

Der Ausflug ins Kabarett: Die Ästhetik von Jazz-Tänzen in der Prager Moderne

Veronika Jičínská – Jan-Evangelista-Purkyně-Universität in Ústí nad Labem

ABSTRACT

Der transkulturelle Charakter von der Jazzmusik mit ihrem Anspruch auf moderne, von gesellschaftlichen Konventionen befreite Lebensweise findet in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in den europäischen Städten eine besondere Resonanz. Die enorme Wirkung dieser Musik und ihre Popularität in Europa bestand in einem günstigen kulturhistorischen Moment, in dem afroamerikanische und europäische musikalische Traditionen und ästhetische Praktiken einhergingen. Vor dem Hintergrund der Prager Tanzszene werden einerseits die Bezüge auf den frühen Jazz im tschechischen Poetismus, andererseits in den frühen Texten Franz Kafkas aufgezeigt und in zeitgenössischen ästhetischen Diskursen kontextualisiert.

SCHLÜSSELWÖRTER

Jazz; Tanz; tschechischer Poetismus; Franz Kafka

ABSTRACT

The excursion into the cabaret: The aesthetics of jazz dances in Prague modernism

The transcultural character of jazz music with its claim to a modern way of life liberated from social conventions was particularly well received in European cities in the first decades of the 20th century. The special impact and popularity of this music in Europe derived from a favorable cultural-historical moment of meeting both African American and European musical traditions and aesthetic practices. Against the backdrop of the Prague dance scene, references to early jazz are contextualized in contemporary aesthetic discourses with regard to the Czech poetism on the one hand, and to Franz Kafka's early texts on the other.

KEY WORDS

Jazz; Dance; Czech Poetism; Franz Kafka

Die Auseinandersetzung mit dem Jazz als einem ästhetischen und kulturellen Phänomen erfolgt in diesem Aufsatz vor dem Hintergrund von dessen Rezeption in der Prager Kulturszene um 1900 und vor dem Ersten Weltkrieg und weiterhin der Rezeption im tschechischen Poetismus der 1920er Jahre. Aufmerksamkeit wird dabei sowohl den frühen Jazz-Formen und dem Tanz als einer wichtigen ästhetischen Praktik, als auch dem grenzüberschreitenden, wahrlich transkulturellen Potenzial vom Jazz gewidmet.

Im damals multikulturellen wie -ethnischen und -lingualen Prag wurden die oft als „exotisch“ oder „primitiv“¹ eingestuften frühen Formen vom Jazz von dem Prager Publikum mit größter Offenheit aufgenommen. Eine Kategorisierung der Rezeption nach nationalen oder sprachlichen Kriterien ergibt hier wenig Sinn; das soziale Milieu dürfte in den Anfängen der Verbreitung von Jazz eine Rolle gespielt haben, auch die war aber eher gering. Über Kabarettprogramme und Unterhaltungsorte mit Jazzmusik berichteten sowohl *Prager Tagblatt* als auch *Zlatá Praha* [Goldenes Prag] oder *Národní listy* [Nationalblätter]. Darbietungen von dem frühen Jazz, ob in Varietés oder in Tanzlokalen, wurden anfangs von jungen Bohèmiens aufgesucht, also von einem kosmopolitisch orientierten, aufgeschlossenen Publikum. Die Mehrsprachigkeit Prags trug zu dieser Weltoffenheit zweifellos bei. Die damals immer noch aktuelle Sprachenfrage sieht Hartmut Binder als ausschlaggebend bei der Benennung der Orte gesellschaftlichen Treffens, wobei es bei der Benennung immer auch um die Signalisierung eines mondänen Flairs ging:

Um keine der miteinander konkurrierenden Volksgruppen zu düpieren, pflegte man in der Regel Bezeichnungen zu wählen, die im Deutschen wie im Tschechischen gleich oder ähnlich lauteten und keinerlei landsmannschaftliche oder nationale Akzentuierungen aufwiesen. Besonders geeignet waren in dieser Beziehung ausländische Namen wie Edison, Louvre, Trocadero, Savarin oder Victoria, geographische Begriffe wie Arco, Adria, Bristol, Luxor, Nizza, Riviera und Paris sowie Fremdwörter wie Continental, Central, City, Corso, Eldorado, Imperial, Merkur, Metropol, Monopol, National, Opera, Rokoko und Union, die sich alle als Namen von Prager Kaffeehäusern, Restaurants oder Hotels nachweisen lassen. (Binder 2000: 17f.)²

Auch wenn Binder hier die Namen Prager Kaffeehäuser, Restaurants und Hotels zitiert, also keiner Tanzlokale und Bars, wurden diese häufig zu solchen umfunktioniert, wie z. B. das Café Montmartre, und in kurzer Zeit populär:

Bars, Nachtlokale und Großcafés, die das Tanzen [...] gestatteten, erhöhten diese Möglichkeiten der Annäherung, denn schon in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg hatten sich die bisherigen Konventionen so weit gelockert, dass jetzt auch Frauen, die auf sich hielten, insbesondere Tschechinnen, damit begannen, allein auf öffentliche Tanzveranstaltungen zu gehen. (Binder 2000: 28)

Die Prager Tanzszene ist deshalb von Interesse, weil sie der eigentliche Schauplatz von den durch und mit Jazz gebrachten kulturellen Umwälzungen war, in deren Kontext der Tanz zu einem der transformativen Momente in der Moderne werden konnte. Wie der kurze Überblick über diese Szene zeigen wird, war sie zugleich ein Ort, an dem die in anderen Situationen relevanten nationalen, ethnischen oder kulturellen

1 Rüdiger Ritter (2018: 266) weist darauf hin, dass „es sich bei der postulierten Primitivität des Jazz um ein Konstrukt europäischer Kunstmusikintellektueller handelte. Bei Jazz handelt es sich ebenfalls um höchst artifizielle Musik, die allerdings auf ganz anderen ästhetischen Grundlagen beruhte als die abendländische Musik.“

2 In einer Diskussion zu diesem Thema war Hans-Gerd Koch der Meinung, dass diese Namen eher durch ihren exotisierenden und Verruchtheit assoziierenden Charakter motiviert waren.

Zuordnungen sowie Konventionen aufgehoben werden durften und auch wurden. Binders Aussage über die miteinander konkurrierenden Volksgemeinschaften dürfte also leicht korrigiert werden: Beim Tanzen konkurrierte man einander viel weniger. Ein näherer Blick auf die frühen Jazz-Formen und Tänze in Prag soll diese Entwicklung verdeutlichen.

Die euphorisch bejahende Reaktion auf Jazz seitens der tschechischen Avantgarde bietet ein Beispiel einer Adaptation neuer künstlerischer Impulse in Form und Inhalt. Tschechische avantgardistische Gedichte integrierten Jazz in eine zeitgemäße mediale Poesie, die einen „vollkommen internationalen Charakter“ (Teige 1928: 562) hatte. Im Kontrast dazu und als Ergänzung des Bildes der Prager Literaturlandschaft dieser Epoche werden Franz Kafkas Reflexionen über den Tanz besprochen. Auch wenn Kafka in seinen literarischen Texten keine bestimmte Musikrichtung thematisiert, kann man in seiner Poetologie „strukturelle Parallelen“ (Ritter 2018: 261) zu der Art der ästhetischen Innovation finden, die der Jazz brachte.

DER FRÜHE JAZZ UND DIE ÄSTHETIK DES TSCHECHISCHEN POETISMUS

In seinem Buch über den berühmten US-amerikanischen Jazzmusiker Ferdinand Joseph La Menthe, bekannt als Jelly Roll Morton, charakterisiert der Folklore- und Musikforscher Alan Lomax Jazz folgendermaßen:

Jazz wurde viele Dinge – rasend, destruktiv, hysterisch, dekadent, käuflich, alkoholisch, zuckerhaltig, lombardisch³, fade – er hat gefüllte Bäuche angereichert; er hat die Unschuldigen verdorben; er hat verraten und es hat verleumdet; aber überall und in all seinen Formen, etwas, das der Jazz im Moment seiner Entstehung erworben hat, berührte alle seine Zuhörer zutiefst. Was war das für ein Ding, das Leute von den Slums von New Orleans zu allen Hauptstädten der Erde zum Tanzen und Lächeln gebracht hat? (Lomax 2001: 99f.)⁴

Lomax bezieht sich an dieser Stelle auf die Dynamik der Verbreitung von Jazz weltweit und sucht nach der Quelle der Popularität dieser Musik. Die entdeckt er im Moment einer „kulturellen Extase“ der allgemeinen Verständigung; der Jazz sei ein übergreifendes, einigendes Idiom:

Der Jazz war die Mischung aus Mischungen und sprach daher eine Nation einsamer Einwanderer an. [...] Er wurde zu einem kosmopolitischen musikalischen Jargon. Diese neue Musiksprache verdankt ihre *emotionale Kraft* der menschlichen Kraft,

3 Gemeint ist der lombardische Rhythmus in der Musik.

4 „Jazz became many things – frenetic, destructive, hysterical, decadent, venal, alcoholic, saccharine, Lombardish, vapid – it has enriched stuffed bellies; it has corrupted the innocent; it has betrayed and it has traduced; but everywhere and in all its forms, something jazz acquired at the moment of its origin has profoundly touched all its hearers. What was this thing that set folks dancing and smiling from the slums of New Orleans to all the capitals of the earth?“ Falls nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen in diesem Aufsatz von der Verfasserin (VJ).

die im Moment ihrer Entstehung in New Orleans – dem Moment der kulturellen Ekstase – ihren Ausdruck gefunden hat. (Lomax 2001: 100)⁵

Diese kosmopolitische Musik sei imstande, nicht nur Nationen, sondern auch Klassen und vor allem Rassen zu verbinden: „In diesem Moment der Ekstase wurde eine gemischte Ehe vollzogen und das Kind dieser Vereinigung springt immer noch vor Freude, wo immer der Jazz hot ist.“ (Lomax 2001: 100)⁶ Lomax versteht den Jazz als eine kulturelle Bewegung, als einen „wirklich frischen Strom der Kultur“, der unheimlich rasch „alle Hauptstädte der Erde“ erreichte und „in dreißig Jahren nach seiner Genese in New York, Paris, Prag und Shanghai genauso populär und verständlich war wie in seiner Heimatstadt.“ (Lomax 2001: 99)⁷ Lomax' Beschreibung von Jazz als einem einzigartigen Kulturphänomen mit der Metaphorik der Freude, Erotik und Sex⁸, Spontaneität und Modernität entspricht der begeisterten Rezeption in Europa vollkommen. In Prag, einer von Lomax explizit erwähnten Stadt, schrieb der tschechische Künstler, Kulturkritiker und Wortführer der Avantgarde Karel Teige euphorisch:

Während sie in den Konzertsälen starb, lebt die Musik in der Welt. Die leidenschaftliche Liebe zur lebendigen Wirklichkeit, die in der Architektur die mechanische Produktion der leeren, verlogenen dekorativen Kunst bevorzugt, das Kino der griechischen Tragödie, Hobbyorchester und Cafémusik, Musik im Restaurant und auf dem Stadtplatz der Konzertmusik, wird auch davor nicht zurückschrecken, Instrumente und Interpreten zu spielen, die bis jetzt Tabu gewesen sind. Jazz! Harmonika! Flexaton! Klaxon! Ein barbarisches Spinnrad! Die Kapelle der „Heilsarmee“, mit der Trommel begleiteter Gesang verraten die gesunden exotischen Kräfte! Ragtime! (Teige 1927: 13f.)⁹

Dieser Aspekt von Jazz wurde von Anfang an zum Bestandteil der Ästhetik des Poetismus, einer Kunstrichtung der tschechischen Avantgarde in den 1920er Jahren, wobei er mit neuen, kulturellen Praktiken zusammengeführt wurde: Es werden neue Inst-

5 „Jazz was the hybrid of hybrids and so it appealed to a nation of lonely immigrants. [...] It became a cosmopolitan musical argot. This new musical language owes its emotional power to the human power accomplished at the moment of its origin in New Orleans – the moment of cultural ecstasy.“ (Hervorgehoben i. O.)

6 „In this moment of ecstasy an interracial marriage was consummated and the child of this union still jumps for joy wherever jazz is hot.“

7 „Thirty years after its genesis it was as popular and understandable in New York, Paris, Prague, and Shanghai as in its own hometown.“

8 Ein wichtiges Merkmal von der neuen Musik. Vgl. die Definition in *The Cambridge companion to jazz*: „The exact etymology of the word 'jazz' (which first appeared in print in a San Francisco newspaper in 1913) is impossible to establish, but its early connotations were undoubtedly sexual. The most likely derivation is from 'orgasm', which in slang usage was shortened to 'jasm' or 'jism'. The word 'jass' had become synonymous with fornication, and its original application to the new musical genre was decidedly uncomplimentary (e. g. 'that godawful jass music').“ (Horn 2013: 38).

9 „Zatím co zemřela v koncertech, žije hudba ve světě. Vášnivá láska k živé skutečnosti, která dá v architektuře přednost mechanické produkci před planým dekorativním lžiuměním, kinu před antickou tragedií, kútálce a hudbě v kavárně, v restaurantu, kapele na náměstí přednost před koncertní hudbou, nebude se báti ani zavrhnouti nástroje a interprety, které v hudbě dosud platí za tabu. Jazz! Harmonika! Flexaton! Klaxon! Barbarický kolovrátek! Kapela ‚Armády Spásy‘, zpěv, doprovázený bubnem, prozrazující zdravé vlivy exotické! Rag-time!“

rumente gespielt, neue Tänze getanzt und neu (modern) gelebt. Tschechische Kritiker wie Emil František Burian – u. a. Theatermacher, Schauspieler, Sänger, Dramatiker, Musiker, Musikologe und einer der ersten europäischen Jazz-Theoretiker – oder Artuš Černík verstanden Jazz jenseits des musikalischen Phänomens als Ausdruck modernen Lebens bzw. als das moderne Leben selbst. Burian setzte Jazz dem Tanzen und Leben in der Gegenwart, der puren Lebenslust gleich (Burian 1981: 161–163). Černík verglich die Jazz-Töne mit Autohupen, elektrischen Glocken und Sirenen, die „allzu verfeinerte Ohren“ (Černík 1922: 141) mit Recht beleidigen. Wie bei Teige, soll auch bei anderen Kritikern und Künstlern die moderne Poesie für alle Sinne, eine Poesie des Wunders und der Sinnlichkeit, eine absolute Poesie sein.

Die in der (allerdings scheinbaren) Paradoxie der Begriffe ‚absolute Poesie‘ und ‚Sinnlichkeit‘ ausgedrückte Wesensart vom Poetismus ist es, die es mit dem Kulturphänomen Jazz verbindet. Nicht nur bringt der Poetismus wichtige transkulturelle Elemente zu Tage, indem das Exotische in Motivik und Form hervorgehoben wird und die ‚barbarischen‘ Instrumente wie Spinnrad (!) oder Trommel die verehrte Lebensfreude verkünden. Die ‚exotischen Kräfte‘ hätten vor allem die Musik aus den Konzertsälen in die ‚Welt‘, also in die Bars, Cafés und Music-Halls gebracht und solche Unternehmen zu Schauplätzen der absoluten Poesie gemacht.¹⁰ Damit fand ein Element der Performanz zuerst in Form von modischen „amerikanischen“ (sprich: afro-amerikanischen) Tänzen in diese neue Poetik, eigentlich aber in das moderne Leben Eingang. Dies stellte für die europäische Kulturelite die größte Herausforderung des herkömmlichen Musikverständnisses dar, das auf dem Konzept der „vergeistigten, entkörperlichten Kunst“ (Ritter 2018: 266) basierte, das wiederum aber auch ein den Kulturvorstellungen im bürgerlichen 19. Jahrhundert konvenierendes Konstrukt war (Ritter 2018: 262–266). Die wirkliche ‚Provokation‘ würde für die konservative Kulturelite in der Wiedereinführung des Körpers als aktives Element in neuem ästhetischen Erlebnis bestehen, was „weit wichtiger war als die musikästhetischen Feinheiten wie Tonalität und Rhythmik“ (Ritter 2018: 266, mit Hinweis auf Rasula 2004). Tanz bekam dadurch einen ganz neuen Stellenwert. Zusammen mit der Verortung von Kulturproduktion und Unterhaltung in populäre Szenen wie Varietés, Chantants, Tingeltangel, Tanzlokale und Kleinkunst-Darbietungen wurde – neben technischen Errungenschaften wie Schallplattenaufnahmen – der Transfer von Jazz und Jazz-Tänzen nach Europa möglich.

10 Vgl. Karel Teige (2004: 66): „Superrevue těchto podniků, programy Variétés a Music-hallů realizují moderní poezii, která je prostá literárností, poezii pro všechny smysly, absolutní poezii, píseň radosti ze světla, pohybu, zvuku, barev, básnické a tělesné krásy, poezii zázračnosti a smyslnosti, zkrátka jedním slovem poezii, – a vše ostatní je literatura, ideologie, morálka a didaktika. Umění music-hallu je blízké integrální básni poetismu.“ [Superrevues dieser Unternehmen, die Programme von Varietés und Music-Halls verwirklichen moderne Poesie, die frei von Literarisierung ist, Poesie für alle Sinne, absolute Poesie, ein Lied der Freude an Licht, Bewegung, Klang, Farben, poetischer und körperlicher Schönheit, Poesie des Wunders und der Sinnlichkeit, mit einem Wort Poesie, – und alles andere ist Literatur, Ideologie, Moral und Didaktik. Die Kunst des Music-Halls steht dem integralen Gedicht des Poetismus nahe.]

FRÜHE JAZZ-TÄNZE IN PRAG

Die erste Erwähnung von einem „amerikanischen Tanz“ für das Prager Publikum erschien schon 1903 in der tschechischen literarischen Wochenzeitschrift *Zlatá Praha*. In einem Bericht über die „Negertänze“ in Paris schrieb der Dichter und Übersetzer Otakar Theer:

Cakewalk! Es tanzten ihn geschmeidige Beine professioneller Tänzerinnen, er betörte die Damen der großen Welt, die Damen der Demimonde haben diese Vorliebe weiter übernommen und endlich haben auch die Grisetten Lust bekommen, damit den Kankan zu ersetzen. Und er wurde gelehrt in Tanzsälen, triumphierte in Salons, im Olympia zeigte er Spitzendessous, er tobte beim Bullier. Ganz Paris reichte sich die Hände, um sich vor dem Kinde der negerschen Terpsichora zu verbeugen, das über den Atlantik hergebracht wurde. (zit. nach Kotek 1975: 19)¹¹

In seinem Bericht lässt Theer unterschiedliche soziale Milieus und Versammlungsorte – von mondänen Salons Paris' bis zum Tanzpalast Bal Bullier im Quartier Latin – Revue passieren, um die allgemeine Begeisterung für neue Tanzformen darzustellen und Vorbehalte gegen „Schimpansentanz“ oder „Eisbärinnenwalzer“ (Kotek 1975: 20) im Voraus abzuschwächen. Als das allererste mit afroamerikanischen Elementen wie Ragtime und Synkopierung bereicherte tschechische Stück gilt Rudolf Frimls *Indian Song*. Friml, Musiker böhmisch-jüdischer Herkunft, der am Prager Konservatorium unter Antonín Dvořák studierte, wurde ein erfolgreicher US-amerikanischer Pianist und Komponist. Zu der instrumentalisierten Komposition im *Indian Song* ließ er sich auf seiner Tournee durch die USA inspirieren; der Song wurde 1905 von der tschechischen Philharmonie im Saal der damaligen Fruchtebörse/Plodinová burza mit stürmischen Erfolg durchgeführt (Kotek 1975: 19).

„Americké tance“ findet man auch auf dem Programm des Prager Kabarets *Červená sedma* [Roter Siebener] aus dem Jahr 1912 (Kotek 1975: 22). Im Café Montmartre wurden seit 1911 jeden Freitag Tanzabende veranstaltet, 1913, während das „Tangofieber [...] über die Stadt hereinbrach“ (Binder 2000: 28), tanzte man schon täglich. Diese „als verrucht geltenden Tanzformen“ (Binder 2000: 28) wurden blitzschnell populär und Lokale, die solche Vergnügungen darboten, erlebten Zulauf ohnegleichen. Im Montmartre wurden unterschiedliche Stile ausprobiert, die den Charakter von Variationen und kreativen Nachahmungen von amerikanischen Tänzen und Melodien hatten. In dem vom Prager Schauspieler, Sänger, Tänzer, Cabaretier und Cafetier Josef Waltner¹² herausgegebenen Buch *Kavárna Montmartre* (1913) wird die folgende Szene beschrieben:

11 „Cakewalk! Tančily ho pružné nožky odbornic tance z povolání, dámy z velkého světa se jím pobláznily, demimondainky přijaly tuto zálibu od nich, a konečně i grisetkám se zachtělo vyměnit ho za kankán. A učilo se mu v tanečních síních, slavil triumfy v salónech, odhaloval krajkové dessous v Olympii, zuřil u Bulliera. Celá Paříž podala si ruce, aby se poklonila před tímto dítkem negerské Terpsichory, přivezeným sem přes Atlantický oceán.“

12 Josef Waltner (1883–1961) war der Besitzer vom Montmartre. Das unter der Prager Bohème populäre billige Tanzlokal Olympia in der Řetězová-Straße 7 benannte er in Café Montmartre um und seit 1913 betrieb er dort ein literarisches Kabarett Mont-Waltner. Im Kabarett wurde auf Deutsch, Tschechisch und gelegentlich auch Jiddisch gespielt. Montmartre war in den 1910er Jahren das Zentrum der frühen

[...] der dicke Kapellmeister Trum schlug gerade intensiv ins Pianino, um ihm die unnachgiebige Melodie des Alexander-Two-steep¹³ [sic] zu entlocken, der hier gerade ganz hoch im Kurs stand. Ema Revoluce und Jindra Venoušek bemühten ihre biegsamen Glieder in diesem neuen Tanz, mit dem wie auch mit anderen Annehmlichkeiten uns Amerika diese Tage bedachte. (Waltner 1913: 5)¹⁴

Das Publikum im Montmartre bestand aus Künstlern, aber auch Snobs aus der mittleren und hohen bürgerlichen Gesellschaft, die durch eine gewisse Pikanterie der Aufführungen von Waltner angezogen waren. Die in der zitierten Erinnerung erwähnte Ema, häufiger als Emča Revoluce genannt, oder scherzhaft als eine „Preziosa aus Wrschowitz“¹⁵, also aus einem Prager Arbeiterviertel, mag unter dem Publikum im Montmartre sozial deplatziert sein. Nichtsdestotrotz wurde sie durch ihre Kreationen unter der Prager Bohème legendär. Der Kabarettist Jiří Červený huldigte ihr als der größten „Apachentänzerin“ – sie habe ihr Image „eines barbarischen Weibes“ gepflegt und Prag zu Recht fasziniert (zit. nach Kotek 1975: 27).¹⁶ *Alexander's Ragtime Band* war ein amerikanischer Ragtime-Hit von 1911, zu dem die amerikanischen Tanzwahn-Stars Irene und Vernon Castle während ihrer Europareise ihre eigenen Ragtime-Tänze „The Grizzly Bear“ und „The Texas Tommy“ erfanden. Der „Bärentanz“, eine Übernahme von „The Grizzly Bear“, wurde im Montmartre zum Glanzstück; Emča Revoluce tanzte ihn mit großem Erfolg mit Egon Erwin Kisch (Kotek 1975: 27). Červený erinnert sich, dass Waltner eine ganze Serie von Bärentanz-Karikaturen von Hugo Vratislav Brunner besaß, einem Maler und Grafiker, der in dieser Gesellschaft auch verkehrte (Kotek 1975: 27). Flüchtig wird der Bärentanz sogar in Jaroslav Hašeks Roman *Die Abenteuer des guten Soldaten Švejk im Weltkrieg* erwähnt: Auf dem Nachhauseweg fragt der betrunkenene Feldkurat Katz Švejk, ob er (also Švejk) Csárdás tanze und fügt dann hinzu: „können Sie den Bärentanz? So geht der...“ (Hašek 2014: 138)

Der Apachentanz erreichte in den Anfängen der Jazz-Ära eine enorme Beliebtheit und gilt als Vorstufe der späteren Tänze wie Foxtrott, Shimmy oder Charleston. Die Bezeichnung „Apache“¹⁷ (mit französischer Aussprache) bezieht sich auf ein Mitglied der Pariser Straßengang um 1900 und konnotiert einen aggressiven Randalierer und Raufbold, wobei auch zeitgenössische Exotismus-Diskurse mitschwingen. Die frühere Version soll „Cake Walk Parisien“ gewesen sein, aufgeführt von der französischen

Jazz- und anderen modischen Formen. Später schwappte das Interesse in andere Vergnügungsorte wie Kinos und Revues über. Montmartre unter Leitung von Waltner ging 1922 unter. Dazu siehe Česká divadelní encyklopedie [online], URL: <<http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Montmartre>> [30. 6. 2020].

13 Nach Josef Kotek (1994: 67) war damit wahrscheinlich „Alexander's Ragtime Band“ von Irving Berlin von 1911 gemeint.

14 „[...] tlustý kapelník Trum mlátil úsilovně do pianina, aby z něho vyloudil nepodajnou [sic] melodii Alexander-Two-steepu [sic], který tady právě byl v nejvyšším kursu. Ema Revoluce a Jindra Venoušek zkoušeli své ohebné údy v tomto novém tanci, jímž jako jinými příjemnostmi obmyslila nás v poslední době Amerika.“

15 „precieuska z Vršovic“ (Kotek 1975: 27).

16 „barbarské samice“

17 Diese Bedeutung fand rasch auch in die tschechische Sprache Eingang: 1911 erschien in der Zeitschrift *Stopa* [Die Spur] (Jg. 2: 25) eine Rezension der Schlesischen Lieder Petr Bezruč, derzufolge Bezruč „přejímá už způsoby dokonalých boulevardních apačů, kteří vrhají se na bezbranného člověka“ [bereits die Manieren perfekter Boulevard-Apachen übernimmt, die sich auf einen wehrlosen Menschen stürzen].

Schauspielerin und Varieté-Sängerin Mistinguett. Mistinguett war es auch, die den Apachentanz – Darstellung eines häuslichen Kampfes zwischen zwei Liebenden, bei dem die Frau schwer misshandelt wird – mit ihrem Tanzpartner, dem amerikanischen Entertainer Max Dearly, in der Show *La Revue du Moulin* 1908 durchführte.

Franz Kafka, der besonders in den Jahren 1911 und 1912 in Varietés oft zu Gast war und diese Besuche in seinem Tagebuch kommentierte, notierte am 21. Februar 1911: „Bei dem Lied ‚a Batignolles‘ spürte ich Paris im Hals. Batignolles soll rentnerhaft sein, auch seine Apachen. Bruant hat jedem Quartier sein Lied gemacht.“ Es handelt sich um einen am 14. und 15. Februar im Kabarett Lucerna aufgeführten Vortragsabend, an dem der Dichter, Sänger und Conferencier Marc Henry im Kostüm eines Apachen ein im Pariser Stadtteil Les Batignolles spielendes Chanson von Aristide Bruant sang. Wie Kafka bemerkt, 1911 waren diese Lieder schon passé.

Diese wenigen Beispiele belegen die fast zeitgleiche Rezeption von populären Unterhaltungsformen in Europa und eine besondere Aufnahmefähigkeit des europäischen Publikums. Frank Tirro argumentiert, dass Europa für die Einführung von Jazz durch die schon existierenden Tanzlokale und Kabarets und durch die auf dem alten Kontinent außergewöhnlich erfolgreichen Tournées von Minstrel Shows und Tanzaufführungen wie von dem schon erwähnten Tanzpaar Castle „durchaus gut vorbereitet“ war (Tirro 2002: 70). Zugleich macht er auf den Umstand aufmerksam, dass vor allem deutsche Musiker der 1910er und 1920er Jahre unter der Rubrik Jazz viel Musik akzeptierten, die den Standards nicht entsprach. Diese Zeitspanne gilt in der Jazzforschung als eine Übergangsphase, was besonders für Europa zutrifft. Europäische Ensembles spielten teils Jazz, teils Ragtime, teils Tanz- und Populärmusik anderer Genres. Die synkopierte soziale Tanzmusik wie Ragtime war aber noch kein Jazz. In Amerika gab es, offensichtlich aufgrund der jahrzehntelangen Tradition von *pre-jazz* in der afroamerikanischen Musik, ihrer Kenntnis und Rezeption, ein differenzierteres Verständnis von unterschiedlichen Richtungen in diesem Genre (Tirro 2002: 63; Cugny 2012).

Tirro setzt sich weiter mit Ernst Laaffs Feststellung auseinander, Jazz wäre in Deutschland zunächst nur am Rande als „fremdes Urelement“ aufgetreten, das die Musik von Komponisten wie Carl Orff beeinflusste, oder als „populäre und exotische Musik“, die Komponisten wie Kurt Weill und Ernst Krenek kreativ aufgewertet hätten, während Bartók, Stravinsky und Schönberg die maßgebenden Größen geblieben wären.¹⁸ Diese Ansicht Laaffs gilt aus heutiger Sicht als überholt und faktisch inkorrekt. Insbesondere die Verortung von Arnold Schönberg in der Musikgeschichte zeigt die Bruchlinien zwischen primitiv/exotisch und europäisch als unhaltbar. Rüdiger Ritter legt dar, dass der Wandel zur Atonalität eine Reaktion war auf den jahrhundertelangen Rückgang des Reichtums der rhythmischen Muster in der europäischen Musik, der sich schon im 19. Jahrhundert deutlich bemerkbar machte (Ritter 2018: 265). Atonalität zielte also genauso wie Jazz auf neue Beziehungen zwischen Rhythmus und Harmonie.

Auch andere Musikforscher wie Luca Cerchiari erwähnen wichtige Parallelen zwischen Jazz und moderner europäischer Musik, oder dem europäischen Beitrag zur Jazzgeschichte, seien es bestimmte für Jazz typische Melodien, Harmonie, Skalen und

¹⁸ Dazu Laaffs Eintrag in Blume (1954: 344–358) und Tirro (2002: 68f.).

Notation oder Rhythmus, seien es typische Instrumente wie das Saxofon und Piano, oder das instrumentale Arrangement der modernen Jazz Big Bands. Sogar Improvisation, das Markenzeichen vom amerikanischen Jazz, hat in Europa laut Cerchiari eine beachtliche Tradition, die vom mittelalterlichen *discanto* über *Belcanto*-Opern bis zur Aleatorik im 20. Jahrhundert reicht (Cerchiari/Cugny/Kerschbaumer 2012: 7–9). Obwohl der Jazz also von außen kam, mit ihrem Erneuerungsimpuls entsprungen die in Europa produzierten Jazz-Formen nicht nur der amerikanischen Tradition, sondern stellten eine Mischung amerikanischer und europäischer Musiktraditionen – einschließlich der Traditionen der lokalen Volksmusik – und Musikinnovationen dar.

Diese Forschungsergebnisse finden auch in der Habsburgermonarchie Geltung: Schon kurz nach 1900 spielte man in der Budapester Operette amerikanische Tanzmusik, wobei „Jimmy, Charleston, Walzer und Csárdás nicht nur abwechselnd gespielt werden, sondern zuweilen ineinander übergehen und sich zu einer neuen musikalischen Einheit verschränken.“ (Csáky 2018: 41) Cerchiaris These, europäische Jazz-Produktion sei enger als in Amerika mit der klassischen Musik verbunden (Cerchiari/Cugny/Kerschbaumer 2012: 7),¹⁹ findet ihre Entsprechung im Ansatz von Emil František Burian. Die vielseitige Persönlichkeit Burians war für die tschechische Avantgarde zentral: Sein zwischen den Jahren 1925–1927 verfasstes Buch *Jazz* zeigt erstaunliche Kenntnisse von Musik und Musikern des noch sehr jungen Studenten am Prager Konservatorium (Cugny 2012: 315f.).

Burians Studien verarbeiten die ganz aktuellen Impulse, um die „neue Musik“ als eine revolutionäre Phase darzustellen, die das Potential hat, alternde abendländische Musik zu neuem Leben zu bringen (Cugny 2012: 316). „Sind wir so neoklassisch“, fragt er, „dass wir Jazz als Ausdruck der Neugeburt willkommen heißen, oder war Jazz der erste Ausdruck einer neuen musikalischen Form, der unserem Geschichtsidealismus absolut fremd ist, da er nicht der sog. künstlerischen Tradition entspringt, sondern dem wilden Naturell?“ (Burian 1981b: 31)

Im Vordergrund von Burians Ausführungen steht die Untersuchung des „wildem Naturells“, der im Tanz Ausdruck findet. In seinem Aufsatz *Tanec v novém světle* [Tanz im neuen Licht] (1928) aus dem Band *Jazz* verherrlicht er Tanz als etwas Authentisches: Wahrer Tanz sei die universelle, verständlichste Sprache der menschlichen Seele, des menschlichen Herzens (Burian 1928) In *Tančí svět a tančí charleston* [Es tanzt die Welt und sie tanzt Charleston] werden Tanz und Jazz als eine Einheit präsentiert: „Tanz wurde von Jazz erfunden und uns von Jazz gebracht.“ (Burian 1981a: 169)²⁰ Indem wir uns Jazz, also dem Tanz öffnen, erfinden wir laut Burian kollektive Kunst, die dem „wildem Naturell“ eine Form zu verleihen vermag. Tanz habe seinen kollektiven Charakter bewiesen: „Wir tanzen atonale Tänze vom radikalsten Charakter. Vom einfachen Bauern bis zum amerikanischen Bankier vom Broadway [sic!] wird jeder nach Schönberg tanzen.“ (Burian 1981a: 170)²¹ Damit weist er zugleich auf die Adaptation dieser Einflüsse im Programm des tschechischen Poetismus hin, aber mit besonderer Betonung des Tanzes als des wahren Transportmediums der Moderne.

19 Bei der ersten Aufnahme mit Jazz-Elementen handelt es sich um eine Interpretation von Liszts Zweite Ungarische Rhapsodie von der Wiener Salonkapelle Hladisch aus dem Jahr 1913 (Matzner 1980: 185).

20 „[T]anec je vynalezen jazzem a přinesl nám jazz.“

21 „Tančíme při atonálních tancích nejradikálnější ráže. Od venkovského sedláka až po amerického bankéře z Broadwaye [sic!] budou všichni tančovat podle Schönberga.“

Nach den Wurzeln des kollektiven Tanzes suchte Burian jedoch nicht in der afroamerikanischen musikalischen Tradition, sondern vordergründig in den ritualisierten, exakt synchronisierten afrikanischen Tanzbewegungen (Burian 1929). „Tanz wurde endlich Kunst!“ (Burian 1981a: 169)²² – dieses Motto fasst für ihn eine Offenbarung des modernen Lebensgefühls zusammen, in dem die afrikanischen Rhythmen mit Schönberg verschmelzen.

Die kulturellen Praktiken, wie Burian sie in seinen Schriften konzeptualisierte, durchscheinen in der Prager Tanzszene. Ganz prägnant stellt Mark C. Thompson den hybriden Charakter solcher Veranstaltungen fest:

Trotz synkopierter Rhythmen ähnelte das, was in den 1920er Jahren als Prager „Jazz“ und Tanz der ersten zwei Jahrzehnte des Jahrhunderts angesehen wurde, eher einer improvisierten Burleske von Schönbergischer Atonalität. Ähnlich wie Bizet „ragged“ wurde, wurde Schönberg jazzed oder einfach geschwärzt [blackened]. Das Ergebnis war wilder Lärm mit einem exotischen Angesicht und Namen. Ob durch „Apache“-Tänze oder den Cakewalk oder durch angebliches afrikanisches Trommeln oder durch „Bärentanz“, Prags Kabarett-Avantgarde präsentierte ihre Vergnügungen in ihrem wahren Charakter: als mehrdeutige kulturelle Hybride, die dermaßen intellektualisiert und dann ironisiert wurden, dass sie am Ende zu sehr einflussreichen ästhetischen Praktiken geworden sind. (Thompson 2016: 72)²³

Lomax' Begriff vom Jazz als eine kosmopolitische, allgemeinverständliche, einigende Musiksprache, ein vitales „hybrid of hybrids“, bekommt bei der Betrachtung der Rezeption in Zentraleuropa einige neue, überraschende Bedeutungen. Die Nähe des Jazz zur europäischen klassischen wie Folklore-Musik und das Potential zu ihrer Erneuerung einerseits sowie das Burleskhafte, Ironische und Heterogene bei der Durchführung moderner Tänze andererseits veränderte grundlegend die Auffassung von der Hoch- wie der Alltagskultur.

FRANZ KAFKA: TANZ ALS MODERNE ERFAHRUNG

Kafkas Denken über Musik ist durch eine Paradoxie geprägt: An wichtigen Stellen im Tagebuch und in Briefen redet er von seiner Unmusikalität. Diese spezifische Unmusikalität, die – wie Kafka sie darstellt – sein Schreiben bedingt, sieht Gerhard Neumann als eine, jedoch ambivalente, „Grundformel von Kafkas Poetologie“ (Neumann 2013: 466). Kafkas ‚Unmusikalität‘ ist in Neumanns Auffassung eine Unmöglichkeit von Kultur, Unmöglichkeit, Natur in Zeichen der Kultur zu übertragen (Neumann 2013: 464), eine sich stetig entziehende Sinngebung. Auch die ‚abstrakte‘ Musiksprache wird in der Kulturproduktion zu einem Kommunikationsmittel; die ‚Unmusikalität‘

22 „Tanec je konečně uměním!“

23 „Despite syncopated rhythms, what was looked back upon in the 1920 s as the Prague ‘jazz’ and dance of the first two decades of the century was more akin to an improvised burlesque of Schönbergian atonality. Much in the way Bizet was ‘ragged,’ Schönberg was jazzed, or simply blackened. The result was wild noise given an exotic face and name. Whether through ‘Apache’ dances or the Cakewalk, or through what was believed to be African drumming, or through ‘Bear Dancing,’ Prague’s cabaret avant-garde presented their entertainments as what they were: ambiguous cultural hybrids intellectualized and then ironized to the point of becoming highly influential aesthetic practices.“

dagegen verweigert Bedeutungszuschreibungen. Theodor W. Adorno machte auf diesen Aspekt auch aufmerksam, als er formulierte, Kafka „verfuhr mit den Bedeutungen der gesprochenen, meinenden Sprache, als wären es die der Musik“, jedoch „im äußersten Gegensatz zur *musikalischen*, musikalische Wirkungen imitierenden und dem musikalischen Ansatz fremden Sprache Swinburnes oder Rilkes.“ (Adorno 1978: 651)²⁴ Kafkas Sprache hat eine andere Musikalität als die eines Rilke, sie subvertiert Bedeutungen. In den für Kafkas Schreiben wichtigen Bereichen wie Kommunikationsmedien, tierische Existenz und Liebesbriefe an Milena gewinnt nach Neumann das Motiv der Musik eine zentrale Bedeutung (Neumann 2013: 458). „In all diesen Stellen wird Musik, als ein naturhaftes, mächtiges oder fernes wortloses Klingen, das noch keine zeichenhafte Qualität besitzt“ (Neumann 2013: 459). Nach Neumann strebt diese Sprache weiter nach der „Wahrheit des Körpers“, seiner „natürlichen Präsenz“ (Neumann 2013: 465f.), die aber nur in der Negation, bzw. Absenz von Zeichenhaftigkeit erfahren wird.

Das von Neumann im Sinne von Dekonstruktion verstandene poetologische Prinzip von Musik bzw. ‚Unmusikalität‘ im Werk Kafkas kann auch als eine Kritik an der Kultur im Allgemeinen gedeutet werden. Könnte man diese Kritik produktiv im Kontext von Kafkas literarischer Darstellung tanzender Körper lesen? Direkt schreibt Kafka über den Tanz und die Tänzerinnen in Tagebucheintragungen zu seinen Besuchen in Kabarett. Eine Erinnerung an Tanzstunden findet man in einem Brief an Felice Bauer vom 17.–18. Dezember 1912:

Dass keiner Deiner Tänzer im Tanzen mit mir verglichen werden konnte, glaube ich gern. Mein Nichttanzenkönnen wird ja verschiedene Gründe haben. Vielleicht hätte ich mehr allein üben sollen, wenn ich mit Mädchen tanzte, war ich immer sowohl allzu befangen als auch allzu zerstreut. Ich erinnere mich, in unserer Tanzstunde war ein junger, zweifellos sehr energischer Mensch, der immer, wenn ringsherum die Paare tanzten, allein in einer Ecke das Tanzen übte. Ob er es auf diese Weise erlernt hat, weiß ich nicht, ich weiß nur, dass ich oft zu ihm hinübergeschaut und ihn um seine Entschlossenheit und Freiheit beneidet habe. (Kafka 2003: 189)

Kafkas Lamento über sein Desinteresse am Tanzen mit Mädchen und der leicht ironisch beschriebene Neid gegenüber dem Einzeltänzer in der Ecke weisen tatsächlich Ähnlichkeiten mit seiner kaum ein Jahrzehnt später in einem Brief an Milena Jesenská proklamierten vollständigen Unmusikalität²⁵ auf. Adorno ordnete in der oben zitierten Analyse die Kafkasche Sprache zwar jenseits der popularisierten Kulturformen, aber doch noch im Bereich der Kultur ein. Demgegenüber stellt Gerhard Neumann fest, dass Kafkas Begriff der Musik sich kultureller Verzeichnung völlig verweigere:

Musik ist ihm nicht Kunstform und reines, von Natur- und Alltagsschlacken freies Zeichen, sondern ungestalte, unverzeichenbare geheimnisvolle Naturkraft. Seine Texte arbeiten mit dem Material eben jenes Alltags- und Umgangssidioms, das ohne

²⁴ Hervorhebung i. O. Diese Bemerkung Adornos bespreche ich ausführlicher in Jičínská (2014).

²⁵ „weißt Du eigentlich dass ich vollständig, in einer meiner Erfahrung nach überhaupt sonst nicht vorkommenden Vollständigkeit unmusikalisch bin?“ (Kafka 1991: 65)

jeden Kunstcharakter ist [...] Musik bricht in diese schmutzige und befleckte Alltagswelt ein, unbewältigt und semantisch leer. (Neumann 2013: 463)

Das Motiv der Musik bezeichnet nach Neumann das Moment der Verwandlung dieser Welt ins „Wahre, Reine, Unveränderliche“, bleibt aber „im Punkt ihres Umschlags“ stecken. „Es hält jenen Augenblick fest, wo Alltagsrede in Kunstsprache, Leben in Literatur umschlagen könnte, wenn – ja wenn die Wahrheit des Körpers in ein von ihm unablösbares Zeichen umschlagen könnte: als Stimme, als Gesang, als Musik.“ (Neumann 2013: 463f.)

Neumanns Verständnis von der Funktion der Musik in Kafkas Texten ließe sich als eine Polemik gegen Hans-Thies Lehmanns schon klassische Lektüre des 1913 in dem *Betrachtung*-Band veröffentlichten Textes *Der Ausflug ins Gebirge* lesen. Der verschlüsselte, kurze Text endet mit den Sätzen: „Wir gehen so lala, der Wind fährt durch die Lücken, die wir und unsere Gliedmaßen offen lassen. Die Häuse werden im Gebirge frei! Es ist ein Wunder, daß wir nicht singen.“ (Kafka 1996: 20) Nach Lehmann handelte es sich um eine „kaum verhüllte Allegorie der Buchstaben“ (Lehmann 1984: 216), die, als schwarze Lettern vor dem weißen Hintergrund, lautlos singen. Die Wahrheit des Körpers, die Neumann in Kafkas Texten sieht, lässt eine solche Allegorisierung im Sinne von dekonstruktivistischen ‚Allegorien des Lesens‘ (de Man 1988) jedoch nicht zu. Kafkas besondere Sensibilität bei der Beobachtung von physischer Erscheinung, Gestik, Bewegungen, Frisuren und Kleidung lässt seine Figuren (und beschriebene Personen) tatsächlich außerordentlich körperlich präsent wirken, und eine post-strukturalistische Lektüre scheint diesen Stellen weniger gerecht zu werden, als es bei *Der Ausflug ins Gebirge* der Fall ist. Man findet ganz viele Beispiele davon in seinem Gesamtwerk, hier genügt eine Tagebucheintragung von einem Kabarett-Besuch im Lucerna am 16. März 1912:

4 Roking Girls. Eine sehr schön. Kein Teaterzettel nennt ihren Namen. Sie war die äußerste rechts vom Zuschauerraum. Wie sie beschäftigt die Arme warf, wie die dünnen langen Beine mit zarten spielenden Knöchelchen in besonders fühlbar stummer Bewegung waren, wie sie das Tempo nicht einhielt wie sie aber durch kein Erschrecken in ihrem Beschäftigtsein sich stören ließ, was für ein sanftes Lächeln sie hatte im Gegensatz zu dem verzerrten der andern, wie ihr Gesicht und Haar fast üppig war im Vergleich zur Magerkeit des Körpers, wie sie den Musikanten „langsam“ zurief auch für ihre Mitschwestern.

Im spielerischen Innuendo auf Abhandlungen Schillers und Kleists über die Ästhetik anmutiger Bewegungen in unterschiedlichen Stadien der Bewusstwerdung wird das Roking Girl [sic!] deshalb besonders schön, weil sie aus der Reihe der synchronisierten „Mitschwestern“ tanzt und so symbolisch die Schillersche Harmonie, in der Pflicht und Neigung vereint sind, stört. Der zarte, magere Körper der modernen Tänzerin entzieht sich dem strengen, synkopierten Rhythmus und übt so auf Kafka seinen Zauber aus.

In *Beschreibung eines Kampfes*, einer zwischen 1903 und 1907 (Fassung A; Fassung B wurde erst 1909 abgeschlossen) verfassten Erzählung und Kafkas erstem erhaltenen Werk, findet man eine Szene, die ebenso auf Unterhaltungsmusik (Csáky 2018: 41) anspielt:

Als wir in die Ferdinandstraße kamen, bemerkte ich, daß mein Bekannter eine Melodie aus der „Dollarprinzessin“ zu summen begann; es war leise, aber ich hörte es ganz gut. Was sollte das? Wollte er mich beleidigen? Nun ich war sofort bereit, auf diese Musik zu verzichten und auf den ganzen Spaziergang überdies. [...] Den Tag über im Amt, abends in der Gesellschaft, in der Nacht auf den Gassen und nichts übers Maß. Eine in ihrer Natürlichkeit schon grenzenlose Lebensweise! (Kafka 1993: 125)

Die Dollarprinzessin, eine Operette des österreichischen Komponisten Leo Fall, wurde 1907 im Theater an der Wien in Wien uraufgeführt, in Prag 1908 im Theater in den Weinbergen (Csáky 2018: 39) dem tschechischen Publikum als *Dolarové princezny* vorgestellt – die Bemerkung des Ich-Erzählers bezeugt, dass der Autor sich mit seiner Kenntnis von Populärmusik auf der Höhe der Zeit befand. Auch die Beobachtung über die „in ihrer Natürlichkeit schon grenzenlose Lebensweise“, indem der Tag im Büro, der Abend in der Gesellschaft und die Nacht auf den Gassen verbracht wird, kann man als treffenden Kommentar zum Prager Nachtleben lesen.

Beschreibung eines Kampfes ist der einzige Text Kafkas, der die Topographie Prags konkret und genau darstellt. Die Sinneseindrücke und -wahrnehmungen werden dagegen von einem verunsicherten, im Teil II in den Traum abgleitenden Bewusstsein eines Fin-de-Siècle Flaneurs²⁶ vermittelt, der den urbanen Raum am eigenen Leib erfährt. Eine solche Erfahrung bringt neben Befangenheit auch Zweifel über den Zusammenhang zwischen der Innen- und Außenwelt und über die Verlässlichkeit von Gegebenheiten wie Zeit und Ort mit. Der Ich-Erzähler schwankt zwischen Distanz von und Annäherung zu seiner Umgebung, die am deutlichsten durch Körperhaltung, Gestik und verrenkende, gefährliche Bewegungen – der Erzähler verletzt sich am Knie – ausgedrückt wird. In einem Moment fragt sein Bekannter ihn, der gebückt geht, misstrauisch: „Das ist doch bloß eine Laune. Sie giengen doch früher ganz aufrecht, glaube ich und auch in der Gesellschaft hielten Sie sich doch leidlich. Sie tanzten sogar oder nicht? Nein? Aber aufrecht giengen Sie doch [...]“ (Kafka 1993: 129).

Insbesondere poststrukturalistische Konzeptualisierung von Schreiben, Körper und Körperlichkeit bei Kafka zielten seit dem auf diesem Forschungsgebiet wegweisenden, von Gerhard Kurz herausgegebenen Band *Der junge Kafka* (1984) nicht selten auf Konstruktionen von Sinn in einem sich selbst reflektierenden Schreibakt (ähnlich z. B. auch Sell 2002). Im Kontext von Musik und Tanz, insbesondere von Jazz-Musik und Jazz-Tanz, tritt aber deren transformativer Charakter so stark in den Vordergrund, dass ein Hinweis auf den Schreibakt als interpretatorisch unzureichend erscheint. In den ersten Jahrzehnten des letzten Jahrhunderts wurde nicht nur nach neuen Formen, sondern auch nach einem neuen Lebensgefühl und neuen Lebenskräften gesucht, die in der modernen Musik, Jazz und Tanz ihren Ausdruck fanden. Die frühen Texte Kafkas, die Musik und Tanz thematisieren, zeigen ein Interesse des Autors an solchen Lebensformen und ihrer Darstellung. Oft sind sie in ironisierenden, verspielten, fragmentarischen Eintragungen oder als momentane Beobachtungen notiert. Sie können als poetologische Überlegungen gelesen werden, die die Dynamik ästhetischer Formen vor allem in der Unterhaltungskultur des frühen 20. Jahrhunderts reflektieren.

26 Zum Konzept von Flaneur vgl. Neumeyer (1999), insbes. Kap. III, 2.2.

LITERATUR

- Adámek, Jiří (2010): *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou* [Durch Musik gefesselter Theater]. Praha: Nakladatelství AMU.
- Adorno, Theodor W. (1978): *Gesammelte Schriften*. Bd. 16: *Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Berlin, Edward A. (1980): *Ragtime: A musical and cultural history*. Berkeley: University of California Press.
- Binder, Hartmut (2000): *Wo Kafka und seine Freunde zu Gast waren. Prager Kaffeehäuser und Vergnü- gungsstätten in historischen Bilddokumenten*. Prag: Vitalis.
- Blume, Friedrich (Hrsg.) (1954): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Bd. 3. Kassel: Bärenreiter.
- Burian, Emil František (1928): *Jazz*. Praha: Aventinum.
- Burian, Emil František (1929): *Černošské tance* [Tänze der Schwarzen]. Praha: Odeon.
- Burian, Emil František (1962): *Divadlo za našich dnů* [Theater unserer Tage]. Hg. v. Jan Kopecký. Praha: Československý spisovatel.
- Burian, Emil František (1981a): *Nejen o hudbě: texty 1925–1938* [Nicht nur über die Musik]. Hrsg. v. Jaromír Paclt. Praha: Supraphon.
- Burian, Emil František (1981b): *Tanec v novém světle* [Der Tanz im neuen Licht]. – In: Srba, Bořivoj/Srbová, Jarmila (Hgg.): *Emil František Burian a jeho program poetického divadla* [E. F. B. und sein Programm des poetischen Theaters]. Praha: Divadelní ústav, 30–33.
- Cerchiari, Luca/Cugny, Laurent/Kerschbaumer, Franz (Hgg.) (2012): *Eurojazzland: Jazz and Euro- pean Sources, Dynamics, and Contexts*. Boston: Northeastern University Press.
- Csáky, Moritz (2018): *Kafka, die Operette und die Musik des jiddischen Theaters*. – In: Höhne, Stef- fen/Stašková, Alice (Hgg.), *Franz Kafka und die Musik*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 35–61.
- Cugny, Laurent (2012): *Did Europe „Discover“ Jazz?* – In: Cerchiari, Luca/Cugny, Laurent/Kersch- baumer, Franz (Hgg.), *Eurojazzland: Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts*. Boston: Northeastern University Press, 304–341.
- Černík, Artuš (1922): *Radosti elektrického století* [Freuden des elektrischen Jahrhunderts]. – In: Teige, Karel/Seifert, Jaroslav (Hgg.), *Revoluční sborník Devětsil* [Revolutionärer Sammel- band D.]. Praha: Vortel.
- Červený, Jiří (1959): *Červená sedma* [Roter Siebener]. Praha: Orbis.
- Česká divadelní encyklopedie [Tschechische Theaterencyklopädie]. URL: <[http://encyklopedie.idu. cz/index.php/Hlavn%C3%AD_strana](http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Hlavn%C3%AD_strana)> [30. 6. 2020].
- David, Francis (2004): *Jazz and its discontents: A Francis Davis reader*. Cambridge, MA: Da Capo Press.
- Dorůžka, Lubomír/Poledňák, Ivan (1967): *Československý jazz: minulost a přítomnost* [Tschechoslo- wakischer Jazz: Vergangenheit und Gegenwart]. Praha: Supraphon.
- Gioia, Ted (2011): *The history of jazz*. New York: Oxford University Press.
- Guarino, Lindsay/Oliver, Wendy (Hgg.) (2014), *Jazz dance: a history of the roots and branches*. Gaines- ville: University Press of Florida.
- Hašek, Jaroslav (2014): *Die Abenteuer des guten Soldaten Švejk im Weltkrieg*. Übersetzt von Antonín Brousek. Reclam: Stuttgart.
- Horn, David/Cooke, Mervyn (Hgg.) (2002): *The Cambridge companion to jazz*. Cambridge: Cam- bridge University Press.
- Jičínská, Veronika (2014): *Franz Kafkas (Un)Musikalität: Bemerkungen zu Max Brods Überset- zung des Librettos von Janáčeks Jenůfa*. – In: *Aussiger Beiträge* 8, 171–190.
- Kafka, Franz (1991): *Briefe an Milena*. Hrsg. v. Jürgen Born und Michael Müller. Frankfurt/Main: Fischer.
- Kafka, Franz (1993): *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, Bd. 1. Hrsg. von Malcolm Pasley. Frank- furt/Main: Fischer.

- Kafka, Franz (1996): *Drucke zu Lebzeiten*. Hrsg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt/Main: Fischer.
- Kafka, Franz (2003): *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Hrsg. v. Erich Heller und Jürgen Born. Frankfurt/Main: Fischer.
- Kotek, Josef (Hg.) (1975): *Kronika české synkopy: půlstoletí českého jazzu a moderní populární hudby v obrazech a svědectví současníků* [Chronik der tschechischen Synkope]. Bd. 1. Praha: Supraphon.
- Kotek, Josef (1994): *Dějiny české populární hudby a zpěvu 19. a 20. století* [Geschichte der tschechischen Populärkultur und des Populärgesangs im 19. und 20. Jahrhundert]. Praha: Academia.
- Kurz, Gerhard (Hg.) (1984): *Der junge Kafka*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Langer, František (2003): *Byli a bylo: vzpomínky* [Es waren und es war: Erinnerungen]. Hrsg. v. Jiří Holý. Praha: Akropolis.
- Lareau, Alan (2002): *Jonny's jazz: From Kabarett to Krenek*. – In: Budds, Michael J. (Hg.), *Jazz and the Germans. Essays on the influence of 'hot' American idioms on 20th century German music*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 14–60.
- Lehmann, Hans-Thies (1984): *Der buchstäbliche Körper. Zur Selbstinszenierung der Literatur bei Franz Kafka*. – In: Kurz, Gerhard (Hg.), *Der junge Kafka*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 213–241.
- Lomax, Alan (2001): *Mister Jelly Roll. The Fortunes of Jelly Roll Morton, New Orleans Creole and "Inventor of Jazz"*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- de Man, Paul (1988): *Allegorien des Lesens*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Matzner, Antonín [u. a.] (1980): *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby* [Enzyklopädie Jazz und moderne Populärmusik]. Bd. 1. Praha: Supraphon.
- Neumann, Gerhard (2013): *Kafka und die Musik*. – In: Ders., *Kafka-Lektüren*. Berlin: de Gruyter, 457–466.
- Neumeyer, Harald (1999): *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Rasula, Jed (2004): *Jazz as Decal for the European Avant-Garde*. – In: Raphael-Hernandez, Heike (Hg.), *Blackening Europe. The African-American Presence*. New York: Routledge, 14–43.
- Ritter, Rüdiger (2018): *Der Einbruch des ‚Primitiven‘ in die Musik des Abendlands. Jazz, die tschechische Avantgarde der Zwischenkriegszeit und das Werk Franz Kafkas*. – In: Höhne, Steffen/Stašková, Alice (Hgg.), *Franz Kafka und die Musik*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 261–273.
- Rut, Přemysl (2010): *Orchestrion v hlavě: česká písnička mezi poezií a divadlem* [Orchestrion im Kopf: Das tschechische Lied zwischen Poesie und Theater]. Praha: Vyšehrad.
- Sell, Robert (2002): *Bewegung und Beugung des Sinns: Zur Poetologie des menschlichen Körpers in den Romanen Franz Kafkas*. Stuttgart [u. a.]: Metzler.
- Teige, Karel/Seifert, Jaroslav (Hg.) (1922): *Revoluční sborník Devětsil* [Revolutionärer Sammelband Pestwurz]. Praha: Vortel.
- Teige, Karel (1927): *Stavba a báseň: umění dnes a zítra: statě 1919–1927* [Bau und Gedicht: Die Kunst von heute und morgen. Aufsätze 1919–1927]. Praha: Vaněk a Votava.
- Teige, Karel (1928): *Manifest poetismu* [Manifest des Poetismus]. – In: *Revue Devětsil* 9, 557–593.
- Teige, Karel (2004): *O humoru, clownech a dadaistech*. Bd. 1: *Svět, který se směje* [Humor, Clowns und Dadaisten. Die lachende Welt] Praha: Akropolis.
- Thompson, Mark C. (2016): *Kafka's Blues. Figurations of Racial Blackness in the Construction of an Aesthetic*. Evanston/IL: Northwestern University Press.
- Tirro, Frank (2002): *Jazz leaves home: The dissemination of ‚hot‘ music to Central Europe*. – In: Budds, Michael J. (Hg.), *Jazz and the Germans. Essays on the influence of 'hot' American idioms on 20th century German music*. Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- Waltner, Josef (1913): *Kavárna Montmartre* [Café Montmartre]. Praha: vl. nákl. [Selbstverlag].