Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2019)

Heft: 48: Musik und Emotionen in der Literatur = Musique et émotions dans la littérature = Music and emotions in literature

Artikel: Verschriftlichte Emotionen in der litauischen Jazzliteratur der Sowjetzeit : Zusammenhänge zwischen Emotionen und Musik in Dramatik, Epik und Lyrik der Jahre 1967-1989

Autor: Užukauskait, Lina

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006287

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: 15.07.2025

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

Lina Užukauskaitė

Verschriftlichte Emotionen in der litauischen Jazzliteratur der Sowjetzeit

Zusammenhänge zwischen Emotionen und Musik in Dramatik, Epik und Lyrik der Jahre 1967-1989

This article analyzes the relationship between emotions and jazz music in Lithuanian literature originating during the Soviet-era, and considers emotions as text phenomena. In the following investigation, a drama by Juozas Grušas, two prose works by Romualdas Lankauskas and Ričardas Gavelis, and four poems by Judita Vaičiūnaitė, Janina Degutytė, Antanas Jonynas and Tomas Arūnas Rudokas are analyzed in chronological order. The analysis focuses on two types of verbal configuration of emotion: thematization (explicit emotions; content level) and presentation (implicit configuration of emotions, content, and form level). The following questions come to the fore: What emotions are named in the texts? How are they depicted? What emotions are thematized in conjunction with the music? What effect does the jazz music have, and what emotions arise at its reception in the text? How are those emotions and jazz music related to the historical context, namely the Soviet period?

Der vorliegende Beitrag versteht sich als Fortführung und Erweiterung meiner früheren Untersuchungen zum Jazz in der litauischen Literatur, in der ihre enge Verflochtenheit mit dem historischen und soziokulturellen Kontext wie auch der geschichtlichen Entwicklung der Jazzmusik in Litauen dargestellt wird.[1] Die AutorInnen gestalten ihre Texte oft nach musikalischen Prinzipien und verleihen ihnen zusätzliche Bedeutungsnuancen, des Weiteren legen sie die intermedialen Bezüge zwischen Musik und Literatur offen. Laut Wolfs Definition geht es bei der Intermedialität um „nachweisbare Kontakte zu anderen (künstlerischen) Medien, an denen die Literatur als Kontaktnehmerin oder -geberin oder als Teil eines multimedialen Ganzen mitwirkt"[2].

1 Vgl. Lina Užukauskaitė. „Jazz in Lithuanian Literature". *Jazz in Word. European (Non-)Fiction.* Hg. Kirsten Krick-Aigner/Marc-Oliver Schuster. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018. S. 365-382.

2 Werner Wolf. „‚The musicalization of fiction'. Versuche intermedialer Grenzüberschreitung zwischen Musik und Literatur im englischen Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts". *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets.* Hg. Jörg Helbig. Berlin: Erich Schmidt, 1998. S. 133.

Im Folgenden werden die Zusammenhänge zwischen Emotionen und Musik in der aus der litauischen Sowjetzeit stammenden Jazzliteratur analysiert, dabei gilt es, Emotionen als Textphänomene[3] herauszuarbeiten. Emotionen in der Jazzliteratur besitzen einen ausserordentlichen Stellenwert – durch die expliziten Emotionsvokabeln, das implizit Gesagte, die sprachlichen Bilder und Handlungselemente in den Texten.

In der Emotionspsychologie wird mit dem Begriff ‚Emotion' „das umfassendere psychophysische Phänomen", das „aus dem subjektiven Erleben, dem körperlichen Zustand und dem Ausdruck des Erlebten" besteht, bezeichnet.[4] Die Emotionen sind auf ein Objekt, sei es Person, Situation oder Gegenstand, bezogen und „drücken die Beziehung des Subjekts zu diesem Objekt aus"[5]; sie sind im Gegensatz zu den „eher individuell bestimmt[en]" Gefühlen „stärker sozial verortet"[6] und weisen eine „faktual[e]"[7] Dimension auf. Die sozial- und kulturgeschichtliche Forschung geht davon aus, „dass Emotionen keine nur subjektiven Phänomene darstellen, sondern kulturell geprägt sind, und sich in Sprache und Objekten intersubjektiv manifestieren können"[8]. Emotionen sind daher „immer durch ein gemeinsames kulturelles Wissen zu einer bestimmten Zeit geprägt und werden auch durch dieses in der Kunst repräsentiert"[9].

> Kennzeichnend für alle emotionalen Phänomene ist, dass es sich hierbei um auf innere und äußere Erlebenskomponenten bezogene Bewertungen handelt. Diese evaluative Komponente ist das wichtigste Bestimmungsmerkmal für Emotionen. Emotionen stellen somit Bewertungssysteme (die in Interaktion mit den kognitiven Kenntnissystemen stehen) dar, die Einfluss auf alle Erlebensebenen des Menschen nehmen können [...]. Die Prozesse der Bewertung betreffen (oft unbewusste) Einschätzungen, mit denen ein Individuum entweder sein eigenes Körperbefinden, seine seelische Befindlichkeit, seine

3 Vgl. Simone Winko. *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900.* Berlin: Erich Schmidt, 2003. S.12.

4 Ebda. S. 73: ‚Gefühl' jedoch „benennt nur einen Bestandteil der Emotion, nämlich das subjektive emotionale Erleben."

5 Ebda.

6 Klaus Herding. „Emotionsforschung heute – eine produktive Paradoxie". *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten.* Hg. Klaus Herding/Bernhard Stumpfhaus. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2004. S. 7.

7 Sandra Poppe. „Emotionsvermittlung und Emotionalisierung in Literatur und Film – eine Einleitung". *Emotionen in Literatur und Film.* Hg. Sandra Poppe. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012. S. 22. Vgl. auch: Katja Mellmann. „Empirische Emotionsforschung". *Handbuch Literatur & Emotion*en. Hg. Martin von Koppenfels/Cornelia Zumbusch. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2016. S. 160.

8 Winko. Kodierte Gefühle (wie Anm. 3). S. 13.

9 Herding. Emotionsforschung (wie Anm. 6). S. 17.

Handlungsimpulse, seine kognitiven Denkinhalte oder allgemein Umweltsituationen (im weitesten Sinne) beurteilt.[10]

Zweierlei ist in diesem Zusammenhang hervorzuheben: Die Emotionen, das subjektiv psychophysisch Erlebte und Ausgedrückte, sind immer kulturell kodiert, das heißt, sie sind gleichzeitig intersubjektiv; es handelt sich dabei aber immer um eine – bewusste oder unbewusste – Bewertung dieser Emotionen und ihre Verknüpfung zur Außenwelt durch das Individuum selbst. Das bedeutet, dass beim bewussten Bewerten der Emotionen eine Reflexion dieser durch das Individuum stattfindet und dass sich dieses Individuum dank der Reflexion von der kulturellen Prägung der Emotionen – wie es zu zeigen gilt (z. B. in Ričardas Gavelis' Romanen) – kritisch distanzieren kann.

In der folgenden Untersuchung werden in chronologischer Reihenfolge ein Drama von Juozas Grušas, zwei Prosawerke von Romualdas Lankauskas und Ričardas Gavelis sowie vier Gedichte von Judita Vaičiūnaitė, Janina Degutytė, Antanas Jonynas und Tomas Arūnas Rudokas analysiert. Zwei Typen der sprachlichen Emotionsgestaltung stehen im Fokus der Analyse: Thematisierung (explizite Emotionen[11]; Inhaltsebene) und Präsentation (implizite Emotionsgestaltung[12], Inhalts- und Formebene).[13] Folgende Fragen werden aufgeworfen: Welche Emotionen werden in den Texten niedergeschrieben? Wie werden sie dargestellt? Welche Emotionen werden im Zusammenhang mit der Musik thematisiert? Welche Wirkung hat die Jazzmusik und welche Emotionen entstehen bei ihrer Rezeption im Text? Wie hängen die dargestellten Emotionen und die Jazzmusik mit dem genannten geschichtlichen Zeitraum – der Sowjetzeit – zusammen?

Die Tragikomödie *Liebe, Jazz und der Teufel*[14] [*Meilė, džiazas ir velnias*, 1967] von Juozas Grušas (1901-1986) ist ein sehr dynamisches Stück – es beginnt mit einem energischen Tanz. Ein dichtes Geflecht von widersprüchlichen Elementen wie Destruktion und Kreativität, Reales und Irreales durchzieht

10 Monika Schwarz-Friesel. „Das Emotionspotenzial literarischer Texte". *Handbuch Sprache in der Literatur*. Hg. Anne Betten/Ulla Fix/Berbeli Wanning. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2017. S. 354.

11 Vgl. Winko. Kodierte Gefühle (wie Anm. 3). S. 47: „Figuren oder die Erzählinstanz sprechen über Emotionen, seien es ihre eigenen oder die anderer Figuren, oder sie reflektieren abstrakt über Emotionen."

12 Ebda. S. 47: „Sie werden vermittelt über die Handlung des Textes, das Verhalten der Figuren, über Situationen, in denen Figuren agieren bzw. die sie hervorrufen, und über Objekte, mit denen umgegangen wird oder die beschrieben werden."

13 Ebda. S. 110-111 und 116-117.

14 Juozas Grušas. „Meilė, džiazas ir velnias". *Raštai. Dramos.* Vilnius: Vaga, 1980. Band 1, S. 269-350. Wenn nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen aus dem Litauischen ins Deutsche von der Verfasserin des Artikels.

das gesamte Drama. Die Jazzmusik, gespielt von Andrius (Gitarre), Lukas (Schlagzeug), Julius (Trompete) und Beatričė (Klavier), fungiert im Stück als Revolte gegen sowie als Flucht vor zerstörerischen menschlichen Beziehungen und Generationenkonflikten in der Sowjetzeit.[15] „Miliz", „Komsomol", „Sicherheitsermittler", „Sibirien", „Kosmonauten"[16]: Diese Bezeichnungen weisen explizit auf den sowjetischen Kontext im Drama hin. Der Vater von Andrius, Sicherheitsermittler, hatte eine gewaltige Auseinandersetzung mit dem Vater von Julius, der in (idealistischer) Philosophie promoviert wurde. Andrius' Vater hat ihn „für den Objektivismus" „gestreichelt". Deshalb hört „dieser auch heute noch schlecht".

> JULIUS War das notwendig oder nicht – antworte?! Es gab eine solche Logik des Lebens, ist das alles? Und wir beide, ihre Söhne, sind Freunde! Und was für welche! So verändert sich die Welt, mein Kleiner![17]

Die jungen Menschen repräsentieren die Teenagergeneration der 1960er-Jahre. Sie stellen das lieblose, gewalttätige Verhalten, die Ansichten und Werte ihrer Eltern und LehrerInnen in Frage, dadurch wird implizit Kritik an der Sowjetzeit hörbar. Die jungen Menschen berühren in den Dialogen oft Fragen des Glaubens – ein Tabuthema der Sowjetzeit.[18]

Grušas' Drama weist eine äußerst große Emotionsintensität auf, sodass es gerechtfertigt ist, von einem „hohen" „Emotionspotenzial"[19] des Textes zu sprechen: Wut/Zorn/Neid/Gewalt[20], Angst[21], Trauer[22], Liebe[23]. Diese große Emotionsintensität hängt mit dem Teenageralter der handelnden Figuren, aber auch mit dem zeitgeschichtlichen Kontext zusammen. Die dargestellten jungen Menschen versuchen, neue Wege zu gehen und sich vom explizit oder implizit gewaltsamen Sprechen und/oder Verhalten ihrer Eltern und LehrerInnen zu befreien.[24] In dieser Konstellation nimmt die siebzehnjährige

15 Grušas. Meilė (wie Anm. 14). S. 328: „Fliehen! Wohin? Wovon?... [...] Es ist offensichtlich wovon. Von den Albträumen. Aber wohin? Wohin kann man fliehen?" / „Bėgti! Kur bėgti? Nuo ko?.. [...] No ko – aišku. Nuo košmarų. Bet kur? Kur bėgti?"

16 Ebda. S. 278, S. 292, S. 275, S. 281, S. 286.

17 Ebda. S. 275.

18 Vgl. ebda. S. 275, S. 286, S. 348.

19 Schwarz-Friesel. Das Emotionspotenzial (wie Anm. 10). S. 351.

20 Grušas. Meilė (wie Anm. 14). S. 285, S. 286, S. 287, S. 300, S. 292, S. 344-345

21 Ebda. S. 287, S. 288, S. 296, S. 321.

22 Ebda. S. 335.

23 Ebda. S. 273, S. 283, S. 290, S. 308, S. 320, S. 324, S. 334-335, S. 350.

24 Beatričės Lehrerin ist systemkonform, sie verlangt, dass Beatričė ihr Tagebuch den Komsomol-Mitgliedern vorliest (S. 289-292); es geht hier u. a. um die kulturellen Regeln und die Fragen, welche Gedanken, Emotionen und welches Benehmen zugelassen sind. Lukas wächst ohne Eltern in einem Waisenhaus auf;

Zehntklässlerin Beatričė eine herausragende Stellung ein, denn in ihrer Suche nach Liebe, Freiheit, Wahrheit und Gott[25] liegt mehr als nur blosse Opposition gegen bestehende Verhältnisse. Neben Jazzmusik – die „verboten"[26] werden sollte – spielt Beatričė Mozart und kennt Bach. Mozarts Musik ruft in ihr positive Emotionen hervor: Diese Musik ist Aufruf zum Leben und wird mit Licht konnotiert.[27]

Die drei jungen Männer dagegen verfallen in alte Verhaltensmuster und reproduzieren diese. Es folgt eine tragische Kettenreaktion: sie schlagen einander, hassen, stehlen, brechen das Studium ab, beginnen neue Aktivitäten, die sie aber wieder rasch beenden.[28] Ihre Sprache ist gewalttätig, roh und beleidigend, sie wechseln die Partnerinnen, lügen und konsumieren Alkohol. Ihre Emotionen werden im Text sowohl explizit als auch durch Wortwahl, Körpersprache und Handlungen artikuliert.

Wenn Wut und Zorn wachsen, scheint ihnen die Musik Schutz zu liefern: „Lasst uns spielen [...]. Sonst werden wir einander niederstechen"[29]. Während Andrius, Julius, Lukas und Beatričė zusammen Jazz spielen, schaffen sie einen Moment ohne aggressive Handlungen und Ausdrücke.[30] Jedoch kann Jazz die destruktiven Handlungen nicht aufhalten: Grušas' Stück endet mit der Vergewaltigung von Beatričė durch die drei Gefährten und ihrem Selbstmord.

Die Erzählung „Der Jazz-Wagen" [„Džiazo vežimas", 1970] von Romualdas Lankauskas (1932)[31] spielt in der Sowjetzeit, die im Text an folgenden Ausdrücken konkretisiert wird: „die Moral des sowjetischen Studenten", „der Kolchos ‚Glück'", „ein Bezirksabgeordneter", „über Bekanntschaft" kaufen, etc.

Die Erzählung handelt von vier befreundeten Jazzmusikern aus der Jazz-Band *Blaue Gespenster*: Algis (Saxophon), Markizas alias Virgilijus

---

er ist Techniker (S. 332-336). Andrius' Vater schlägt nicht nur seinen Sohn, er schlug auch seine Frau (S. 286). Andrius' Vater arbeitet beim Staatssicherheitsdienst; Julius' Vater ist Philosoph, er hatte einen Konflikt mit Andrius' Vater (S. 275, 314). Beatričės Vater verließ ihre Mutter, später ließ ihre Mutter sie bei der Großmutter, Beatričė sagt daraufhin, das Leben ist nicht gut, wenn solche Dinge geschehen, es ist nicht gut, dass solche Dinge geschehen (S. 281, S. 308).

25 Ebda. S. 308, S. 286, S. 335, S. 340, S. 343, S. 348.

26 Ebda. S. 281: „[D]žiaze", „[]draudžia".

27 Ebda. S. 347, S. 348.

28 Andrius brach sein Studium ab und arbeitet in einem Archiv (ebda. S. 275). Nach dem Studium der französischen Literatur arbeitete Julius in einem Redaktionsbüro, hörte aber auf (S. 324).

29 Ebda. S. 342: „Grokim [...]. Dar papjausim vienas kitą".

30 Vgl. ebda. S. 271.

31 Romualdas Lankauskas. „Džiazo vežimas". *Džiazo vežimas. Apysaka ir novelės.* Vilnius: Vaga, 1971.

(Kontrabass), Jurgis (Schlagzeug) und Teodoras (Posaune). Die Musiker fahren mit dem alten Mercedes von Algis' Vater – dem „Jazz-Wagen" – zur Hochzeit von Jurgis' Schwester. Ein westliches Auto war in der Sowjetzeit eine große Rarität.[32]

Der Text ist in einer schlichten, zurückhaltenden Sprache verfasst und enthält im Vergleich zum bereits besprochenen Drama ein eher verhaltenes emotives Vokabular. Am Ende der Geschichte bleiben die Erwartungen und Bedürfnisse von Algis, aus dessen Perspektive erzählt wird, unerfüllt. Seine negativen Emotionen „Trauer", Leid und „Enttäuschung"[33] werden durch die attraktive, brünette Studentin Silvija ausgelöst, die Algis auf dem Hochzeitsfest kennenlernt und die ihn später verlässt. Ein unangenehmes Gefühl, „so fühlte ich mich nur einmal im Leben, als ob ich von einem Auto überfahren wurde", „ich fühlte mich allein".[34] Seine Trauer beschreibt Lankauskas mit Worten wie „Düsterheit", „Einsamkeit", „Tränen".[35]

Algis' Emotionen Silvija betreffend, seine Leidenschaft und sein Verlangen, manifestieren sich in der Körpersprache: „Ihr Lächeln wirkte auf mich wie Feuer auf Wachs", Silvijas „Tanz" und „Lächeln" und ihre „verzaubernde Stimme" verursachen sein Herzklopfen und Händezittern, und wecken in ihm „Verlangen", sie zu „umarmen" und zu „küssen"[36] – jedoch verursachen sie zugleich auch seine negativen Emotionen von „Wut" und Neid.[37]

In Bezug auf die Jazzmusik wird in der Erzählung explizit die positive Emotion „Freude" genannt: „Diese Musik bringt doch Lebensfreude"[38]. Auch die Rezeption des Jazz von Duke Ellington, Dizzy Gillespie und Stan Kenton im Radio entfaltet eine positive Wirkung und verscheucht Algis' schlechte Laune.

Dass Jazz mit der Wut des Universitätslehrers, der sich pejorativ über diese Musik äußert[39], in Verbindung gebracht wird, deutet auf die kulturelle

---

32 Lankauskas. Džiazo (wie Anm. 31). S. 7-8: Algis' Vater kaufte das Auto nach dem Krieg von einem Offizier, der ihm noch einen Zusatzmotor gab. „Ja, das war ein besonderes Auto. Wenn es sprechen und erzählen könnte, was es während der Kriegszeit erlebt hat, als die deutschen Offiziere mit ihm gefahren sind, hätten wir möglicherweise von anderen Sachen erfahren. Die Dinge sind jedoch stumm. Vielleicht auch gut so..."

33 Ebda. S. 86: „Liūdes[ys]", S. 56: „apmaud[as]".

34 Ebda. S. 80-81: „Taip jaučiaus tik kartą gyvenime, kai mane buvo partrenkęs automobilis", S. 34: „jaučiaus vienišas".

35 Ebda. S. 83: „[N]ykuma", „vienatv[ė]", „ašaros".

36 Ebda. S. 32: „[J]os šypsena paveikė mane lyg ugnis vašką", S. 42: „šoki[s]", „šypsena", S. 58: „kerin[tis] bals[as]", S. 75: „troškimas", „apkabin[ti]", „pabučiuoti".

37 Ebda. S. 54: „[P]ykti[s]".

38 Ebda. S. 69: „Ta muzika juk teikia gyvenimo džiaugsmo".

39 Ebda. S. 12-13: Jazz als „Musik der Wilden" / „Laukinių muzika", die „das Studium gefährdet" / „kenkia mokslui".

Kodierung der genannten Emotion wie auch auf die literarische Funktion der Jazzmusik, als Kritik am sowjetischen System und am systemkonformen Menschen.

> Die Historizität der literarischen Emotionsdiskurse ergibt sich aus der Tatsache, dass die Emotionen im Kontext der jeweils akzeptierten Identitätskonzepte evaluiert und reflektiert werden. Dabei ist zu bedenken, dass die Ausdifferenzierung des reflexiven Ich-Bewusstseins aus der Differenziertheit der sozialen Strukturen hervorgeht. [...] Mit den fortschreitenden Individualisierungsprozessen verändert sich auch die Selbstwahrnehmung hinsichtlich der Bewertung emotionaler Zustände.[40]

Als gebildete, talentierte Individualisten bilden die vier Jazzmusiker einen Gegenpart zu den sowjetischen Normen. Die Kritik an diesem System wird über ausgewählte, leicht ironische Andeutungen, über konkrete Objekte (z. B. Kleidung) und Verhaltensweisen vernehmbar. Die Musiker verfügen über ein Mode-Gefühl und kämpfen damit wie auch mit ihrem Musikgeschmack für ihre innere Freiheit – der Konflikt an der Universität wegen der in der Sowjetzeit nicht tolerierten Bartbehaarung von Markizas ist ein wichtiger Beleg dafür.[41]

Der hier dargestellte Sachverhalt ist ein Beispiel für die „normierenden" Regeln in einer Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit; sie bestimmen, „in welchen Situationen ein Individuum"[42] welche Handlungsformen zeigen und „welche Emotionen fühlen sollte", „welche Form[en] des Ausdrucks als adäquat" gelten.[43] Die Emotionen sind unlösbar mit dem sozialen Kontext verbunden.

Auf dem Weg nach Hause überlebt Algis einen Autounfall, sein Auto wird dabei von einem Lastwagen mitgeschleift. Seine Gedanken und Stimmungen werden beim Hören des Radio-Musikprogramms beschrieben, sie erinnern strukturell an den nuancierten und schwebenden Jazz.[44] Algis'

---

40 Vgl. Dejan Kos. „Emotionsdiskurse und Identitätskonzepte. Literaturgeschichtliche Aspekte". *Gefühlswelten und Emotionsdiskurse in der deutschsprachigen Literatur*. Hg. Kristian Donko/Neva Šlibar. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012. S. 19.

41 Das Dekanat drängt Markizas mehrere Male, seinen Bart zu rasieren, weil dieser schlecht und unseriös aussehe, und in keinem Einverständnis „mit der Moral des sowjetischen Studenten" stehe. Siehe Lankauskas. Džiazo (wie Anm. 31). S. 16, „su tarybinio studento morale".

42 Vgl. Winko. Kodierte Gefühle (wie Anm. 3). S. 109.

43 Vgl. Karl Lenz. *Soziologie der Zweierbeziehung*. Eine Einführung. 4. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009. S. 271.

44 Vgl. Martin Pfleiderer. „Jazz". *Musiklexikon in vier Bänden*. Zweiter Band, F bis K. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2005. S. 613-614.

Gedanken und Fragen betreffen Leben, Natur, Menschen, Glück, Enttäuschung, Einsamkeit und memento mori. Nach diesen Ereignissen erlebt Algis in seinem Zuhause eine schlaflose Nacht, in deren Verlauf er nach draußen, „fast unbewusst", „somnambul", bis zu einer Böschung geht: „Ich blickte auf den hellwerdenden Himmel und wartete auf die Dämmerung wie auf eine Erlösung".[45] Die Naturbeschreibungen widerspiegeln hier implizit Algis emotionale Befindlichkeit.

Eine Passage aus dem Roman *Vilnius-Poker*[46] [*Vilniaus pokeris*, 1989] von Ričardas Gavelis (1950-2002) – es handelt sich auch hier um sogenannte *verbal music* [*verbale Musik*][47] – beschreibt ein „illegal[es]" Jazz-Konzert in Vilnius während der Sowjetzeit, die im Werk explizit kritisiert wird. Dieses Konzert findet „in einer verfallenen Kirche" statt und wird von den Emotionsvokabeln „Angst", „Traurigkeit" und „Düsterheit" begleitet. „Das Konzert war ein richtiges Untergrundkonzert: Es gab keine Plakate, keine Eintrittskarten, keine Einladungen. In die Kirche musste man illegal eindringen und die Türe aufbrechen. Alle Teilnehmer fühlten sich wie Verschworene, mir scheint, sie hatten unbewusst Angst, dass im entscheidenden Augenblick uniformierte Beamte das Musizieren barsch unterbrechen würden [...]. In der Kirche lag eine staubige Dämmerung, es war düster, unheimlich und traurig"[48].

Der Roman ist zwischen 1979 und 1989 entstanden. Gavelis, der für „die Freiheit und Würde des Individuums"[49] eintritt, deckt in seinem Buch die Absurdität der sowjetischen Realität auf, er verfolgt die Mechanismen totalitärer Herrschaft und ihrer Geschichtsverdeckung. Dies wird auch an dem genannten Konzertabend, der vom Jazzer und Mathematiker Gediminas Riauba organisiert wird, deutlich, z. B. bei der folgenden Darstellung:

---

45 Lankauskas. Džiazo (wie Anm. 31). S. 89: „nesąmoning[ai]", „somnambulas", „žvelgiau į šviesėjantį dangų ir lyg išganymo laukiau aušros".

46 Ein Auszug aus dem Roman *Vilnius-Poker* von Ričardas Gavelis liegt in einer deutscher Übersetzung von Cornelius Hell vor. Vgl. „Jazz-Magie in der verfallenen Kirche". *Europa erlesen. Vilnius*. Hg. Cornelius Hell. Klagenfurt, Celovec: Wieser, 2009. S. 264-276.

47 Vgl. Steven Paul Scher. *Verbal Music in German Literature*. New Heaven, London: Yale University Press, 1968. S. 8: „Consequently, by verbal music I mean any literary presentation (whether in poetry or prose) of existing or fictitious musical compositions: any poetic texture which has a piece of music as its ‚theme'."

48 Ričardas Gavelis. Vilnius-Poker (wie Anm. 46). S. 267-268.

49 Antanas A. Jonynas. „Memuarai apie laisvą žmogų [Memoiren vom freien Menschen]". *Bliuzas Ričardui Gaveliui: atsiminimai, užrašai paraštėse, laiškai, eseistika, kūrybos analizė* [*Blues für Ričardas Gavelis: Memoiren, Notate, Briefe, Essays, Werkanalysen*]. Hg. Nijolė Gavelienė/Antanas A. Jonynas/Almantas Samalavičius. Vilnius: Tyto alba, 2007. S. 11: „asmenybės laisvę ir orumą".

Vytautas Vargalys, der Erzähler des ersten Romanteiles *Sie*[50] – gemeint sind die Vertreter des sowjetischen Systems, die systemkonformen Menschen, die Mechanismen totalitärer Herrschaft, die menschenfeindlichen, menschenzerstörenden Systeme o. Ä. –, musste in seiner „Vergangenheit" Bekanntschaft mit dem Lager machen[51], der Grund dafür bleibt jedoch ungesagt, er „will [s]ich an nichts erinnern"[52].

Gediminas spielt während des Konzerts für seinen „Freund Vytautas", er spielt das Jazzstück „‚Vilnius-Poker'"[53], das sich auch auf der strukturellen Ebene der Passage – im Satzbau, im Rhythmus, in der Intonation – widerspiegelt. Vytautas beschreibt die Wirkung dieser Musik auf ihn wie auch seine intensiven negativen Emotionen: Die „Musik dringt ein, kriecht in mein Inneres, schnürt mir den Atem zu, es ist endlos, endlos traurig, irgendetwas habe ich verloren, ich werde mich nicht mehr erholen, ich werde nicht mehr derselbe sein, der ich gewesen bin [...]. Jetzt spielt Gedis die Einsamkeit von Vilnius, die teigige, langsame Einsamkeit von Vilnius, so traurig, zart und traurig klingt es beinahe wie Chopin"[54]; „das kann nicht endlos dauern, sie haben keine Kräfte mehr; aber Gedis wächst plötzlich eine dritte Hand, sie spielt das heraus, was kein Mensch mit zwei Händen herausspielen könnte: meinen Schmerz und die Hoffnungslosigkeit von Vilnius, und den Untergang Litauens, und mein endloses Warten, und die Stacheln, die ihnen aus den Augen herausstehen, und die Ruinen des Geistes"[55].

Die Zeitgebundenheit der hier zum Ausdruck kommenden emotionalen wie auch musikalischen Phänomene ist evident. Das am sowjetischen System leidende und es durchschauende Individuum befindet sich im permanenten Konflikt mit „Ihnen"[56]. Nachdem die Jazzmusik in der Kirche verstummt, konstatiert Vytautas, dass es „keine Hoffnung" mehr gebe, und fixiert seine heftigen Körperreaktionen als nonverbalen Gefühlsausdruck: „Die Hände

---

50 Vgl. Klaus Berthel. „Sie. Metaphern und Allegorien totalitärer Macht in Ričardas Gavelis Romanen ‚Vilniaus pokeris' und ‚Jauno žmogaus memuarai'". *Annaberger-Annalen*, Nr. 4, 1996, S. 168-185. URL: http://www.annaberger-annalen.de/jahrbuch/1996/Annaberg%20Nr.4%20Kap14.pdf [letzter Zugriff 11/01/2019].

51 Vytautas Vargalys partizipierte nach 1945 an der Widerstandsbewegung gegen das sowjetische System, wurde vom KGB festgenommen und in ein sowjetisches Lager geschickt.

52 Gavelis. Vilnius-Poker (wie Anm. 46). S. 271.

53 Ebda. S. 269.

54 Ebda. S. 272.

55 Ebda. S. 274.

56 Den VertreterInnen des sowjetischen Systems, den systemkonformen Menschen, den Mechanismen totalitärer Herrschaft, die menschenfeindlichen Systeme o. Ä. Ich beziehe mich hier auf die litauische Ausgabe: Ričardas Gavelis. *Vilniaus pokeris.* Vilnius: Tyto alba, 2016. S. 13.

zittern, man kriegt keine Luft, das Herz gluckst wie eine kaputte Pumpe, es treibt nicht Blut in die Schläfen, sondern Blei. Schrecklich, unheimlich und traurig, ich möchte weinen wie ein kleines Kind, denn es gibt keine Hoffnung und es wird keine geben, Gedis hat das als erster gespürt und mir erbarmungslos eingeprägt. Das war keine Musik mehr, jedenfalls nicht nur Musik, es war [...] ein Ritual der Erleuchtung, ein Augenblick der Wahrheit, ein spanischer *momento de verdad*"[57].

Gavelis' Roman ist vielschichtig und mehrsträngig, real und irreal zugleich. Die Stadt Vilnius wird zur handelnden Figur, auch zum Stadt-Traum. Die vielen Geschichten, die sich um den Todesfall der jungen Frau Lolita, der Geliebten von Vytautas, drehen, werden aus verschiedenen, oft widersprüchlichen Perspektiven der vier ErzählerInnen[58] erzählt. Dieses Erzählprinzip wendet er auch in einem seiner anderen Werke an, dem Klassiker der Jazzliteratur, *Vilnius-Jazz* (1978, 1993).[59] Der Begriff *Vilnius-Jazz* wird zu einer Metapher für Stimmen- und Emotionenvielfalt wie auch Multiperspektivität, er umfasst alle handelnden Figuren des Romans, sie alle kennzeichnen den Vilnius-Jazz. Der Autor improvisiert mithilfe der Sprache, die dem Jazz-Prinzip folgt und damit indirekt Kritik am sowjetischen System übt. Gemeint sind beispielsweise die fließenden, nicht sofort erkennbaren Übergänge zwischen den einzelnen Erzählsträngen, die Liedeinsprengsel von Jimi Hendrix, Jim Morrison und Janis Joplin, die unerwarteten, ironischen Wendungen („Die Kakerlaken schadeten immer der sowjetischen Macht"[60]), die irrealen Situationen („Tomas verband sich telepathisch mit Karl Popper, weil er sich über die offene Gesellschaft erkundigen wollte"[61]).

Das zyklische Gedicht „Orpheus und Eurydike"[62] [„Orfėjas ir Euridikė", 1964][63] von Judita Vaičiūnaitė (1937-2001), das die Autorin 1964 in freien Versen verfasste, ist mit Trauer und Leid wegen des Verlusts der geliebten Person durchwirkt. Zugleich ist der Text ein ausdrucksstarker Liebesbeweis; Orpheus, ein schwarzer Jazzmusiker, spricht explizit von seiner „wilden [...]

57 Gavelis. Vilnius-Poker (wie Anm. 46). S. 275-276.

58 Sie sind die vier zentralen, handelnden Figuren: Vytautas Vargalis, Martynas Poška, Stefanija Monkevičiūtė und Gedminas Riauba.

59 Ričardas Gavelis. *Vilniaus džiazas. Romanas* [*Vilnius-Jazz. Roman*]. Vilnius: Tyto alba, 2015.

60 Ebda. S. 146.

61 Ebda. S. 353.

62 Eine englische Übersetzung des genannten Gedichts liegt vor: *Selected poems of Judita Vaičiūnaitė in Lithuanian and English: Fire put out by fire*. Translated by Viktoria Skrupskelis and Stuart Friebert. Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press, 1996. S. 68-79.

63 Judita Vaičiūnaitė. *Vėtrungės* [*Windfahnen*]. Vilnius: Vaga, 1966. S. 33-41.

Leidenschaft" und brennenden „Liebe"[64] zu Eurydike – er spielt diese als ein leidender, einsamer und sehnender Liebender mit seinem Saxophon: „Gegerbt vom Wind der Bahnsteige, Liegeplätze, Flughäfen, / schreiend wie eine explodierende Rakete um taube Mitternacht / rufe ich dich. / Mir fiel die Rolle des schwarzen Orpheus zu – / ich weine für die rothaarige Eurydike."[65] Seine „männliche Klage" ist „lautlos" und „bedrohlich", sie „würgt", „strömt heraus" und steigt zu einer „wilden schwarzen Leidenschaft" auf.[66]

Orpheus' „Schrei überwächst / die Türme und Bergspitzen" und das „Echo" davon erinnert ihn an Eurydike: „Mein Schrei [...] / [...] kommt als Wispern im Nebel undeutlich, leise zurück. / Sie ist erschütternd – / die Ähnlichkeit des Echos, des Schattens / mit deinem verlorenen Bild... / Eurydike!"[67]

Das Gedicht wird als ein Dialog zwischen Orpheus und Eurydike in einem modernen Kontext, hier in einer US-amerikanischen Stadt, gestaltet. Obwohl „in der Hölle"[68], erkennt Eurydike Orpheus' Stimme und Liebe „durch die schwarze Erdkruste – / die durchdringende Stimme des Metalls [...] / den Schmerz des Saxophons, / die ursprüngliche hohe Liebe, die durch unterirdische Felsen gebändigt wird."[69] Sie kommunizieren weiterhin miteinander und Orpheus setzt sein Musikspiel für Eurydike fort: „Und dort wie eine Spiegelung vom Instrument / die zärtlichste Stimme – / Eurydike lächelt... / Der trübe Straßenlärm / wird zu einer gefährlichen Stille. / Mein schwarzes Gesicht streicheln die Strahlen – / die ersten, schrägen und geizigen, / und meine riesige Silhouette / steigt über die Wolkenkratzer"[70]. Das Ende von Vaičiūnaitės' Gedicht illustriert Orpheus' Hoffnung sowie sein Verlangen, Jahrhunderte zu überwinden: „Sie werden mich mit ihren Steinen nicht töten / [...] der ich über so viele Jahrhunderte mit Füßen getreten wurde. / Ich bin groß wie ein Schrei [...], / mit den gegen das Instrument

64 Ebda. S. 37 und S. 41.

65 Ebda. S. 37: „Nugairintas peronų, prieplaukų, aerodromų vėjo, / raketos sprogimu kurčiam vidurnakty surikęs, / šaukiu tave. / Man teko rolė juodojo Orfėjo – / aš raudu rausvaplaukės Euridikės".

66 Ebda.: „[V]yriška rauda begarsė ir grasi", „dusina, veržias", „išauga į laukinę juodą aistrą".

67 Ebda.: „Praauga mano šauksmas / bokštus ir kalnagubrių viršūnes / ir grįžta kuždesiu rūke neaiškiai, tykiai. / Jis sukrečiantis – / atgarsio, šešėlio panašumas / į tavo prarastą paveikslą... / Euridike!"

68 Ebda. S. 38.

69 Ebda. S. 38: „[P]ragare". S. 40: „Bet tavo balsą pažinau – pro juodą žemės plutą – / metalo skardžiagarsį balsą [...] / saksofono skausmą, / pirmykštę aukštą meilę, požemio uolienų kaustomą".

70 Ebda. S. 41: „O ten lyg atspindys nuo instrumento / pats švelniausias garsas – / Euridikė šypsos... / Ir drumstas gatvių triukšmas / perauga į pavojingą tylą. / Ir mano juodą veidą glosto spinduliai – / pirmi, kreivi ir šykštūs, / ir mano milžiniškas siluetas / virš dangoraižių iškyla".

gepressten Lippen"[71]. Dass die Autorin den mythologischen Stoff in ihrem Gedicht von 1964 in den modernen US-amerikanischen Kontext verortet, deutet auf ihre (indirekte) Auseinandersetzung mit der Sowjetzeit hin.

Janina Degutytė (1928-1990) thematisiert gleich zu Beginn ihres 1967 entstandenen Gedichts *Im Jazz-Rhythmus* [*Džiazo ritme*[72]] die Emotion „Angst" [*nerimas*] bzw. „starke Unruhe" und verweist damit auf den sowjetischen Kontext: „Diese namenlose Angst / ist stärker als wir"[73]. Im darauffolgenden Vers wird diese starke Emotion über die Körperreaktionen des lyrischen Wir mit den Adjektiven „blind" und „taub" zum Ausdruck gebracht, womit die Autorin indirekt auf den sowjetischen Kontrollmechanismus, die Propaganda und Raketenpolitik aufmerksam macht: „Unsere Augen sind blind von den Zahlen, / vom Feuer der klugen Raketen, / Unsere Ohren sind taub von Lautsprecherstimmen, / von den Flöten des Mondes"[74]. Überdies wird der implizite Konnex zur Trauer und Enttäuschung über die Einsamkeit des Wir[75] hergestellt.

Der im Gedichttitel genannte Jazz steht vor diesem zeithistorischen Hintergrund für Individualität, Freiheit und Diversität. Degutytė rekurriert damit implizit auf die Diskrepanz zwischen sowjetischem Standard und mangelnder Individualität, zwischen Alltagsleben und Moral. Denn es war zu der Zeit üblich, das eine zu sagen, aber das andere zu tun: „So flexibel sind unsere Rückgrate!", wobei die anderen mit einem eigenenen Selbst aufrichtig gegen ein solches Verhalten eintraten: „Bis wir uns selbst begegnen".[76]

Die Sprache des Gedichts „Hausmusik" [„Namų muzika"[77]], das vom Lyriker Antanas A. Jonynas[78] (1953) im Jahr 1987 verfasst wurde, ragt durch

71 Ebda. „Manęs jie neužmuš akmenimis / [...] tiek amžių trempto. / Aš didelis kaip riksmas [...], / prispaudęs lūpas prie didžiulio instrumento".

72 Janina Degutytė. *Pilnatis* [*Vollmond*]. Vilnius: Vaga, 1967. S. 108. Eine englische Übersetzung des Gedichts liegt vor. Vgl. M. G. Slavėnas. *Contemporary East European Poetry. An Anthology.* Hg. Emery George. New York: Oxford University Press, 1993. S. 78.

73 Degutytė. Pilnatis (wie Anm. 72). S. 108: „Tas bevardis nerimas / stipresnis už mus."

74 Ebda.: „Apakę nuo skaičių, / nuo protingų raketų ugnies, / Apkurtę nuo garsiakalbio žodžių / ir nuo Mėnulio fleitų".

75 Ebda.: „Ir išplaukiam ant sielių vieniši – / akistaton su vandenynu" („Wir „treiben auf Flößen in Einsamkeit – / auf Konfrontation mit dem Ozean").

76 Ebda.: „Tokie lankstūs mūsų stuburkauliai!", „Ir pasimatyme su savim".

77 Antanas A. Jonynas. *Tiltas ir kiti eilėraščiai* [*Die Brücke und andere Gedichte*]. Vilnius: Vaga, 1987. S. 129.

78 Antanas Jonynas gehört zur Generation der Schriftsteller im sowjetischen Litauen, die Jazz und Rock hörten, lange Haare und alternative Kleidung als Protestmöglichkeit trugen. Vgl. Viktorija Šeina. „A. A. Jonynas ir Vakarų

ihre Schlichtheit, Prägnanz, Emotionalität und ihren Assoziationsreichtum hervor. Die Handlung des Textes ist auf die private Sphäre reduziert. Jazz ist ein Thema im Gedicht – parallel zur Wahrnehmung des erklingenden Jazz beschreibt der Text einen intimen Moment zwischen zwei Geliebten. Dabei spricht das lyrische Ich zur geliebten und über die geliebte Person in Bezug auf ihren Körper. Die Jazzmusik verschränkt sich im Gedicht mit der intimen, erotischen Liebe und berührt dabei zwei Tabuthemen der Sowjetzeit: „Oh, wie die Musik klingt / wie diese Musik klingt / deine weinenden Hände / / jemand spielt Jazz hinter der Wand / Jazz erklingt hinter der Wand / deine feuchten Wimpern"[79].

Die Liebe und die Lust erscheinen im Text als implizite Emotionen. Der Autor verwendet erotisch konnotierte Begriffe wie „stöhnen", „feucht", die „Lippen lächeln", den Musikinstrumenten verleiht er dabei menschliche Eigenschaften: „wieder stöhnt der Flügel / und deine traurigen Knie", „sanftmütig weint die Geige / deine Finger sind müde"[80]. Die Emotionen sind in diesem Zusammenhang nonverbale Ausdrücke und können am Körper abgelesen werden, die Traurigkeit ebenso wie die Freude: den „stummen Augen", dem „Lächeln" als einem erfüllten Bedürfnis. Der indirekt beschriebene Liebesakt zwischen zwei Personen dauert gleich lang wie die „hinter der Wand" gespielte Musik. Nachdem es im Raum still wird, ist nur die Uhr zu hören und das Lächeln der geliebten Person zu sehen: „nur die Uhr tickt / so gleichmäßig tickt sie / deine Lippen lächeln mir zu"[81].

Die Emotionalität wird zudem durch die formale Gedichtgestaltung präsentiert. Der Autor verwendet Methoden der Improvisation, Variation und Wiederholung wie auch die *call and response*-Struktur, die dem Blues, dem Jazz-Vorläufer, entlehnt ist.

Im Gedicht „Jazz"[82] von Tomas Arūnas Rudokas (1966-2012) spielt das lyrische Wir „auf verlassenem Tanzplatz" Jazzmusik: „Wir sind vorbestimmt

---

jaunimo subkultūros [A. A. Jonynas und die Subkulturen westlicher Jugend]". *Metai* [*Jahre*]. *Monatliche Zeitschrift des litauischen Schriftstellerverbandes* 7 (2001): S. 100-102; vgl. auch: Ruth Leiserowitz. „Jazz in Soviet Lithuania – a Nonconformist Niche". *Jazz behind the Iron Curtain*. Hg. Gertrud Pickhan/ Rüdiger Ritter. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2010. S. 188.

79 Jonynas. Tiltas (wie Anm. 77). S. 129: „O kaip muzika skamba / kaip ta muzika skamba / tavo verkiančios rankos // groja džiazą už sienos / girdis džiazas už sienos / tavo drėgnos blakstienos".

80 Ebda.: „Vėl dejuoja rojalis / ir liūdni tavo keliai", „nuolankai smuikas verkia / tavo pirštai pavargę".

81 Ebda.: „Vien tik laikrodis tiksi / taip vienodai vis tiksi / tavo lūpos man šypsos".

82 Tomas Arūnas Rudokas. *Dvidešimto amžiaus lietuvių poezija: antologija* [*Litauische Lyrik des 20 Jahrhunderts: Anthologie*]. Sudarė/Hg. Vytautas

auf verlassenem Tanzplatz auf Zehenspitzen zu spielen / damit wir wenigstens etwas dem ähneln worüber wir spielen"[83]. Das Musizieren auf Zehenspitzen ist ein Bemühen, die Status-quo-Situation zu übersteigen und die (Jazz-)Freiheit zu behaupten, vor allem, wenn man den zeitlichen Kontext mitbedenkt – das Gedicht im freien Vers entstand im Wendejahr 1989. Es nennt keine Emotionen beim Namen und doch sind sie – Traurigkeit und Leid – in der Intonation der Sprecherstimme, in der klagenden, melancholischen Stimmung und in den sprachlichen Bildern, zum Beispiel in den vom Musikspielen müden Fingern, präsent. Diese Emotionen sind in den folgenden Gedichtworten assoziativ besetzt: „Tod", „verlassen", „Herbst", „Hinken", „Krücken", „steckenbleiben", „müde", „sich entfernen"[84]. Zur emotionalen Färbung der Trauer tragen die Negationsformen im Gedicht wie auch die Wort- und Verswiederholungen, die eine gewisse klangliche Monotonie erzeugen, bei.

Der Tod wirft das von ihm gepflückte Obst auf die Finger der Musiker, und obwohl ihre „Finger zwischen den Tasten [stecken]bleiben"[85], versuchen sie, dem zu widerstehen und ihr Spiel fortzusetzen: „[W]ir spielen bis der Tod nicht mehr weiss welches Obst zu pflücken", „nur Dampfwolken kommen aus unseren Mündern"[86]. Die Musiker konstatieren, „wir sind müde wie Pferde geworden"[87].

Am Gedichtende wechselt die Sprecherstimme von „wir" zu „ich": Die Gedankenstriche visualisieren den unterdrückten Schrei und das Leid des lyrischen Ich – dafür wird im Folgenden das Gedicht in voller Länge zitiert. Durch diese graphische Gestaltung werden die fließenden, musiknachahmenden Enjambements, der Fluss der Sätze ohne Kommas, plötzlich unterbrochen – das Schweigen tritt ein. Das lyrische Subjekt spielt trotzdem weiter: „[I]ch spiele den Jazz alleine den niemand hört"[88].

Tomas Arūnas Rudokas

JAZZ

Mirtis net pasistiebus vaisius nuo medžio skina
ir atitrūksta vaisius nuo šakos
mes pasistiebę grojame apleistoj šokių aikštelėj

Kubilius. Vilnius: Vaga, 1995, Band 2. S. 525.

83 Rudokas. Dvidešimto (wie Anm. 82). S. 525: „[M]ums lemta groti pamirštoj šokių aikštelėj pasistiebus / kad būtume nors kiek panašūs į tai apie ką grojame".

84 Ebda.: „Mirtis", „apleistoj", „ruduo", „atšlub[uoti]", „ramentai", „klimpsta", „nuvargom", „atitrūksta".

85 Ebda.: „[K]renta vaisiai ant pirštų", „ir klimpsta pirštai tarp klavišų".

86 Ebda.: „[M]es grojame kolei mirtis jau nebežino kokį vaisių skint", „tik garo kamuoliai mums kyla iš burnų".

87 Ebda.: „[N]uvargome kaip arkliai".

88 Ebda.: „[A]š vienas groju džiazą kurio negirdi niekas".

tačiau ne mums juk lemta skinti
tačiau ne mums juk lemta skinti
mums lemta groti pamirštoj šokių aikštelėj pasistiebus
kad būtume nors kiek panašūs į tai apie ką grojame
šlavėjas šoka pasistiebęs kad būtų panašus į mus
ruduo jau atšlubavo suraišiotais rudais ramentais
kartoja fortepijono klavišai
mirtis skina vaisius ir krenta vaisiai ant pirštų
ir klimpsta pirštai tarp klavišų
mes grojame kolei mirtis jau nebežino kokį vaisių skint
tik garo kamuoliai mums kyla iš burnų
nuvargom kaip arkliai
tačiau arkliai negroja džiazo
tačiau arkliai nešoka apleistoj aikštelėj
tačiau arkliai negroja džiazo
nuo lūpų saksofonas atitrūksta
ir atitrūksta nuo šakelės obuolys
bet pirštai mano pirštai – – – – – –
– – – – – – – – – – – – – –
aš vienas groju džiazą kurio negirdi niekas

Der Tod pflückt sogar auf Zehenspitzen das Obst vom Baum
und das Obst löst sich vom Zweig
wir spielen auf Zehenspitzen auf verlassenem Tanzplatz
aber wir sind nicht vorbestimmt zu pflücken
aber wir sind nicht vorbestimmt zu pflücken
wir sind vorbestimmt auf verlassenem Tanzplatz auf Zehenspitzen zu spielen
damit wir wenigstens etwas dem ähneln worüber wir spielen
der Straßenfeger tanzt auf Zehenspitzen damit er uns ähnelt
der Herbst ist schon mit gebundenen braunen Krücken gehinkt
die Flügeltasten wiederholen
der Tod pflückt das Obst und das Obst fällt auf die Finger
und die Finger bleiben zwischen den Tasten stecken
wir spielen bis der Tod nicht mehr weiss welches Obst zu pflücken
nur Dampfwolken kommen aus unseren Mündern
wir sind müde wie Pferde geworden
aber die Pferde spielen keinen Jazz
aber die Pferde tanzen nicht auf verlassenem Platz
aber die Pferde spielen keinen Jazz
das Saxophon löst sich von den Lippen
und vom Zweigchen löst sich der Apfel
aber die Finger meine Finger – – – – – –
– – – – – – – – – – – – – –
ich spiele den Jazz alleine den niemand hört

Trauer, Angst, Wut, Leid, Enttäuschung, Liebe, Freude und Verlangen sind dominierende Emotionen in den analysierten Jazzwerken aus der Sowjetzeit. Sie hängen mit der inneren Welt der Figuren, ihren Gedanken, Gefühlen und Zuständen, mit den befriedigten und unbefriedigten Bedürfnissen, mit den Körperreaktionen und Handlungen wie auch mit dem expliziten sprachlichen Ausdruck zusammen und sind auf Menschen, Gegenstände bzw. Situationen bezogen. Diese Emotionen werden explizit genannt, durch Konnotationen und Umschreibungen, durch Nachahmung musikalischer Strukturen im Text implizit zum Ausdruck gebracht, wobei der Gesamtkontext des jeweiligen Werkes zu berücksichtigen ist.

Über (Jazz-)Musik werden sowohl positive als auch negative Emotionen ausgedrückt: Die Musik verscheucht schlechte Gedanken, sie fungiert als Ausdruck für Lebensfreude, auch für klagende Trauer, Leid, brennende Liebe und Sehnsucht. In der litauischen Jazzliteratur gibt es zudem negative Beurteilungen von Jazz, was auf die Zeitgebundenheit der zum Ausdruck kommenden musikalischen und emotionalen Phänomene, unter anderem auf Regelungen des Handelns und Fühlens in der Sowjetzeit, hindeutet. Dementsprechend sind die in den Texten dargestellten Emotionen nicht nur subjektiv, sondern kulturell kodiert und auf die historisch-politische Situation bezogen. Das Individuum leidet am bedrückenden und angsteinflößenden sowjetischen System, befindet sich im permanenten Konflikt mit ihm und versucht, sich zu widersetzen. Deshalb verfügt Jazz in den untersuchten Texten über eine Kritikfunktion und ist ein Ausdruck für Freiheit, Individualität, Nonkonformismus und Diversität.