

Detlef Siegfried

MODERNE LÜSTE

Ernest Borneman –
Jazzkritiker,
Filmemacher,
Sexforscher



Wallstein



Detlef Siegfried
Moderne Lüste
Ernest Borneman

Detlef Siegfried
Moderne Lüste
Ernest Borneman
*Jazzkritiker, Filmemacher,
Sexforscher*



WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit Unterstützung der
Herbert und Elsbeth Weichmann-Stiftung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2015

www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

SG-Collage unter Verwendung folgender Fotos: undatiertes Porträtfoto
Ernest Bornemans (ca. 50er Jahre) und Rex Stewart (1949), Quelle: Stephen

Borneman; Ausschnitt aus dem Plakat für Bornemans Film »The Black
Glove« (1954); Filmrolle, Quelle: Coyau@WikimediaCommons

Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen

ISBN (Print) 978-3-8353-1673-7

ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-2751-1

ISBN (E-Book, epub) 978-3-8353-2789-4

Inhalt

Einleitung

7

»In mir habt Ihr einen, auf den könnt Ihr nicht bauen.«
Konstanten und Konstruktionen

17

Eva 21 | Was ist wahr? Leben in unsicheren Zeiten 23 | »The Face on the Cutting-Room Floor« 29 | Vorbild Brecht 34 | »In diesem Sinne bin ich ein Jude«. Lob der Diaspora 41

Hören

Die Ethnologie des Jazz

43

Das schwarze London. Eine transkulturelle Erfahrung 45 | »A History of American Negro Music« 54 | »The Anthropologist Looks at Jazz« 65 | Im Krieg der Kritiker. Blues gegen Swing und Bebop 73 | Jazz in Paris 82 | Jazz im Film 88 | Der Beat ist zurück. Das Blues-Revival in Großbritannien 95 | Jazz in Deutschland 106 | Die spanische Färbung. Kreolischer Jazz 112 | Sound and Vision. Beat im Fernsehen 116 | Schwarzes Licht, weißer Schatten. Free Jazz und Black Nationalism 121 | »Ich möchte wohl ein Neger sein« 134

Sehen

Das Leben auf der Leinwand

141

National Film Board of Canada 144 | Laokoon im Schaffenskampf 151 | Borneman und Grierson 154 | Inhalt und Form 168 | Arbeit und Vergnügen 176 | Verfolgung der Familien 179 | UNESCO 190 | Back to Berlin 197 | »Dear Ernest, live simply.« Zusammenarbeit mit Orson Welles 201 | Freiberuflich für Fernsehen und Radio 208 | In den Chefetagen des britischen Privatfernsehens 213 | Zurück nach Deutschland? 220 | Freies Fernsehen 223 | Geschmackswellen erfinden. Bornemans Konzept 227 | Das Programm 229 | Unterhaltung oder Information? 240 |

INHALT

Programm und Ästhetik des Fernsehens 242 | Familien- oder Zielgruppenprogramm? 243 | »Deutsches« oder »englisches« Fernsehen? 244

Berühren Sex und Gesellschaft

261

Freiheit von Angst. Die »sexuelle Revolution« 261 | Die Sexuallexika 263 | Kindliche Sexualität 272 | Das veröffentlichte Private. Bornemans Sexleben 282 | »Marx der Frauenbewegung«. »Das Patriarchat« und der Feminismus der 70er Jahre 284 | Die Entstehung des »Hauptwerks« 295 | Bornemans Psychologie und die Verwissenschaftlichung des Sozialen 297 | Die öffentliche Debatte um »Das Patriarchat« 307 | Die Rezeption in der Frauenbewegung 312 | Bornemans Wunschaufbiografie. Die »Ur-Szene« 320 | »Sex-Onkel« in den Medien 326 | *Neue Revue* 328 | Die Auseinandersetzung mit Volkmar Sigusch 337 | *Sexualität konkret* 341 | Trieb und Strafe 356 | Dauergast in den Talkshows 362 | Pädophilie und Kindesmissbrauch 369 | Aus! 379

Leichen am Wegrand Schluss

393

Anmerkungen

401

Abkürzungen

425

Bildnachweis

427

Quellen und Literatur

428

Personenregister

447

Mein Weltbild ist nicht platonisch, sondern epikuräisch.
Ernest Borneman

Einleitung

Auf Ernest Borneman gestoßen bin ich bei Recherchen zu einem anderen Projekt. Im Archiv von Radio Bremen entdeckte ich, dass er der Erfinder des berühmten »Beat Club« war, der als erstes deutsches Fernsehprogramm Beat- und Popmusik auf den Bildschirm brachte. Dadurch bekam dieses populärkulturelle Phänomen der 60er Jahre plötzlich eine ungeahnte historisch-politische Tiefe. Vage hatte ich den Namen aus den 80er Jahren in Erinnerung, als Propagandist sexueller Emanzipation. Mich interessierte die Allianz von Jazz, Film und Sex, die jedes für sich im 20. Jahrhundert ein wichtiges Element moderner Kultur darstellten, aber in der Person Bornemans offenbar eine Verbindung eingegangen waren, die mir ungewöhnlich schien. Wohl spielen sie im Alltag vieler Menschen eine Rolle, aber als Gegenstand tiefen, teils wissenschaftlichen Engagements sind sie in dieser Kombination wohl selten anzutreffen. Ein gemeinsamer Fokus, von dem aus sie sinnvoll zueinander in Beziehung gesetzt werden können, ist nicht leicht auszumachen.

Es gibt andere Hürden, die mit der Spannung von Dichtung und Wahrheit zu tun haben. Ernest Borneman hat stets polarisiert. Er wurde gefeiert als Vorkämpfer des Jazz und einer befreiten Sexualität, während andere ihn für einen anmaßenden Selbstdarsteller und Hochstapler hielten. Grundlage des Einen wie des Anderen waren seine weitgespannten publizistischen Aktivitäten, seine Arbeit bei Film und Fernsehen sowie seine Präsenz in den Massenmedien. Borneman war ein unermüdlicher Autodidakt, dem eine konventionelle akademische Ausbildung verwehrt blieb, weil er kurz vor dem Abitur im Sommer 1933 aus Deutschland geflohen war und daher nicht studieren konnte.

Das Exil in England und Kanada war der Angelpunkt seines Lebens – ein der deutschen Normalerfahrung entrückter Ort, für Borneman Raum politischer, kultureller und wissenschaftlicher Sozialisation ebenso wie Projektionsfläche und phantastische Sphäre ex post. Er betätigte sich als eifriger Arbeiter an seiner eigenen Biografie, schuf die aus Realitätsfragmenten und Imaginationen geformte »biografische Illusion« (Pierre Bourdieu) einer Lebenskontinuität als Außenseiter, um die Validität seiner Auffassungen, nicht zuletzt seine Autorität als unkonventioneller Wissenschaftler zu untermauern. Gleichzeitig haben Zweifel an diesen Darstellungen die Wahrnehmung seiner Person in der Öffentlichkeit beeinflusst. So ist die Arbeit an Bornemans Biografie immer auch eine Auseinandersetzung mit autobiografischen Konstruktionen durch Korrelation mit zeitgenössischen Quellen. Aber auch in dieser Hinsicht sind endgültige Sicherheiten nicht zu erwarten, weil neue Quellen das Bild verändern könnten. Was hier geboten werden kann, ist nicht mehr als ein vorläufiger Stand der Dinge aus einer ganz bestimmten Perspektive.

Wie nähert man sich einer Biografie, die schon auf den ersten Blick so vielfältig ist, so reich an Bezügen zu Politik, Gesellschaft und Kunst des 20. Jahrhunderts? Viele übergeordnete Perspektiven sind denkbar und wären auch für zukünftige Arbeiten fruchtbar: die Prägekraft der Emigration, das Verhältnis von Utopie, Politik und Wissenschaft, die Bedeutung des jüdischen Familienhintergrunds, die autobiografische Konstruktion als Form strategischer Erinnerung. Mein Blick richtet sich, wie schon angedeutet, vor allem auf Ernest Bornemans Interesse an Kulturtechniken der Moderne, die in seiner Zeit als Spitze des Fortschritts betrachtet wurden und denen ein besonderes Reflexions- bzw. Selbstdeutungspotenzial für die Gesellschaft zugeschrieben wurde: Jazz als dem am meisten avantgardistischen und zugleich populären Musikstil über die erste Jahrhunderthälfte hinaus, Film als dem ambitioniertesten Ausdruck der visuellen Kultur des 20. Jahrhunderts, der »sexuellen Revolution« als weitestgehender Umwälzung intimer Körperpraktiken und -diskurse. Angesichts der Tatsache, dass es sich um Modernisierungsvorgänge handelt, die besonders stark die Emotionen berühren, ist es bemerkenswert, dass Bornemans Zugang zu diesen Themen unterfüttert wird durch ein ebenfalls avantgardistisches Selbstverständnis als Marxist – und zwar im Modus einer »neuen Sachlichkeit« im Sinne Bertolt Brechts, die die rational kontrollierte Bearbeitung besonders stark affektiv besetzter



Karikatur von Jean Veenenbos für den Standard

Themen ermöglichen sollte. Dabei war er alles andere als ein distanzierter Beobachter. Borneman verfiel diesen Lüsten der Moderne, aber er suchte sie auch theoretisch zu verstehen und praktisch zu gestalten. Daraus entstand eine Spannung von Genuss und Disziplin, die nicht ganz uncharakteristisch für einen bestimmten Typus des Intellektuellen im 20. Jahrhundert war.

Es fällt auf, dass Ernest Borneman in seiner Selbstwahrnehmung, aus der Sicht von Freunden und Bekannten, aber auch in der Öffentlichkeit als sinnlicher Mann erschien, als ein Hedonist, der das Leben zu genießen wusste. Die obenstehende Karikatur, die ihn in sommerlichem Outfit entspannt an einem Cafétisch zeigt, ist dafür kennzeichnend.

Und das, obwohl er immer wieder beteuerte, er arbeite 14 oder 16 Stunden täglich, ohne Wochenende, ohne Urlaub. Dem Selbstbild des unablässig tätigen Sisyphos standen andere Erzählungen und Praktiken entgegen: das Nachtleben in den Bars von London, Paris und Frankfurt, der ständige Begleiter der späten Jahre – ein handgemachter Lederkoffer mit Platz für zwei Flaschen (Whisky und Wasser) sowie zwei Gläser –, freimütige Berichte über ein reges Sexualleben, die Nähe zu den Stars des Jazz und des Films. Schaut man auf die Themen, die Borneman beschäftigt haben, so behandeln sie jedes für sich

spezifische Formen der Sinneswahrnehmung in der Moderne des 20. Jahrhunderts. Damit ist jene »Hochmoderne« gemeint, die, wie Ulrich Herbert sie periodisiert, im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts beginnt, um 1990 endet und damit ziemlich genau jene Epoche bezeichnet, in der Film, Jazz und das Ideal einer Liberalisierung der Sexualität ihre Hochzeit hatten.¹

Lüste und ihre physiologische Wahrnehmungsgrundlage, die Sinne, haben Geschichte, ebenso wie Politik oder Wirtschaft. Die Art und Weise, in der die Menschen gesehen, gehört, gerochen, geschmeckt und berührt haben – die »sensorische Mentalität« ihrer Zeit (Martin Jay) – hat sich ebenso verändert wie ihre Deutung dessen.² Die Kämpfe, die darum immer wieder ausgefochten wurden, geben Aufschluss über die Selbstbilder und Ideale der Zeitgenossen. Jazz, Film und »sexuelle Revolution« sind sehr disparate Themen, aber ihnen ist gemeinsam, dass sie spezifische Formen der Produktion von Sinnlichkeit und der Sinneswahrnehmung im 20. Jahrhundert repräsentieren. Die Moderne hat neben neuen Basisprozessen in der Entwicklung von Gesellschaft und Politik – Industrialisierung, Urbanisierung, Rationalisierung, Individualisierung – neue Formen der Kunst hervorgebracht, die diese Umwälzungen reflektiert haben. Der moderne Roman, moderne Malerei, Fotografie haben den Wandel der Zeit anders behandelt als ihre Vorgänger: fragmentierter, abstrakter, alltagsnäher. Manche Künste sind überhaupt erst mit der Moderne entstanden, etwa durch neue technische Erfindungen, und spielten bei der Selbstwahrnehmung der modernen Gesellschaft eine zentrale Rolle: die Schallplatte, der Tonfilm, Radio und Fernsehen. Als technische Medien veränderten sie nicht nur die Klang- und Bildlandschaften des 20. Jahrhunderts, sondern auch die Sinneswahrnehmung. Zwei der Spezialgebiete, auf die sich Borneman geworfen hat, der Jazz und der Film, wurden als typische Ausdrucksmittel der Moderne aufgefasst – eine den Veränderungen in Gesellschaft und Politik angemessene Form der Wahrnehmung und Bearbeitung, die die Emotionen veränderten. In ihrer Frühzeit an der Entwicklung dieser beiden Felder beteiligt, hat Borneman ihre Gestaltung beeinflusst.

Auf dem Gebiet der Musik gehörte der Jazz zu den markanten künstlerischen Ausdrucksformen des 20. Jahrhunderts. Schon zuvor als »moderne Musik« wahrgenommen, avancierte er nach dem Zweiten Weltkrieg, Ingrid Monson zufolge, zur »komplexesten und interessantesten Tonsprache des 20. Jahrhunderts«.³ Für den Historiker

und Jazzkenner Eric Hobsbawm war der Jazz das bemerkenswerteste kulturelle Phänomen des Jahrhunderts, weil er den Wandel der Gesellschaft in einem umfassenden Sinne abbildete – neben ihren musikalischen Präferenzen auch »Rassen-« und Klassenverhältnisse, Wirtschaft, Politik.⁴ Gleichzeitig tobten um den Jazz jene Deutungskämpfe zwischen den Polen Kunst und Populärkultur, wie sie auch beim Film sichtbar wurden. Gehört wurde Jazz auch individuell, aber seine Deutung ging vor allem kollektiv vonstatten – ob man ihn mehr oder minder stark körperlich ausagieren sollte, gehörte zu den umstrittenen Aspekten.

Das Sehen ist aus einer traditionellen westlichen Perspektive der wichtigste Sinn gewesen, mit dessen Hilfe die Menschen ihre Welt konzeptionalisiert haben. Während für die Fotografie ein Authentizitätsvorsprung vor dem Gemälde behauptet wurde, löste seit Ende des 19. Jahrhunderts der Film durch die Präsentation bewegter Bilder eine noch stärkere Wirklichkeitssuggestion aus. Gleichzeitig wurde er zu einer Kunstform und zum idealen Medium für Unterhaltung durch fiktive Geschichten, was wiederum das Postulat vom »Sieg des rationalen Auges in der Moderne« in Frage stellte.⁵ Die Spannung zwischen dem Anspruch auf Abbildung der Wirklichkeit und der Erzählung erfundener Geschichten spielte in der Geschichte des Films eine bedeutende Rolle, wobei klügere Köpfe schon früh den konstruierten Charakter auch des Dokumentarfilms erkannten. Zunächst im Kino, dann mit noch breiterer Massenwirkung im Fernsehen war der Film das bedeutendste visuelle Medium der Hochmoderne.

Die taktile Wahrnehmung, häufig als minder wichtig betrachtet, hat im 20. Jahrhundert eine enorme Aufwertung erfahren. Seit Sigmund Freud galt Sexualität nicht nur als zentrale Triebkraft menschlichen Verhaltens, sondern auf dem Weg der Sublimierung auch als kulturschaffende Macht. Dies stand einer Auffassung von Sexualität entgegen, wie sie häufig von Staat und Kirche vertreten wurde, die die Gefahren der intimen Berührung in den Vordergrund stellte und Triebunterdrückung forderte. Sexuelle Liberalisierung war das Anliegen von Reformbewegungen in der Weimarer Republik, die durch den Nationalsozialismus abgebrochen wurden und in der Bundesrepublik erst seit den späten 50er Jahren wieder an Kraft gewannen. Durch die Pille, Kommerzialisierung, Medialisierung und die von der 68er-Bewegung vorgetragene Idee der »sexuellen Revolution« erodierte traditionelle Normen, nahm die Toleranz für verschiedenste

Neigungen und Praktiken zu, während gleichzeitig neue Grenzen sexueller Freiheit entstanden.

Es ist interessant und kennzeichnend, dass Ernest Borneman gerade Jazz, Film und Sexualität zu seinen Themen erkoren und sie intensiv erforscht und bearbeitet hat. Er war tief verwurzelt in der Sinnenwelt des 20. Jahrhunderts, die zu verstehen und aus einer bestimmten Position heraus zu gestalten er sich bemühte. Dass diese disparaten Felder ebenso wenig im Konflikt zueinander standen wie die unermüdliche Arbeit an ihnen zu einem hedonistischen Habitus, gehört zum Bild. Aus diesem Grunde scheint es mir sinnvoll, eine Biografie Ernest Bornemans unter der Perspektive der Sinne zu betrachten, die ihm nicht nur Lustspender waren, sondern auch Wege zur Erkenntnis und zur Veränderung der Welt eröffnet haben. Sie fragt danach, wie Borneman den Jazz, den Film und die Sexualität gedeutet, wie er sich zu konkurrierenden Interpretationen positioniert und inwieweit er das Verständnis seiner Zeitgenossen beeinflusst hat. Borneman wird hier also nicht nur um seiner selbst willen behandelt, sondern seine Biografie dient auch als Sonde in eine Welt der Wahrnehmungen und Gefühle, die in den vergangenen Jahren auch in der deutschen Geschichtswissenschaft auf Interesse gestoßen ist – nicht zuletzt im Hinblick auf die Geschichte von Bildern, Klängen und Körpern. Folgt man diesem Erkenntnisinteresse, dann kann Bornemans Biografie nicht durchgängig linear erzählt werden, auch wenn die Darstellung auf einem chronologischen Raster ruht. Es versteht sich von selbst, dass nicht alle biografischen Verästelungen, wie sie auch hier teilweise mit einfließen, unter diese eine Perspektive zu zwingen sind.

Bei »Moderne« handelt es sich nicht nur um ein gesellschaftliches und ästhetisches, sondern auch ein politisches Konzept, bei dem die Idee der Demokratisierung eine wichtige Rolle spielt. Als Marxist strebte Borneman Egalität nicht nur im Sinne der repräsentativen Demokratie an, sondern auf allen gesellschaftlichen Feldern, speziell im sozialen Leben. Dies wurde nicht nur in den inhaltlichen Zielen seines Engagements beim National Film Board of Canada und in seinen Arbeiten als Jazzkritiker, sondern auch bei seinen Bemühungen als Sexualwissenschaftler und Geschlechtsforscher deutlich, wo er sich, mitunter zum Unwillen der Betroffenen, besonders für die Emanzipation der Frauen einsetzte. Gleichzeitig griff Bornemans Bezugsrahmen weiter aus, weil er Vorläufer des Modernen in der Vormoderne sah und sich auch an ihnen orientierte. Dies scheint in einem Brief an

seine Freundin Eva auf, in dem er Ähnlichkeiten zwischen all den Inspirationsquellen, die sie beide mochten, behauptete: »merkwürdig, wie diese Sammlung Außenstehenden erscheinen muss. Joyce-Hemingway-Blues-Elizabethanische Volkslieder-mittelalterliche Liebeslyrik-Büchner-Brecht-de Coster – das ist wirklich eine Verwandtschaftslinie.«⁶

Dies alles kann nicht als eindimensionale Fortschrittsgeschichte gelesen werden, wie Bornemans Beschäftigung mit dem Jazz als afroamerikanischer Kultur ebenso zeigt wie seine Arbeiten als Sexualwissenschaftler. In der afroamerikanischen Erfahrung wird die dunkle Seite der Moderne – Sklaverei, Rassentrennung, Ausbeutung und politische Unterdrückung – ebenso sichtbar wie der auch auf der ästhetischen Ebene geführte Kampf gegen Ausgrenzung nach ethnischen Kriterien. Auch auf dem Gebiet der Sexualität hat eine spezielle »Dialektik der Aufklärung«, so die Sexualwissenschaftlerin Sophinette Becker, dazu geführt, dass das Ideal einer »sexuellen Befreiung« berechtigt war und in seiner Absolutheit gleichzeitig gescheitert ist – gegen Bornemans Willen und zu seiner großen Verzweiflung.⁷

* * *

Man muss nicht besonders egozentrisch sein, um die Zeugnisse des eigenen Lebens aufzubewahren: Briefe, Erinnerungsstücke, selbst verfertigte Texte. Borneman war ein Sammler nicht nur im Hinblick auf seine Arbeitsweise, sondern auch in eigener Sache. Von Beginn an hat er alles aufgehoben, was von ihm produziert wurde oder über ihn Auskunft gab. Und nicht nur das. Er hat routinemäßig Durchschläge der eigenen Briefe an andere angefertigt, so dass nicht, wie sonst üblich, nur die eingegangene Post, sondern oftmals der komplette Briefwechsel überliefert ist. Mitunter hat er Briefpartner darum gebeten, ihm einen handschriftlich verfassten Brief zurückzuschicken, wenn er die dort niedergelegten Gedanken für besonders wertvoll hielt und sie weiter verwenden wollte. Nicht nur seine Briefe an Eva, seine Frau, finden sich in seinem Nachlass (sie sind nach ihrem Tod in seinen Besitz übergegangen), sondern auch seine Briefe an die Eltern, um deren Rückgabe er nach dem Krieg gebeten haben muss. Das alles wurde nach Quellensorten geordnet und – Korrespondenzpartner in alphabetischer Ordnung – in Mappen aufbewahrt, so dass es leicht zugänglich war. Hier war ganz offensichtlich nicht nur ein manischer Enzy-

klopädist am Werk, sondern auch ein großes Ego. Hinzu kam: Als Freiberufler war Borneman sein eigenes Büro; er konnte nicht auf ein Sekretariat zurückgreifen, sondern musste selbst dafür sorgen, dass sein Material schnell griffbereit war – vor allem die professionelle Korrespondenz und die Manuskripte. So kam es, dass nach seinem Tode, nachdem sein großer Bestand zum Jazz bereits im Archiv der Akademie der Künste gelagert war, noch etwa siebzig große Umzugskartons weiterer Akten nach Berlin gelangten – Bücher nicht inbegriffen. Eine gigantische Masse an Material, trotz der inneren Ordnung schwer zu überschauen, weil es bislang, mit Ausnahme der Quellen zum Jazz, nur sehr grob sortiert werden konnte.⁸ Eine genaue Verzeichnung steht erst noch bevor. Ich habe den bei weitem größten Teil dieser Quellen gesichtet und zusätzlich Archive in Europa und Nordamerika konsultiert, in denen Borneman Spuren hinterlassen hat – teils, um trotz der Fülle vorhandene Lücken zu schließen, vor allem aber, um das Spektrum an Fremdwahrnehmungen zu erweitern und genauer rekonstruieren zu können, wie er von seiner Umwelt gesehen wurde. Eine weitere Lücke, die durch den Nachlass allein nicht zu füllen ist, stellen seine zahlreichen Publikationen dar, die dort nur zu einem kleinen Teil verwahrt sind. Das hat damit zu tun, dass Bornemans riesige Bibliothek, darunter seine eigenen Bücher und Belegexemplare von Sammelbänden und Zeitschriftennummern, in denen er publiziert hat, an die Bibliothek der Wiener Arbeiterkammer gegangen und dort nicht mehr als separierte Sammlung vorhanden ist, sondern in den Bestand eingepflegt wurde. Wer sich nicht mit den Manuskripten zufriedengeben will, die in unterschiedlichen Versionen vorhanden sind, muss die gedruckten Texte beschaffen. Trotz des überwältigenden Materials ist also Vollständigkeit weder in der Überlieferung noch gar in dieser Darstellung zu erwarten. Erst nach der Ordnung und Verzeichnung des Nachlasses wird man in der Lage sein, zielgerichteter und systematischer Teilbereiche zu erfassen. Insofern wird hier trotz der Möglichkeit einer teilweise sehr detaillierten Rekonstruktion ein unvollständiges Bild gegeben.⁹

* * *

Bei der Arbeit an diesem Buch habe ich vom Sachverstand und der Hilfsbereitschaft vieler Menschen, von der Großzügigkeit mancher Institution profitiert. Ich danke Werner Grünzweig, dem Leiter der

Musikabteilung im Archiv der Akademie der Künste, für seine unschätzbare Hilfe bei der Arbeit mit Bornemans Nachlass. Ich danke Dagmar Herzog, Michael Rauhut und Susanne Regener für die Durchsicht von Teilen des Manuskripts und kritisch-ermunterndes Feedback. Dankbar bin ich auch für die kollegiale Zusammenarbeit mit Rolf Aurich und Wolfgang Jacobsen von der Stiftung Deutsche Kinemathek und für Diskussionen mit Ulrike Heider. Stephen Borneman bin ich verbunden für einen langen Nachmittag in Wien, bei dem ich viel über seine Eltern gelernt habe, und für die Überlassung seiner großen Fotosammlung. Für Auskünfte und Materialien danke ich Franz Altrichter, Norbert Hackbusch, Reinhard Lorenz und Irmi Novak. Sarah Gottschalk und Klara Gade Thomsen haben bei der Archivrecherche und der Zusammenstellung des Literaturverzeichnisses geholfen, René Christensen hat die Digitalisierung der Fotos besorgt. Und schließlich haben Hanna Leitgeb, Stefanie Mürbe und Thedel von Wallmoden dafür gesorgt, dass aus dem Manuskript ein Buch wurde. Ihnen allen danke ich ebenso wie dem Department of English, German and Romance Studies und dem Center for Modern European Studies der Universität Kopenhagen sowie der Herbert und Elsbeth Weichmann-Stiftung, Hamburg, für die finanzielle Unterstützung meiner Forschungsreisen. Die Weichmann-Stiftung hat außerdem durch einen Zuschuss die Drucklegung ermöglicht.

»In mir habt Ihr einen, auf den
könnt Ihr nicht bauen.«

KONSTANTEN UND KONSTRUKTIONEN

Geschrieben hat er von Jugend an. Überliefert ist ein erstes Buchmanuskript, das Ernst Bornemann im Alter von 17 Jahren verfasst hat – 264 Seiten stark und für einen so jungen Autor bemerkenswert wohlformuliert.¹ »Fahrt ohne Ziel« ist ein Bericht über eine Reise nach Schweden, die er im Sommer 1932 gemeinsamen mit seinem Freund Herbert Louis Steinthal unternommen hatte, Sohn des Berlin-Korrespondenten der linksliberalen Kopenhagener Tageszeitung *Politiken*. Das Buch beginnt mit einer Vorstellung der Protagonisten, die Hinweise auf des Autors Selbstwahrnehmung als junger Mann gibt: »Wir – das heißt Louis, siebzehn Jahre alt, dänischer Staatsangehöriger, seit mehr als zehn Jahren in Berlin ansässig, mittelgroß, schlank, ungeheuer höflich [...]. Dann ich selbst, Ernst Bornemann, genannt Mac, Mackie oder – mit Fahrtennamen – Schlentiger. Ich bin sechzehn Jahre alt, deutscher Staatsangehöriger und wohne manchmal, wenn ich nicht gerade auf Fahrt bin, in der großen Stadt Berlin. Ich habe zwei Leidenschaften: zu tippeln und Negerlieder zu singen.« Der selbst gewählte Spitzname deutet auf eine Brecht-Affinität hin, Reiselust und Jazzbegeisterung werden lebenslange Passionen bleiben. Auch im weiteren Verlauf enthüllt der »Roman« die geistige Verfassung eines jungen Mannes mit einem starken Interesse für das Moderne in Architektur, Musik und Film, das sich auf der Fahrt von Norrköping über Stockholm, Göteborg und Kopenhagen im Angesicht des skandinavischen Funktionalismus entfaltet. »Endlich einmal neue Sachlichkeit aus Ziegeln, ich habe so lange danach gesucht, das Chilehaus in Hamburg war ja nur eine Zwischenlösung«. »Nirgends beleidigen Stuckornamente des Fin-de-Siècle-Stils das Auge des Beschauers.« Stockholm war für ihn »die leibhaftige Realisation einer Fritz Langschen Metropolisphantasie«, ihm gefiel die »amerikani-

sierte Atmosphäre« im Städtebau. Für Borneman war diese Reise auch ein »Abschied von der Jugend«, weil seine Eltern glaubten, aus wirtschaftlichen Gründen ihr Geschäft für Kinderbekleidung am Kaiserdamm 116 in Charlottenburg schließen zu müssen, und er, Ernest, sollte von der Schule abgehen und Geld verdienen in einer Stettiner Druckerei. Doch es kam anders.

Ernst Bornemann, am 12. April 1915 als einziges Kind von Curt und Hertha Bornemann (geb. Blochert) in Berlin geboren, blieb bis zum Sommer 1933 auf der Karl-Marx-Schule. Die von Fritz Karsen geleitete Reformschule war koedukativ, konfessionsübergreifend und sozial integrativ ausgerichtet und erprobte mit Projekten, polytechnischem Unterricht und Auflösung der Klassen neue pädagogische Formen. Der junge Mann liebte diese Schule, die seine letzte Rettung war, denn schon zwei Mal war er wegen politischer Aktivitäten von anderen Instituten verwiesen worden.² Er war Mitglied des Sozialistischen Schülerbundes (SSB), einer KPD-nahen Organisation, und Redakteur ihrer Zeitschrift *Schulkampf*.³ Die Karl-Marx-Schule war eine Hochburg des SSB, an der u. a. die linken Theoretiker Karl Korsch, Siegfried Bernfeld und der KPD-Bildungspolitiker Edwin Hoernle unterrichteten.⁴ In der Rückschau deutete Borneman seine Sozialisation im SSB als entscheidenden Politisierungsimpuls, die Diskussion zwischen den verschiedenen sozialistisch-kommunistischen Strömungen »gehörten zu den interessantesten, lebendigsten und aufschlussreichsten Erlebnissen meiner Jugend«.⁵ Im Nachhinein attestierte er sich und seinen Freunden: »Wir waren frühreif: sexuell mit 14, politisch mit 15, intellektuell zwischen 14 und 16.«⁶

Ernest Borneman – so nannte er sich seit der Emigration nach England – ging am 5. Juli 1933, wenige Wochen vor dem Abitur, aus Deutschland fort. Er gelangte mit einem Schülertransport nach London. In seiner 1977 erschienenen Autobiografie erklärte er seine Flucht damit, dass »Mitgliederlisten« von Wilhelm Reichs Sexualkliniken durch die SA beschlagnahmt worden seien, wodurch er gefährdet gewesen sei.⁷ In älteren Quellen aus der Nachkriegszeit, bei denen es um die Möglichkeit einer Wiedergutmachung ging, ist davon nicht die Rede, sondern es heißt unspezifischer: »Meiner Erinnerung nach geschah das Folgende: Ich empfang eine Warnung, dass ich bereits auf der Gestapo-Liste stand, und versuchte, mit dem Schüleraustausch aus Deutschland herauszukommen, da der Beamte, der sich mit der Liste der erwählten Schüler beschäftigte, ein Sozialdemokrat war, der



*Faschingsfeier der Kunstklasse, Karl-Marx-Schule.
Borneman hintere Reihe, Dritter von rechts*

meinen Namen im letzten Augenblick auf die Liste gesetzt hat.«⁸ Im Briefwechsel mit seinem Vater, der die Argumentationsmöglichkeiten abwog, wird Wilhelm Reich mit keinem Wort erwähnt, wohl aber ist von einer allgemeinen Bedrohung die Rede. »Dass Du Verfolgungen ausgesetzt warst, kann ich bezeugen. Du bist oft verspätet nach Haus gekommen, weil Euch die Oberschüler anderer Schulen und die älteren Hitlerjungen aufgelauert haben, um Euch zu verprügeln. Das wichtigste Argument aber um zu beweisen, dass die Gestapo bereits ein Auge auf Dich geworfen hatte, war dieses: Im Herbst 1933 [...] kamen zwei baumlange Gestapoleute zu uns in den Laden, um Dich zu verhaften. Da Du glücklicherweise nicht anwesend warst, sondern schon in London, fragten sie uns über alles, was Du in den letzten Jahren getrieben hättest, genau aus und behaupteten bei dieser Gelegenheit auch, dass Du in Sowjetrussland gewesen seiest. Ein halbes Jahr später kam noch einmal ein Beamter, um sich nach Deinem Aufenthaltsort zu erkundigen.«⁹ Die Korrespondenz vom Sommer 1933 macht deutlich, dass die Eltern sich darum bemühten, ihren Sohn zur Rückkehr zu bewegen. Die Mutter schrieb ihm: »Schließlich brauchst Du ja nicht unbedingt *raus* aus Deutschland, wie so viele andere



Curt und Hertha Bornemann auf dem Wannensee, 1937/38

jetzt.«¹⁰ Der Vater meinte, er könne auch ohne Abitur als Volontär bei einer Zeitung unterkommen, allerdings nicht ohne Zugeständnisse an die politische Situation: »Du müsstest dann nur lernen, unpolitisch zu schreiben«.¹¹ Obwohl der 18jährige sich in London wohl fühlte, gab es Phasen, in denen er mit dem Gedanken an eine Weiterreise spielte – New York und Brasilien wurden erwogen –, doch eine Rückkehr nach Berlin kam nicht in Frage.¹² Ob nun tatsächlich aus politischen Gründen, aus Gründen der Abenteuerlust oder einer Mischung von beidem, ist nicht klar zu entscheiden. Als er im Frühjahr 1934 kurzzeitig doch die Rückkehr nach Deutschland erwog, rieten die Eltern ihm dringend ab – insbesondere die Mutter, die die Lage realistischer sah als der Vater. Als ein Verwandter, Ernst Levinsohn, 1938 Berlin verließ, berichtete ihm seine Tante Erna von dessen Verhör durch die Gestapo. Die hatte in Levinsohns Notizbuch Bornemanns Adresse gefunden. »Hoffentlich schadet es Dir nicht. Er musste auf die Staatspolizei, um sich 4 Stunden kreuz und quer verhören zu lassen, schließlich musste er unterschreiben, dass er zum Herbst aus Deutschland heraus muss. Man hat ihm ganz genau gesagt, dass Du auf der Karl-Marx-Schule warst und sie wollten wissen, wie oft er mit Dir zusammen war, er will gesagt haben, wie eben öfter Verwandte zusammen kommen.«¹³

Als Ernest Bornemann 1935 die Aufforderung erreichte, sich in Deutschland der Wehrpflicht zu unterziehen, erschien er nicht.¹⁴ 1936 meldete er sich beim deutschen Konsulat »zur Erfüllung der aktiven

Dienstplicht und Arbeitsdienstplicht« und wurde zur Ersatzreserve II überwiesen. Das Dokument trug die Unterschrift des Konsuls, doch das Feld, in dem Borneman hätte unterschreiben müssen, blieb frei.¹⁵ Jedenfalls trat er nicht an, woraufhin ihm die deutsche Staatsangehörigkeit entzogen wurde.¹⁶ Die Naturalisierung in Großbritannien gelang vor Kriegsende nicht, aber seit Ende 1945, als er in Kanada eingebürgert wurde, wechselte er mehrfach nicht nur die Länder, sondern auch die Staatsangehörigkeiten: 1959 wurde er schließlich doch *British subject*, 1961 erkannten die bundesdeutschen Behörden seine deutsche Staatsangehörigkeit an, 1976 wurde er in Österreich naturalisiert. So oder so war die Emigration seine Rettung. Nüchtern schrieb er 1942, mitten im Krieg, seiner Freundin Eva: »If I had stayed home nine years ago I'd have a fair chance of being in my grave now«. ¹⁷

Eva

Eva Geisel, geboren am 16. Juni 1912 in Barnes, England, und damit drei Jahre älter als Ernest Borneman, kam aus einer jüdischen Familie.¹⁸ Ihre Mutter war Engländerin, ihr Vater Deutscher. Nach dem 1931 in Berlin abgelegten Abitur studierte sie Germanistik, Anglistik und Publizistik in Freiburg und Berlin und ging im September 1933 nach London, wo sie u. a. als Film- und Theaterkritikerin beim *New Statesman*, außerdem bei Fenner Brockways *New Leader* arbeitete, seit 1937 war sie Mitarbeiterin der Presseabteilung von Columbia Pictures.¹⁹ Ihre Eltern folgten ihr nach den antisemitischen Pogromen von 1938 und emigrierten nach England. Während des Krieges war Eva Geisel politisch aktiv, unterstützte jüdische Flüchtlinge, sprach für die BBC Propagandasendungen, die sich an deutsche Frauen richteten, arbeitete für die Freie Deutsche Jugend und bewarb sich – ob mit oder ohne Erfolg, ist nicht bekannt – beim Political Intelligence Service des Foreign Office.²⁰ 1943 siedelte sie nach Kanada über, wo sie noch im selben Jahr ihren Freund Ernest heiratete. Am 16. Juli 1947 wurde das einzige Kind des Paares, Stephen, geboren. In Ottawa arbeitete sie, wie ihr Mann, zunächst beim National Film Board, in der Abteilung Information, 1946 beim *Information Service* der kanadischen Regierung. Seit 1950 zurück in London, wurde sie erneut bei Verlagen tätig, 1960 war sie Leiterin der PR-Abteilung von Oxford University Press.²¹ Aufgrund ihres deutsch-englischen El-



Eva Geisel, 1937

ternhauses war Eva Borneman zweisprachig und konzentrierte sich bald nach ihrer Übersiedelung nach Frankfurt 1962 auf die Arbeit als freiberufliche Übersetzerin vom Englischen ins Deutsche und umgekehrt. 1964 wurde sie für viele Jahre Redakteurin des *Übersetzer*, der Monatszeitschrift des Verbandes deutschsprachiger Übersetzer literarischer und wissenschaftlicher Werke, später Verbandsorgan der Sparte Übersetzer im Verband deutscher Schriftsteller in der IG Druck und Papier. Sie übertrug zahlreiche literarische und wissenschaftliche Werke, darunter Anaïs Nins »Das Delta der Venus«, Erica Jong, Joyce Carol Oates, John Fowles, Sachbücher über Sexualität, Marquis de Sade, Skandinavien, Psychologie und Psychoanalyse. Eva Borneman publizierte Artikel zu Fragen des literarischen Übersetzens und war bei vielen internationalen Treffen ihrer Berufsgruppe präsent. Sie veröffentlichte auch kleinere eigene Schriften, in Kanada »Canadian Image« und »The Arts in Canada and the Film«, in Deutschland 1967 »Liebesrezepte – ein Kochbuch für Liebende und Verliebte«.

Eva und Ernest hatten sich 1933 in London auf einer Party kennen gelernt und waren nach einigem Hin und Her ein Paar geworden. Der Briefwechsel, besonders dicht in den vielen Jahren der Trennung, deu-

tet auf ein inniges, beiderseits liebevolles Verhältnis hin. Es beruhte nicht zuletzt auf dem gemeinsamen Interesse für linke Politik und moderne Ästhetik – Literatur, Film, Musik, Kunst –, wobei sie im Detail keineswegs immer einer Meinung waren. Eva, ihrem Gatten »an intellektueller Schärfe immer ebenbürtig«, hielt ihm nicht nur in den langen Phasen seines Absens in Kanada, Paris oder Frankfurt den Rücken frei und kümmerte sich um seine geschäftlichen Angelegenheiten.²² Auch in diesem Falle bestätigt sich ein bekanntes Muster: Ohne die Mitwirkung seiner Ehefrau hätte Borneman nicht so effizient arbeiten und sich vermarkten können, wie er es tat. Umso bemerkenswerter, dass sie stets eine eigene Karriere verfolgt hat und damit erfolgreich war.

Was ist wahr? Leben in unsicheren Zeiten

Auf allen Feldern seines Tuns war Borneman umstritten. Beim Jazz hielt der US-Schriftsteller Calder Willingham, der die Seriosität seiner Deutungen anzweifelte, ihn für einen egomanischen Schwindler und ging aggressiv gegen ihn vor, beim deutschen Fernsehen galt er als »undeutsch«, in der Sexualwissenschaft rümpfte man die Nase über sein Wirken in den Massenmedien, der Frauenbewegung galt er als anmaßender Patriarch.²³ Zu Zweifeln an manchen seiner Thesen kam hinzu, dass Bornemans Qualifikation nicht klar nachzuvollziehen war, wie überhaupt manche der Geschichten, die er in seiner »Semi-Autobiographie« (Eva Borneman), der »Ur-Szene«, schilderte, allzu unwahrscheinlich klangen. So viel konnte unmöglich in ein einziges Leben hineinpassen. Borneman dürfe man nicht alles glauben, riet mir, als ich mit der Arbeit an diesem Buch begann, der Psychologe und Sexualaufklärer Helmut Kentler. Später fand ich diese Meinung auch in den schriftlichen Quellen vor. Schon als seine spätere Ehefrau ihn 1933 kennen lernte, hatte man ihr zugeraut, der da sei ein »18-jähriger Hochstapler«, sein eigener Vater kritisierte Ernests Neigung zum »Bluff«, und tatsächlich gehören, wie sich bei meinen Forschungen herausstellte, manche der biografischen Konstrukte, auf die er im Laufe seines Lebens verfiel, in das Reich der Legenden.²⁴ So etwa, dass er »of mixed Norwegian and Canadian descent« sei, »viele Jahre in den USA, Südamerika und Spanien gelebt und gearbeitet« habe, »ein-

mal den Hollywood Oscar für den besten Kurzfilm des Jahres gewonnen« habe etc.²⁵ Derartige Erfindungen entsprangen teils einem Wunschenken, waren aber meist taktisch motiviert und gelegentlich auch nachvollziehbar, wie etwa das kurz nach seiner Rückkehr nach Deutschland als Programmleiter des Freien Fernsehens 1960 geäußerte Dementi, er sei nicht aus politischen Gründen nach England emigriert, sondern weil »mein Vater mich zum Studium nach London schickte«.²⁶ Diese wahrheitswidrige Behauptung sollte ihn vom Hautgout des verräterischen Emigranten befreien und zugleich einen im Ausland erworbenen akademischen Hintergrund suggerieren. Dass er später das Gegenteil behauptete und eine politische Mission beim Freien Fernsehen als »sozialistischer Goebbels« für sich in Anspruch nahm, lag daran, dass sich der Zeitgeist gewandelt hatte, was ihm die Möglichkeit gab, sich aus einer durch sein Umfeld erzwungenen subalternen Haltung zu lösen und seine Arbeit als deutscher Fernsehmanager ins Offensive zu wenden. Seine Konstruktion von 1960 diente dem Überleben in einer feindlichen Umwelt, seine Konstruktion aus den 1970ern lag schon näher an seiner politischen Sozialisation, überzog aber die Tatsachen ins Vorsätzliche. Vieles deutet darauf hin, dass nicht politische Beweggründe ihn zur Zusage beim Freien Fernsehen motiviert hatten, sondern die Aussicht, sich beruflich verwirklichen zu können – plus politischem Nebeneffekt.

Die Behauptung akademischer Meriten diente dem Selbstschutz in einem System, das nur formale Qualifikationen anerkannte und dadurch Autodidakten ausschloss. Wiederholt erklärte oder suggerierte Borneman, ein Studium in Cambridge absolviert, dort oder anderswo gar seinen PhD gemacht zu haben.²⁷ In einem Lebenslauf von 1957 heißt es: »Diverse Schulen in Genf, Paris, Berlin und Stockholm (Vater Diplomat und ständig auf Reisen)«. Er nannte verschiedene Studienorte: »B. A., M. A., Ph.D.«²⁸ In einem weiteren CV wird behauptet, er habe zwischen 1929 und 1933, also im Alter zwischen 14 und 18, an der Berliner Universität Vergleichende Musikwissenschaft studiert und 1933 eine Abschlussarbeit vorgelegt, für 1934/35 wird »Post-graduate work at Cambridge« verzeichnet.²⁹ Dem Afroamerikanisten Melville J. Herskovits gegenüber datierte er seine Geburt auf das Jahr 1913 zurück, wohl um plausibler zu machen, dass er bis 1933 studiert habe.³⁰ Wie Bornemans Personalakte bei der UNESCO in Paris deutlich macht, schreckte er auch nicht davor zurück, in offiziellen Papieren unzutreffende Angaben zu machen. In dem Bewerbungsformular

der Organisation notierte er in der Kategorie »College or University«: »University in Berlin 1930-1933, University of London 1933-1935, Emmanuel College, Cambridge, 1935-1936«. ³¹ Unter »Degrees, Diplomas, or other similar qualifications« gab er an: »Staatsexamen (BA) 1933« – immerhin war hier von einem PhD nicht die Rede. Bei bekannten Wissenschaftlern wie dem Musikethnologen Erich von Hornbostel, dem Anthropologen Bronislaw Malinowski in London, dem marxistischen Archäologen und Vorgeschichtler Vere Gordon Childe in Edinburgh, bei Herskovits in Evanston, der Sexualwissenschaftlerin Helena Wright in London studiert, wie er behauptete, hatte Borneman bestenfalls als Gast oder im Zwiesgespräch, aber hauptsächlich im autodidaktischen Sinne – jedenfalls nicht als eingeschriebener Student. Erst 1977 räumte er in seiner »Ur-Szene« offen ein, dass er ohne Abitur kein richtiges Studium habe durchführen können, hielt aber daran fest, »dreizehn Semester« bei den Genannten habe »hören« dürfen. ³² 1990 war nurmehr davon die Rede, er habe bei Helena Wright »hospitiert«, während in demselben Buch im biografischen Abriss nach wie vor von vielen Jahren »Studium« bei den genannten Kapazitäten die Rede war. ³³ Dass Borneman nicht, wie üblich, die Universität anführte, sondern sich auf die großen Namen berief, verweist zusätzlich darauf, dass sein Lernen sich vor allem an deren Werken vollzog, die er nachweislich intensiv rezipiert hat. Borneman hob ein persönliches Verhältnis zu den meisten der genannten Professoren hervor, doch in seinem eigenen, allerdings noch nicht endgültig geordneten Nachlass, ist ein brieflicher Austausch mit den meisten von ihnen bislang nicht nachzuweisen. Die Gegenprobe ergibt: In Malinowskis umfanglicher Hinterlassenschaft findet sich kein Schriftverkehr mit Borneman, Korrespondenzen Childes und Helena Wrights sind, so weit zu sehen, nicht überliefert, aber immerhin enthält Herskovits' Nachlass einen sehr aufschlussreichen Briefwechsel. Sieht man einmal ab von seinen interessanten Inhalten, macht er deutlich, dass ein für 1951 bis 1953 datiertes Studium an der Northwestern University höchst unwahrscheinlich ist. Einem dichten Briefwechsel zwischen 1940 und 1942 folgt nur noch eine kurze Episode von 1947. Danach herrscht Stille, die nicht erklärbar wäre, hätte Borneman sich tatsächlich 1951 nach Illinois begeben, um bei seinem großen Vorbild und Förderer zu studieren. Er hatte dafür auch keine Zeit, denn er war in den frühen 50er Jahren voll und ganz in England beschäftigt – mit Drehbüchern, der Produktion seines Films »Betty Slow Drag« in

London und Berichten aus der britischen Jazzszene für den *Melody Maker*. Auch Bornemans Briefwechsel dieser Jahre, abgeschickt in und adressiert an London, lässt keinen Zweifel, dass er sich nicht in den USA, sondern nach wie vor in der britischen Hauptstadt aufhielt.

Betrachtet man Bornemans biografische Selbstdarstellungen im zeitlichen Verlauf, dann fällt auf, dass in den frühen CVs bis weit in die 60er Jahre hinein nur von einem Studium der Vergleichenden Musikwissenschaft die Rede ist.³⁴ Erst seit den späten 60er Jahren tauchen Studien bei Malinowski, Childe und Wright sowie die Lehranalyse bei Géza Róheim auf, während von Musikwissenschaft nicht mehr die Rede ist.³⁵ Dies alles deutet darauf hin, dass Borneman seine Qualifikationen je nach gegenwärtigem Bedarf zusammengestellt hat. Inwiefern sie auf mehr als flüchtigen Begegnungen mit den genannten Größen beruhen, ist fraglich. Nun sind derartige autobiografische Umschreibungen nach dem jeweils erstrebten Zweck nichts Ungewöhnliches, wobei sie allerdings in der Regel auf Tatsachen beruhen, die dann mehr oder minder stark herausgehoben werden. Auch und vielleicht gerade in der Wissenschaft, so hat jüngst Willi Winkler am Beispiel einer Biografie des Literaturtheoretikers Paul de Man bemerkt, sei Hochstapelei gang und gäbe.³⁶ Allerdings waren hier auch die Empfindlichkeiten besonders ausgeprägt. In die Zwickmühle geriet Borneman vor allem, weil er in der »Ur-Szene« offen eingestand, dass er kein Abitur hatte und daher nicht studieren konnte. Daraus ergab sich automatisch die Fragwürdigkeit der von ihm behaupteten Studien. Und eben darauf beruhten nicht nur die Zweifel der Sexualwissenschaftler an Bornemans Qualifikation, wie sie etwa Helmut Kentler und Volkmar Sigusch äußerten, sondern auch die Attacken autoritär-konservativer Gegner jeder sexuellen Liberalisierung, besonders exponiert Martin Humer, die hier zugleich einen antiintellektuellen Affekt bedienten.

Derartige Autofiktionen konzentrierten sich bei Borneman bis in die 70er Jahre hinein in erster Linie auf akademische Qualifikationen. Dies hatte relevante Gründe, die in der Tatsache der Emigration begründet lagen. Mag sein, dass ihn die Unmöglichkeit des Universitätsstudiums umso mehr antrieb, über den Büchern zu hocken und außerhalb eines akademischen Lehrbetriebes zu studieren, in der British Library und anderen Bibliotheken, aber auch und nicht zuletzt im »richtigen Leben«. Ein Brief aus Kanada an den Vater von 1948 deutet die Motive für den freihändigen Umgang mit diesem biografischen

Detail an. Borneman bat ihn, gegenüber einer Kollegin des National Film Board, die ihn in Berlin aufsuchen werde, nicht zu erwähnen, dass er nicht studiert habe: Für einen Job beim NFB sei ein abgeschlossenes Studium erforderlich, und ohne es zu behaupten, habe er die Leute dort in dem Glauben gelassen, er habe vor langer Zeit in Berlin Musikwissenschaft studiert.³⁷ Erst spät, als er schon viele Bücher publiziert hatte und der Zeitgeist auf Öffnung der vormals elitären höheren Bildungsanstalten drängte, erhielt Borneman trotz der fehlenden Hochschulreife eine Gelegenheit zur Promotion. Erst nach 1975 ging er offener mit seiner fehlenden akademischen Formalqualifikation um. Dennoch: Ihm, der seine Meriten abseits der akademischen Welt erworben hatte, fehlte der Stallgeruch, und dabei blieb es. In der *Frankfurter Rundschau* war die Rede von einem »starken Behauptungsdruck«, dem Borneman seit seiner Übersiedelung in die Bundesrepublik ausgesetzt gewesen sei – »was seinen Behauptungswillen wiederum stets aufs neue zu bisweilen feldzugartigen Konterattacken beflügelt« habe.³⁸

Mit der Promotion fiel jedenfalls endlich der Grund fort, sich mit akademischen Lorbeeren zu schmücken, die es nicht gab – was allerdings nicht zur Folge hatte, dass er dies künftig durchgängig unterließ. Sachlich betrachtet, wären derartige Behauptungen schon lange vorher nicht mehr nötig gewesen, denn Borneman hatte umfangreiche Manuskripte verfasst, die z. T. durchaus akademischen Standards entsprachen. Einen zweiten Komplex stellt seine ein Leben lang sichtbare Neigung dar, sich in einen Arbeits- oder Freundschaftszusammenhang mit berühmten Persönlichkeiten zu stellen. Schier endlos ist die Liste der Namen von Jazzmusikern, Film- und Fernsehkoryphäen, Schriftstellern und Wissenschaftlern, die seine Autobiographie zieren. Anders als im akademischen Feld lassen sich jedoch die meisten der Geschichten, die Borneman in der »Ur-Szene« erzählte und die man in dieser Ballung kaum hatte glauben wollen, durch zeitgenössische Quellen oder Aussagen Dritter verifizieren: die Freundschaft mit den schwarzen Revolutionären der »Dritten Welt«, die zum Sprung an die Spitze der postkolonialen Staaten Afrikas und Lateinamerikas ansetzten, die Bekanntschaft mit zahlreichen Größen des Jazz und seine international herausragende Rolle als Jazzkritiker, der Erfolg als Buchautor, seine Arbeit als Dokumentarfilmer in Kanada, die Zusammenarbeit mit Orson Welles in Rom und Nordafrika, die Freundschaft mit französischen Intellektuellen wie Charles Delauney und

Boris Vian während seiner Arbeit bei der UNESCO in Paris, die Erfindung von Radio Bremens »Beat Club« usw. Dass er dabei mit seinen Pfunden wucherte und mal das eine, mal das andere Profil herausstellte und seine Vorreiterrolle betonte, ist nicht weiter verwunderlich. Aber nicht immer war seine Selbstverortung an der Spitze des Fortschritts zutreffend: Dass er sich zum politischen Vordenker aufschwang und etwa »der erste« gewesen sein wollte, der »den Volksfrontgedanken systematisch ausgearbeitet« habe, dass er über »die absolut längste Fernseherfahrung aller lebenden Deutschen« verfüge, dass er den Begriff der Beatmusik geprägt habe etc., ist, gelinde gesagt, übertrieben.³⁹ Derartige Selbstherrlichkeiten haben ihm mitunter harsche Kritik eingebracht. Dass man mit ihnen auch anders umgehen konnte, zeigt die Besprechung der »Ur-Szene« durch Hans Krieger, der die leicht durchschaubare Anmaßung, die in der Selbstwahrnehmung als der ewige Erste lag, mit einem Schmunzeln quittierte: Na und?⁴⁰ Dennoch bleibt die Frage: Gab es einen anderen Hintergrund für Bornemans autobiografische Erfindungen?

Tarnen und Täuschen hatten als generelle Verhaltenslehren zwischen den Kriegen eine profunde Begründung erhalten, die auch danach ihre Gültigkeit nicht grundlegend einbüßte. Bornemans großes Vorbild, Bertolt Brecht, hatte den Rahmen gezimmert für die Ästhetik und Arbeitsweise des jungen Berliners: die umfängliche Sammlung des Materials, der Habitus der genauen empirischen Arbeit, die sachlich-kühle Darstellung, die konkrete, schmucklose Sprache, der distanzierte Blick, das Interesse für ferne Kulturen ebenso wie für die Sprache des Volkes. Auch das Lebensgefühl des Exilierten teilte Borneman. Und so mögen die autobiographischen Erfindungen nicht nur den Erwartungen von Arbeitgebern geschuldet oder pathologisch begründet, sondern auch eine nachvollziehbare Reaktion auf ein Leben in ungewissen Zeiten gewesen sein. »In mir habt Ihr einen, auf den könnt Ihr nicht bauen«, so hatte Brecht in seinem Gedicht »Vom armen B.B.« eingeräumt – gesprochen zu den von ihm eroberten Damen, aber durchaus mit übergeordneter Bedeutung. Brecht vertrat ein antiessentialistisches Menschenbild und nahm damit eine postmoderne Attitüde vorweg, gefolgt etwa von Bob Dylan, der – »It Ain't Me, Babe« – ähnlich erfinderisch mit seiner Biografie umging. Bornemans autobiographische Konstruktionen waren nicht nur durch ein klares Bewusstsein von der Flüchtigkeit seiner jeweiligen Lebensumstände im Hinblick auf Wohnort, Job und Liebesverhältnisse zu-

stande gekommen. Seine Praxis entsprang einer Überlebensstrategie, der Haltung gegenüber einer Welt, die sich in großen Teilen als feindlich, zumindest als etwas anderes erwies, als sie zu sein vorgab. In einem autobiografisch gefärbten Brief an einen Freund lobte Borneman die aus der Situation der Diaspora für die Juden »erwachsenen Stimuli«: »die Provokation, die von der feinlichen Umwelt auf das Hirn des entwurzelten, nicht an ein Land, eine Nation, eine ›Rasse‹ gebundenen Einzelmenschen ausgeübt wird.«⁴¹ Aus seiner »Reaktion auf die Vertreibung« resultierte die »Größe des Judentums«. Brechts »großartige Sammlung von Parabeln«, die »Geschichten vom Herrn Keuner«, erschien ihm als eine hervorragende Anleitung für das Leben in gefährlichen Zeiten: »immer wieder wird Nachgeben als Pflicht derjenigen beschrieben, die überleben wollen. So kehrt sich der Drang zur Selbstunterwerfung um und stellt sich vernünftigerweise als sein Gegenteil heraus.«⁴² Maskeraden waren unumgänglich, für ein schlechtes Gewissen gab es keinen Anlass. Auch anderen empfahl er bei Bewerbungen um Jobs, »Erfahrungen zu erfinden«, um die Behauptung einer bestimmten Qualifikation zu unterfüttern.⁴³ Als Arbeiter war Borneman keineswegs unzuverlässig – im Gegenteil. Auch wäre es falsch, ihm in Liebesdingen den Stempel »untreu« aufzudrücken und es dabei zu belassen. Im Politischen war er kein Parteisoldat, aber zeitlebens Marxist, der den Strömungen links von der Sozialdemokratie zugetan blieb – links und frei, wie Willy Brandt es einmal formulierte.

»The Face on the Cutting-Room Floor«

Bornemans Finten gründeten tiefer. Klarer als irgendwo sonst zeigt sich dies an seinem ersten Roman »The Face on the Cutting-Room Floor«, der einen hohen Grad an Reflexion über die existenzielle Unsicherheit in der Moderne aufweist. Er belegt, dass schon der 20jährige ein klares Bewusstsein von der Unmöglichkeit von Authentizität und Selbstbestimmung in unsicheren Zeiten hatte. Der Text, an dem er von November 1935 bis August 1936 arbeitete, war von Anfang an auch für die Verfilmung gedacht und ist entsprechend verfasst.⁴⁴ »Dieser Roman versucht, die Methoden der modernen Filmtechnik auf traditionelle Prosa anzuwenden. Er entwickelt sich nicht allmählich, wie es der normale Roman tut, sondern abrupt wie ein Drehbuch, dessen Zu-