-Heron spielt selbst Piano und kann singen. Er definiert sich als recording artist und writer. Seine Gedichte nennt er „urban city poetry“¹⁵² und die Musik, in die er sie einbringt bzw. aus der heraus sie entstanden sind, ist nicht so avantgardistisch wie bei Baraka – eben City Blues. Auf seinen Live-Mitschnitten ist zu hören, wie er mit dem Publikum kommuniziert, sich ad hoc von seinem Text entfernt oder ihn variiert, und wie das Publikum seine Pointen mit Zurufen, Lachen, Pfeifen und spontanem Applaus quittiert. Seine Texte sind weniger „dadaistisch“ als die Barakas (der eine seiner LPs *Black Dada Nihilism* nennt), mehr narrativ, colloquial. Eine repräsentative Auswahl seines Schaffens ist zu hören auf *The Mind of Gil Scott-Heron* von 1978.

Von den Texten her ähnlich arbeitet Jayne Cortez. Sie hat seit 1964 ihre Gedichte (und u. a. die von Langston Hughes) zu Jazz gelesen und bildet mit Musikern wie Bill Cole und Bern Nix ein eingespieltes Team. Ihre Lyrik auf *There it is und Unsubmissive Blues* (1980) betont die afrikanischen Wurzeln der schwarzen Kultur. Bill Coles exotische Muzette-Improvisationen und Joe Daleys „elephant bull roarer, diesel truck sound“ auf der Tuba unterstreichen diese Referenz eindrucksvoll. Cortez als Rezitatorin kommt in die Nähe von Rapping oder dem Stil der Last Poets: Sie liest gerne auch nur von Schlagzeug und Percussion begleitet („Ogun’s friend“, oder „If the Drum is a Woman“).

Schließlich Nikko Giovanni. Sie hat ihre Form zusammen mit Benny Diggs’s New Community Choir gefunden und liest ihre Gedichte auf den LPs *Truth is on its Way* (o. J.) und *Like a Ripple on a Pond* (1973) zu Gospelmusik. Ihre mit milder

¹⁵² Vgl. Henry C. Lacey, *To Raise, Destroy, and Create: The Poetry, Drama and Fiction of Imanu Amiri Baraka*, New York 1981, S. 7f.

Stimme ruhig vorgetragenen Gedichte scheinen vorerst wenig mit extatischem, frenetischem Gospelgesang und deren religiösen Texten zu tun zu haben. Aber ihre Einbindung in die ritualisierte Interaktion- und Gemeindesituation des Gospels ist legitim. Die Musik gibt der Lyrik eine Tiefe (oder Höhe!), die die Unterstatements der Texte aktualisiert. Die Soli, Shouts und Chor-Einsätze funktionieren als audience-feedback. „Nikki, the Princess of Black Poetry, is the voice and the messenger, your experiences, my people, are the message“, schließt Vernon Kitabu Turners Cover-Text zu *Like a Ripple*. „Music is the most perfect language“, sagt Nikki Giovanni in einem der Gedichte.

VII

Die von allen hier besprochenen J&P-Künstlern gesuchte audience participation mag eine Fiktion und eine Utopie sein. Sie findet allemal statt zu Bedingungen der Kulturindustrie und der sozialen Unterschiede und rassistischen Spannungen in unseren Gesellschaften. Indem sie diese im Text reflektiert und ihnen strategisch mit der Anbindung an Blues-, Gospel- und Jazztraditionen begegnet, spricht sie auf jeden Fall ein breites nonkonformes Publikum an und erreicht es auch. Dem „art-ing“ entkommt J&P wohl nur tendenziell. J&P funktioniert die subkulturellen Elemente, die es aufgreift partiell um, wenn es durch künstlerische Differenzierung und massenmediale Verbreitung dahin gelangt, „wo man jenseits von sozialen Funktionen von ‚gelungenen‘ und ‚schwachen‘ Kunst-Werken“¹⁵³ zu sprechen anfängt. Doch dies ist die Crux aller engagierter Kunst.

Bereits Langston Hughes hat das Problem aufgespießt: „One handfull of dream-dust/ Not for sale“. Oder, sarkastisch über die „Be Bop Boys“:

Imploring Mecca
to achieve
six discs
with Decca.

Auch Kenneth Rexroth war es bewußt:

My own generation is now entering the home stretch of collected editions. [...] The grazing Post-War II avant-garde is also thouroughly assimilated and its members are now the subject of explications of text themselves. [...] Black culture courses now so fashionable in the colleges. [...] You always are tempted to become a kept rebel and an ollowed clown. [...] This is the problem which all the spokesmen of the counter-culture must face every minute – cooptation.¹⁵⁴

Jan Erik Vold hat ein Gedicht, in dem sein alter ego mit der Freundin in Chicago die Wurzeln des Jazz und des City Blues in The South besuchen wollen. Im Bus sind sie die einzigen Weißen. Eine alte Frau schreit hysterisch: „Charlie get off. Charlie get

¹⁵³ Vgl. Beiheft zu *The Mind of Scott-Heron*, LP 1978.

¹⁵⁴ Kenneth Rexroth, „Poetry in the 70’s“, in: *The Alternative Society*, op. cit. S. 171, 178f. und 163.

off“, bis die beiden den Bus verlassen.¹⁵⁵ Aber Jazz ist eine Weltsprache geworden – Vold macht seine eigene, weiße, europäische oder nordische Variante von J&P: ganz anders, wohl „feeling blue“, aber viel freundlicher als Baraka. Deswegen nicht weniger genuin.

Und eine Kluft gibt es auch innerhalb der afro-amerikanischen Bevölkerung Amerikas. Nikki Giovanni – Ehrendoktorin der Wilberforce University („See what the motherfuckers got me!“)¹⁵⁶ – hat auf *Like a Ripple* ein Gedicht darüber mit dem Titel „Conversation“. Ihr Gespräch mit einer alten Frau in Harlem fängt gut an: „Yes, she said, my man’s gone too“. Aber dann fragt die Frau: „what are you doing here?“ und auf die Antwort „I’m a poet“ kontert sie prompt: „that ain’t no reason to be uppity“! Das Gespräch droht in Streit, Signifying, ja Dirty dozens überzugehen. Die junge hübsche Poetin bekommt von der 79-jährigen den Rat: „keep yo dress up and yo pants down and you’ll be/ allright“, und wird in die City zurückgeschickt, wo sie hingehört: „cause you one off them/ technical niggers, and you’ll have problems here.“

Aber vielleicht hätte der alten Frau in Harlem Nikkis Platte doch gefallen, wenn sie sie im Radio gehört hätte. Nikki Giovannis beide LPs sind jedenfalls Hits geworden.

Langston Hughes’ „dream deferred“ ist ein von aller Kunst hartnäckig festgehaltene Utopie. In dem hier aufgezeigten „straddling an artistic fence“ (Scott-Heron) erhält sie „tremendous wings“ (Baraka).

Discographie (chronologische Auswahl)

I.

Lonnie Elder/Charles Mingus, *Scenes in the City*, New York 1957. Reissued 1983. Affinity, London AFF 105.

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. Reissued 1966. VSP Verve. VSP / VSPS-36.

Jack Kerouac/Steve Allen, *Poetry for the Beat Generation*, New York 1958. Reissued as: *The Jack Kerouac Collection*, 1990. RHINO Records.

Jack Kerouac/Al Cohen, Zoot Zims, *Blues and Haikus*, New York 1958. Reissued as: *The Jack Kerouac Collection*, 1990. RHINO Records.

Kenneth Rexroth, *The Cellar Quintet: Poetry and Jazz at the Black Hawk*. *Beat Goes Poetry*, San Francisco 1960. London BGP 1019.

Jazz Canto. An Anthology of Poetry and Jazz. World Pacific 1960. WP-1244.

Jon Hendricks/George Russel and his orchestra (Bob Brookmeyer, John Coltrane, Bill Evans, etc.), *New York, New York*, New York 196[?]. Decca DL 79216.

¹⁵⁵ Jan Erik Vold, *Cirkel, Cirkel. Das Buch von Prinz Adrians Reise*, Frauenfeld 1988, S. 133f.

¹⁵⁶ Vgl. Ida Lewis’ Foreword: Nikki Giovanni, *My House*, New York 1972, S. IXf.

- Allen Ginsberg/Don Cherry, Elvin Jones, Bob Doroughs, *Songs of Innocence and Experience Tuned by Allen Ginsberg*, New York 1969. Verve Forecast FTS 3033 und H GII Arche-type H3F-4951.
- 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.
- Nikki Giovanni/New York Community Choir, *Truth is on its Way*, New York. Right on Records RR 05001.
- Nikki Giovanni/New York Community Choir, *Like a Ripple on a Pound*, New York 1973. Nik TOM Records distributed by Atlantic, NK 4200.
- 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.
- Jalaluddin Mansur Nuriddin, Omar Ben Hassen, Abidum Oyewole/Nilja, *The Last Poets Jazz poetry*, Los Angeles 1976. Douglas Records.
- 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.
- Jack Kerouac/Mark Murphy, *Bop for Kerouac*, Hollywood 1981. Muse Records. New York. MUSE MR 5253.
- Lonnie Elder/Brandford Marsalis, *Scenes in the City*, New York 1984. CBS 38951.
- Ismael Reeds/Taj Mahal, David Murray, Lester Bowie et al., *Conjure*. [o.O.] 1984. american clave. 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.
- Suliman El Hadi, Jalaluddin Mansur Nuriddin/Abu Mustapha et al., *The Last Poets*, Freedom Express. Recorded in Willesden, England 1988. Acid Jazz. JAZID LP 8.
- The Dial a Poem-Poets/John Giorno, *Life is a Killer*, Giorno Poetry Systems. GPS.
- Allen Ginsberg/Mark Bingham, Bill Frisell et al., *The Lion for Real*, New York 1989. Island Records, Distr. Ariola Import Service GJ 6004.
- Jack Kerouac/Mark Murphy, *Kerouac Then and Now*. 1989. Muse Records.
- 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.
- Beat Brechbühl/Jürg Grau, *Gras ist Gras*, Bern 1978. Waldmusig 1 (Verlag im Waldgut, CH-Frauenfeld).
- Allen Ginsberg/Emil Mangelsdorff/Gert Westphal, *Das Geheul*. 1981. Trion / Bellaphon International Sound Service 5101/2.
- Bertolt Brecht/Heiner Goebels und Alfred Hart, Ernst Stötzer, *Zeit wird knapp*. Eigelstein Musik Produktion LC 8071. Köln 1981. riskant 4014. EFA 5814.08 LP.
- Christoph Derschau/Ceddo, *Grüne Rose Live*, Düsseldorf 1981. Sagitarius 003. Distr. Roof Music, Bochum.
- Peter K. Wehrli/Werner Haltinner, *Alles von allem. Eine Hymne für Bassgitarre und Sprechstimme*. Buch + Single, Arche Verlag. Zürich 1982.
- Else Lasker-Schüler/Heinz Becker, *Ich träume so leise von dir*, Wuppertal 1987. ITM Records LC 8301.
- Peter Rühmkopf/Michael Naura, *Phönix voran!* Buch + Kassette. 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 Kyrieeleisen*, Düsseldorf, Zürich 198[?]. EP, ASS 5088.
- Ernst Jandl/Mathias Rüegg, *bist eulen?* Wien 1984. Extraplatte Jazz. EX 316 141.
- Ernst Jandl/Mathias Rüegg, *vom vom zum zum*, Wien 1988. Extraplatte Jazz. EX 316 145.
- Johannes Bobrowski/Günter Baby Sommer, *Alles auf Hoffnung. Mehr ist nicht zu sagen*. Steidl Verlag, Göttingen 1988.

III.

- Jan Erik Vold/Jan Garbarek, *Briskeby blues*, Oslo 1969. Philips 854. 007 AY.
- Jan Erik Vold/Jan Garbarek, *HAV*, Oslo 1970. Philips 6507 002.
- Jan Erik Vold/Jan Garbarek, *ingenting's bjeller*, Oslo 1977. Polydor 2664 388.
- Jan Erik Vold/Red Mitchell, Nisse Sandström, Egil Kapstad, *Den dagen Lady døde*. Jan Erik Vold leser dikt av Frank O'Hara, Stockholm 1986. Hot Club Records Oslo. HCR 30
- Jan Erik Vold og Chet Baker, *Blåmann!* Paris 1988. Hot Club Records. Oslo. HCR. 50.
- Dies., *Telemark Blue*, (english version), Hot Club Records HCRCDS1
- Jan Erik Vold/Egil Kapstad, *Sannheten om trikken er at den Brenner*, Oslo 1990. Hot Club Records. HCR 70.