

MIKKEL VAD

# Jazzhus Montmartre

## Historieskrivning og kulturel erindring

I den danske jazzhistorieskrivning og kulturelle erindring er der næppe noget sted, der er mere legendarisk end spillestedet Montmartre. Denne artikel forsøger hverken af be- eller afkræfte denne legendestatus, men undersøger konstruktionen af den position, som Montmartre har fået i dansk jazzhistorie. Første halvdel af artiklen er en historiografi over Jazzhus Montmartre. Her identificerer jeg de gennemgående emner og vigtigste troper i litteraturen om spillestedet og sætter dette i relation til bredere problemer i jazzhistorieskrivning generelt. Anden halvdel af artiklen beskæftiger sig med det såkaldte nye eller genåbnede Jazzhus Montmartre i forhold til den historiske bevidsthed og kulturelle erindring, der kan spores i litteraturen beskrevet i artiklens første del; her argumenterer jeg for, at Montmartre kan forstås som et erindringssted, hvor en repræsentation af historien med specifikke æstetiske og ideologiske værdier spiller en aktiv rolle i diskursen omkring spillestedet, hvilket kan aflæses i alt fra programlægning til markedsføring.

### *Jazzhus Montmartre i dansk jazzhistorieskrivning*

I historieskrivningen om Montmartre er der almindelig enighed om, at årene 1961–76 er højdepunktet for jazzspillestedet. Denne periode foregribes dog af en forhistorie i to dele. Lokalerne i St. Regnegade var under navnet Montmartre blevet brugt som restaurations- og koncertsted helt tilbage i trediveerne (historien melder intet om baggrunden for navnet udover den generelle reference til det parisiske natklubkvarter); og i halvtredserne havde Adrian Bentzon og Anders Dyrup arrangeret en jazz klub, der blandt andet holdt til i adressen på St. Regnegade og taget navnet Club Montmartre fra det tidligere etablissement (desuden havde Bentzon og Dyrup kørt klubben under samme navn på et par andre københavnske adresser). Netop Dyrup købte i 1958 lokalerne og åbnede i februar 1959 Café Montmartre, der var indrettet med modernistisk kunst og spillede moderne bebop, men også havde traditionel swing og New Orleans-jazz på programmet. I cirka et år var Café Montmartre åben før Dyrup lukkede stedet. Denne korte, første periode af Montmartre er det især de to amerikanere, bassisten Oscar Pettiford og saxofonisten Stan Getz, der står som ikoner for.

Nytårsaften 1961 åbnede en ny ejergruppe stedet og efter et par år købte en af forretningspartnerne i gruppen, Herluf Kamp-Larsen, de andre ud. Han fortsatte programlægningen med en blanding af lokale musikere og udenlandske, primært amerikanske, solister og resten af årtiet står som det kunstnerisk mest frugtbare for

Montmartre og jazzen. Med indgangen af halvfjerdserne begyndte det for alvor at gå dårligt med økonomien og i 1974 måtte Herluf Kamp-Larsen erklære sig konkurs.

I årene 1975–76 blev stedet drevet af nye ejere, men det kunne heller ikke løbe rundt, hvorfor stedet lukkede i februar 1976. For perioden 1961–76 er det især Dexter Gordon, der står som det fremtrædende ikon i historieskrivningen, men også husrytmegruppen, i forskellige konstellationer, er legendarisk (prominente medlemmer tæller pianisterne Bent Axen, Tete Montoliu og Kenny Drew, bassisten Niels-Henning Ørsted Pedersen, og trommeslagerne William Schiøpfte, Alex Riel, Al Heath og Makaya Ntshoko).

Montmartre i St. Regnegade havde dog ikke været lukket mere end syv måneder før et fælles initiativ fra blandt andre restauratøren Kay Sørensen og Det Danske Jazzcenter med Arvid Meyer og nogle af hans militærnægtere i spidsen gjorde, at man under navnet Montmartre kunne åbne et spillested i Nørregade. Her præsenteredes ligesom i St. Regnegade både danske og udenlandske musikere, og både moderne bebop, fusion og senere også rock og verdensmusik, og swing og traditionel jazz. Af forskellige årsager, blandt andet Kay Sørensens død i 1988 og et deraf følgende ejerskifte, hvilket ifølge historieskrivningen førte til en kunstnerisk udvanding af programlægningen, lukkede Montmartre i Nørregade endeligt i 1995. Fra og med årtiets begyndelse havde stedet dog mistet positionen som Københavns førende jazzspillested, en rolle som Copenhagen JazzHouse har indtaget de sidste tyve år. (Det ovenstående korte historiske rids er baseret på Wiedemann 1996; Mortensen og Izard Høyer 2011, 56-57; Frandsen 2011, 106; Munch-Hansen 2011, 385-90; Büchmann-Møller og Wolsgaard-Iversen 2008; Sjøgren 2003, 18-20 og 27-29.)

I 2010 åbnede mediemanden Rune Bech og pianisten Niels Lan Doky spillestedet Jazzhus Montmartre på adressen i St. Regnegade, hvor der fireogtredive år tidligere havde ligget en jazzklub med navnet Montmartre (Doky er senere fratrådt og står i stedet i spidsen for det konkurrerende spillested The Standard). Det nyeste Montmartre lægger vægten på internationale navne, samt veletablerede danske jazzmusikere, men forsøger også, at gøre brug af yngre musikere, gerne i samspil med mere kendte ansigter. Stilistisk er der altovervejende tale om mainstreamjazz (musik i et swing-/bebop-/postbop-idiom spillet af rytmegruppe eventuelt med en eller flere solister).

I dette korte overblik over historien om Montmartre i dets forskellige afskygninger, tegner der sig således fire perioder: En forhistorie (før 1959), det første Montmartre i St. Regnegade (1959–76),<sup>1</sup> Montmartre i Nørregade (1976–ca. 1991, hvor stedet de facto ikke længere var et jazzspillested og hvor Copenhagen JazzHouse åbnede) og det nuværende Jazzhus Montmartre i St. Regnegade (2010–). I historieskrivningen udgør hver af disse perioder epoker med særlige karakteristika og i jazzhistoriske fremstillinger repræsenterer årene 1961–76 højdepunktet for jazzhuset og bliver derfor implicit også et af højdepunkterne i den danske jazzhistorie i sidste halvdel af det tyvende århundrede.

1 Man finder forskellige periodiseringer af det første Montmartre i St. Regnegade. Nogle fremstillinger foretrækker, at lægge et snit, hvor Herluf Kamp-Larsen bestyrede jazzhuset, dvs. 1961–74. Alle fremstillinger vælger dog, i varierende grad, at betone begyndelsen, 1959, og den endelige afslutning, 1976, for jazz i St. Regnegade.

Periodiseringen af Montmartres historie lægger sig op af den bredere danske jazz-historieskrivning og samtidig er den knyttet an til den amerikanske og internationale jazzhistorieskrivning. Dette er et gennemgående element ved den danske jazzhistorieskrivning, og historien om Montmartre er på denne måde en lokal kondensering af den generelle jazzhistorie. (Om end der på nogle punkter er eksakte sammenfald i tid, således at den lokale, danske og den amerikansk-internationale historieskrivning forløber parallelt, er der dog i andre tilfælde tale om elementer, der er en smule tidsmæssigt forskudt, men de udgør ikke desto mindre sammenlignelige punkter i narrativen.) Et af de tydeligste eksempler på sammenkobling af dansk og amerikansk jazzhistorie finder vi i Christian Braad Thomsens (2011) film *Blues for Montmartre*, der bruger jazzhuset som en prisme for en fortælling om den bredere jazzhistorie og kanoniske amerikanske musikere i særdeleshed. Ved at konstruere den danske jazzhistorie og specifikt historien om Montmartre på denne måde spejler den nationale jazzhistorie sig i den dominerende amerikanske jazztradition på en måde så den både indskrives i den amerikanske jazzhistorie og samtidig etablerer sig som en hjørnesten i periferien af den amerikanske jazztradition.

Allerede ved fastsættelsen af Montmartres fødselsår starter sammenligningen med den store, amerikanske kanon, når Frank Büchmann-Møller skriver:

At åbningen af Café Montmartre i 1959 også faldt sammen med et par mere skelsættende begivenheder på jazzpladefronten – her tænkes på udgivelserne af Miles Davis' *Kind of Blue*, Charles Mingus' *Ah Um* og Ornette Coleman's *The Shape of Jazz to Come* – er vel blot et tilfælde, men peger alligevel hen imod, at 1960'erne blev det årti i jazzens historie, hvor udviklingen skete hurtigst og mest markant. Fra begyndelsen af 1970'erne kunne jazzten præsentere genrer som traditionel jazz, swing, bop, hard bop, cool, free jazz, modal jazz, latin og fusion, og alle disse former blev gennem årene præsenteret i Montmartre af danske, amerikanske, europæiske, japanske og sydafrikanske jazzmusikere uden skelen til kommercielle hensyn, for musikken kom i første række for folkene bag Montmartre. (Büchmann-Møller og Wolsgaard-Iversen 2008, 23)

Ifølge Darius Brubeck (2002, 178) tillægges året 1959 ikke blot værdi i kraft af de musikalske begivenheder, der fandt sted der, men markerer også et skel mellem den tidligste jazz og nutiden. Således også i dansk sammenhæng, hvor året markerer et midtpunkt i den danske jazzhistorie halvvejs mellem det første møde med jazzten omkring 1920 og vor tid og altså også et tidspunkt, der varsler nye tider forude. Slutningen af halvtredserne bød på en ophedet debat i det danske jazzmiljø og på mange måder var jazzten definitivt på vej ind i den kunstmusikalske sfære, både internationalt og i Danmark (Izard Høyer og Nielsen 2007; Mortensen og Izard Høyer 2011; og Michelsen 2001). 1959 var også året, hvor de første amerikanske jazzikoner, Stan Getz og Oscar Pettiford, bosatte sig i Danmark, blandt andet på grund af de gode arbejdsforhold i Montmartre. Disse ting, sammen med et generelt billede af tresserne som en periode med kulturelle og sociale omvæltninger, har indflydelse på den måde, åbningen af Montmartre er blevet tillagt værdi. Dels som symptomatisk for sin tid, idet Montmar-

tre bliver beskrevet som en scene, hvor jazz kan være kunstmusik uden at forråde sine folkelige rødder, men også som katalysator for videre udvikling af et unikt dansk jazz-miljø. Dermed er der også tale om en udlægning af den jazzhistoriske narrativ som en evolution, hvor der lægges et teleologisk perspektiv på udviklingen, i Büchmann-Møllers udlægning "uden skelen til kommercielle hensyn." Dette er udtryk for et æstetisk perspektiv, der karakteriserer megen jazzhistorieskrivning, der betoner musikkens udvikling fra folkelig populærmusik til en placering som autonom kunst og som modsætning til populærmusik. Selvom Ole Izard Høyer og Anders H.U. Nielsen lægger snittet to år senere, hvor Herluf Kamp-Larsens Montmartre åbnede, så får begivenheden samme uafvendelige karakter, når de skriver, at "den moderne jazz [gennemgik] en rivende udvikling i Danmark, som kulminerede ved åbningen af 'Jazzhus Montmartre' nytårsaften 1961/1962" (2007, 18).

I jazzhistorieskrivningen kan Montmartre i St. Regnegade således stå tilbage som den sidste periode, hvor jazz var en mere eller mindre samlet musikalsk enhed med fælles historisk bevidsthed om en kontinuerlig tradition. Her lægges vægten i særdeleshed på musik i swing- og bebopstil og på de amerikanske musikere, der tillægges en høj grad af autenticitet på grund af deres nationalitet, status i den etablerede kanon, og sommetider deres race. Tresserne rummer imidlertid også svære problemer i forhold til musikhistorieskrivningen generelt og jazzhistorieskrivningen specifikt, fordi den teleologiske narrativ og idéen om en jazz som én mere eller mindre homogen genre bliver sværere at tro på. Forfattere kan stadig spore en evolution, fordi de musikalske nybrud finder sted side om side med bevidsthed om en fælles tradition, men ifølge Brubeck kompliceres denne historiebevidsthed, fordi mange af de traditionelle holdepunkter i en historisk narrativ mangler:

The confusion and disunity of the 1960s was not the result of running into blind alleys and losing audiences to rock so much as an inconvenient profusion of overlapping epiphanies. There was no single way in which the 'music had to go' or just one 'genius' that had the 'style'. (Brubeck 2002, 187–188)

Også i forhold til Montmartre var der forvirring og manglende enhed idet free jazz og fusion gjorde sit indtog på scenen, hvilket allerede i samtiden skabte debat. På den ene side bliver denne periode beskrevet som enormt dynamisk og kunstnerisk righoldig, fordi de musikalske "epifanier" afslørede en kontakt med traditionen og en virkelyst, der udsprang af idéen om denne historie, selvom de måske ikke var holdbare i forhold til en uproblematisk historisk narrativ. På den anden side står det klart, at med udgangen af tresserne lader jazzhistorien sig ikke rumme i én sammenhængende narrativ, og selv forfattere der anerkender fusionsjazz som en gyldig genre og stil i jazzens historie, lader sjældent dette passere uproblematisk (DeVeaux 1991, 547–50). Det kan for eksempel bemærkes, at selvom det ovenstående citat af Frank Büchmann-Møller kunne forlede en til at tro, at han ligestiller mainstreamjazz med for eksempel fusionsjazz, så bærer resten af hans fremstilling præg af en udtalt skepsis over for disse stilarter og Kamp-Larsens sparsomme forsøg med rock- og beatmusik præsenteres netop, som noget tvunget af kommercielle hensyn. En anden kontroversiel genre, free

jazz, havde holdt sit indtog på Montmartre før fusion, hvilket i øvrigt vidner om en modernisme, som Montmartre forsøgte at kapitalisere på både økonomisk og kulturelt, idet free jazz med sin avantgardeæstetik passer med ønsket om at ophøje jazz til moderne kunstmusik. Både i forhold til free jazz og fusion havde klubben svingende held med at få kritisk og kommerciel succes. Begge disse genrer rummer imidlertid potentiale til at blive set som noget andet end mainstream-jazz og dermed som en løsrivelse fra traditionen. Når free jazz-koncerterne i litteraturen i høj grad bliver set som en succes, og fusionsmusikken i bedste fald beskrives med ambivalens, så hænger det netop sammen med den underliggende modernistiske attitude i danske jazzhistorieskrivning og det forhold, at free jazzen som utvetydig kunstmusik og i flere tilfælde politisk bevidst afroamerikansk musik falder bedre i hak med den argumentation, der fastholder jazzens næsten metafysiske natur, som noget der binder umiddelbart forskelligartet musik sammen (DeVeaux 1991, 547–553).

I historieskrivningen repræsenterer det første Montmartre i St. Regnegade i dette perspektiv en manifestation af en bestemt historisk epokes ånd. Med slet skjult henlydning til et mere fasttømret begreb i dansk jazzhistorie, og med alle de romantiske konnotationer som det indebærer, beskriver Leonard Malone (1996, 169) denne periode med begrebet "guldalderjazz."<sup>2</sup> Således kan også Montmartre kædes sammen med idéen om en historisk fortid, hvor jazzen var bedre stillet. Dette indebærer dog også implicit en efterfølgende forfaldsperiode. Indførelsen af kildeskat, hvilket betød, at musikernes honorarer måtte sættes op, og den generelle økonomiske situation i samfundet nævnes i flere fremstillinger, som en medvirkende årsag til Montmartres problemer fra sluttresserne, men ikke mindst nævnes rock- og beatmusikkens voksende popularitet, som et problem for driften af et jazzspillested. Gentagne gange betones det, for eksempel hos Thorbjørn Sjøgren (2003, 18–19), at det var en "kunstnerisk programlægning, i imponerende grad uden kommercielle knæfald, med danske første-gangsbesøg af en lang række højt ansete musikere, [der] gjorde, at tingene hang sammen økonomisk indtil 1970." I forhold til det efterfølgende forfald nævner Sjøgren rockens fremmarch og det forhold, at mange amerikanske solister foretrak at medbringe egen rytmegruppe. Tilsvarende skriver Büchmann-Møller (2008, 156), at Herluf Kamp-Larsen overvejede at omdanne Montmartre fra et jazz- til et beathus, men konstaterer med implicit værdidom: "Så galt kom det dog ikke til at gå." Dette er eksempler på, hvordan disse jazzhistorikere placerer jazz overfor populærmusik og derved implicit ophæver den til højkultur kunstmusik. Her står tresserne, symboliseret ved det første Montmartre, som den epoke, hvor der var overensstemmelse mellem samfundets forståelse af jazzen og dens kunstneriske frugtbarhed. Således har Herluf Kamp-Larsen i dag ikonstatus i kraft af den programpolitik, han førte. Det ikoniske kan til tider tage karakter af en person med guddommelig indsigt. For eksempel

- 2 Begrebet bruges ofte til at beskrive et højdepunkt i dansk jazzliv i sluttrediveerne og under Anden Verdenskrig; brugen af begrebet til at beskrive en senere periode har således en dobbelt funktion: Dels betydningen i sig selv, men måske endnu mere vigtigt skaber det en konnotation til en tidligere storhedstid i dansk jazzhistorie. Tore Mortensen (2010, 65) bruger "guldalder"-begrebet på samme måde til at beskrive den samme periode som Malone, 1960-75, i hans tilfælde i forhold til DR.

når han af Bo Jacobsen tillægges en indsigt i jazzens inderste væsen: "En mand som forstod sjælen i jazzen, og som fik skrevet historie. [...] Herluf var der jazz indeni. [...] Herluf han tjente garanteret heller aldrig nogle penge" (citeret efter Ljungkvist og Meinke 1997, 111–112). Det samme kan ikke siges om ejeren af Montmartre i Nørregade, Kay Sørensen, der ønskede, at spillestedet kunne betale sig. Til gengæld fremstilles han som en godmodig sjæl, der kunne skabe balance mellem kunst og kommer, og desuden i det store hele blandede sig uden om programlægningen (Christensen 2010). Montmartre i Nørregade havde en bred musikprofil, der også inkluderede rock og anden populærmusik og i jazzhistorieskrivning fremstilles det, i modsætning til historien om Montmartre i St. Regnegade, ikke nødvendigvis som et problem (snarere undtagelsen, der bekræfter reglen). Enten er argumentet, at populærmusikken (for eksempel natdiskoteket) så at sige betalte for jazzen eller også præsenteres et mere rummeligt billede af jazzen, der også inkluderer verdensmusik, noget rock, og andre "højere" former for populærmusik.<sup>3</sup> Altså kan jazzhistorieskrivningen her tage to forskellige veje: Enten bliver der slækket på den antikommercielle ideologi for at indlemme Montmartre i Nørregade i den overordnede fortælling om Montmartre eller også udgør dette øjeblik et brud med de underliggende æstetiske og ideologiske præmisser, der er til stede i historieskrivningen om Montmartre i St. Regnegade. Derfor er det også sigende, at for eksempel det nye Jazzhus Montmartre fuldstændigt udelader Montmartre i Nørregade i sin historiske narrativ (Jazzhus Montmartre 2012b).

En anden ting, der fremhæves som særdeles vigtigt i forhold til Montmartre, er funktionen som skole eller konservatorium. Dette hænger nøje sammen med den allerede nævnte position, som amerikanske jazzmusikere naturligt har indtaget, også i dansk historieskrivning. I dette perspektiv er Montmartre, mere end noget andet, stedet, hvor denne læringsproces fandt sted. Dette er et element i historieskrivningen, ikke blot i det omfang at det beskrives, hvordan danske musikere spillede sammen med amerikanske musikere, men også i kraft af den måde dette forhold beskrives på. For eksempel skriver Frank Büchmann-Møller (2008, 24), at danske musikere i Montmartre i tresserne kunne "studere deres [amerikanernes] spillestil på nærmeste hold." Samme sted citeres Torben Kjær for at sige, at "[d]et var ren uddannelse for øjnene af en. [...] Det var ren opdragelse at komme der." Og Ole Kock Hansen citeres: "Montmartre var i virkeligheden at betragte som den tids 'rytmekons,' hvor vi elever sugede til os det bedste, vi havde lært." På tilsvarende vis skriver Jørgen Mathiasen (2010, 24), at "i forbindelse med engagementerne i Jazzhus Montmartre kastede [Dexter Gordon] sig ud i rollen som instruktør. Derved blev Montmartre til det jazzkonservatorium, København ellers ikke havde." Og Niels Christensen (2010, 12) kalder de danske musikere "elever," der blev "gennemherset af amerikanerne." Denne diskurs bruges også på det ny Montmartres hjemmeside, hvor man kan læse, at "[w]hile living in Copenhagen, the great American jazz icons educated a whole generation of Danish jazz masters [...]" (Jazzhus Montmartre 2012a). På den ene side sammenkædes Mont-

3 Om end bogen i sin form ikke rummer nogen narrativ, så er det klart det billede, som Niels Christensen og Jens Jørn Gjedsted (1986) tegner i *Montmartre gennem 10 år*.



martre med den udbredte forståelse af, at musikken ikke kan læres i en almindelig skole<sup>4</sup> og placerer Montmartre i en præinstitutionel fortid. På den anden side trækker den tråde op til nutidens danske jazzmusikere, der for manges vedkomne er uddannet på netop Rytmsk Musikkonservatorium, fordi Montmartre som forhistorie til dagens jazzundervisning og uddannelsesinstitutioner etablerer en tradition, der binder fortid og nutid sammen.

### *Det ny Montmartre og den historiske bevidsthed*

Denne sammenblanding af fortid og nutid er blevet ganske synlig med åbningen af Jazzhus Montmartre i 2010. I både markedsføringen og i medierne blev begivenheden lanceret som en "genåbning" eller "genopstandelse."<sup>5</sup> Med andre ord var der tale om en forståelse af, at man trak på en historisk arv, som skulle genoplives. Udover at dette givetvis var effektivt i reklameøjemed, så gemmer denne form for historiske bevidsthed også på nogle æstetiske værdier, der afspejles på forskellige måder i forbindelse med det ny Montmartre i St. Regnegade.

På mange måder kan man finde ligheder mellem Jazzhus Montmartres programpolitik og æstetik og den bølge af såkaldt "neoklassicisme," "neokonservatisme," "neo-traditionalisme" eller "renæssance," der kom frem i USA i firserne. Om end der er specifikke amerikanske forhold, der ikke lader sig sammenligne direkte med Danmark (her tænker jeg især på den rolle som raceideologi spiller i den amerikanske debat), så er der ikke desto mindre mange ligheder i den ideologiske konservatisme og tilhørende brug af historien. I forhold til det ny Montmartres programpolitik hænger dette selvfølgelig også sammen med, at stedet booker mange udenlandske navne, hvorfor spillestedet også skal ses i lyset af amerikanske og internationale jazzdiskurser og ikke kun i forhold til en dansk jazzhistorie. Stilistisk lægger den neokonservative jazz sig op af musikken som den tog sig ud mellem fyrreterne og tresserne, og musikken kan ses som en tilbagevenden til beboppens, hardboppens og postboppens harmoniske og melodiske værdier i en søgen tilbage til en angiveligt mere autentisk jazz, der har sit æstetiske og politiske ståsted i en art konservativ modernisme. Denne akustiske mainstreamjazz og den neokonservative æstetik har Stuart Nicholson karakteriseret således:

It was a reassertion of what the neoconservatives considered to be the very value system of jazz itself and an attack on jazz for having lost touch with its audience (in the case of free jazz) and for losing touch with the acoustic "tradition" (in the case of jazz-rock fusion). In essence, neoconservatism presented a return to internalist principles of unity and coherence or a post-Romantic concept of thematic and organic unity. (Nicholson 2005, 7)

4 Om jazzundervisning og dens mytologier, se blandt andet Whyton 2010, 153–177; og Ake 2010, 102–20.

5 Som eksempel kan tages tre af de landsdækkende avisers artikler vedrørende åbningen (Kolby 2010; Jørgensen 2010; Christensen 2010).

De amerikanske musikere, der i firserne var eksponenter for denne stil blev kaldt "The Young Lions" og mere end nogen anden er det trompetisten Wynton Marsalis, der er blevet symbolet på den neokonservative stil og æstetik. Det er her kort værd at bide mærke i en nogle ligheder mellem Marsalis og pianisten Niels Lan Doky, der var en af hovedmændene bag det ny Montmartre og også fungerede som musikchef i spillestedets første sæson. Begge brød igennem i en ung alder i firserne og spillede, artikulerede og fremførte sig i en ganske selvbevidst stil, der lagde vægt på professionalismisme og virtuositet med rødder i hardboppen. Ligesom Marsalis i USA var Lan Doky også meget debatteret i Danmark og selvom hans gennemslagskraft nok er aftaget en smule, har Lan Doky ligesom Marsalis evnet at eksponere jazzen ud over dens normale publikum. Marsalis har igennem en årrække været en omstridt leder af Jazz at Lincoln Center i New York, en koncertrække der præsenterer jazz i rammer, der normalt omgiver klassisk musik. Lincoln Center præsenterer historiske koncertserier med musik af jazzens kanoniserede ikoner, f.eks. Duke Ellington, ligesom det nye Jazzhus Montmartre har præsenteret en række såkaldte tributekoncerter,<sup>6</sup> der hylder jazzikoner, i særlig grad amerikanere med tilknytning til landet, og kanoniserede jazzudgivelser (det er ikke udelukkende Montmartre, der præsenterer tributekoncerter, men spillestedet er dog en af Københavns fremmeste eksponenter for konceptet).<sup>7</sup> Selvom Lan Dokys musik stilistisk set ikke trækker tråde så langt tilbage i historien som Marsalis', er der dog i begge tilfælde hverken tale om freejazz eller jazz-rock-fusion, ligesom der ikke præsenteres musik, der stilistisk lægger sig op af den tidlige jazz.<sup>8</sup>

I denne sammenhæng er det særligt interessant, hvordan de ovennævnte forhold spiller sammen med en bestemt historieforståelse. Det ny Jazzhus Montmartre kan, både under Lan Doky og under de senere musikchefer Christian Brorsen og Jan Lundgren, ligesom Marsalis er blevet det, karakteriseres som tilbageskuende i den betydning, at der lægges vægt på mainstreamjazz med udgangspunkt i den vedtagne jazzhistorie og dens ikoner. Med andre ord rummer den udgave af jazzhistorien, der fremstilles på det ny Montmartre, i mindre grad mange af de musikalske landvindinger og nyskabelser, der har fundet sted mellem lukningen af det gamle Montmartre i St. Regnegade i 1976 og åbningen af det nye jazzhus i 2010; og selv de nye strømninger, som for eksempel free jazz og fusion, der faktisk havde plads på Montmartre i tresserne er udeladt og det ny Montmartre præsenterer således en version af jazzen, der idealiserer musikken fra før jazztraditionens mangel på enhed trådte ind. Endda

6 Jeg bruger i det følgende anglicismen "tributekoncerter" i stedet for det mere mundrette "hyldestkoncerter," fordi begrebet bruges til at beskrive den specifikke type koncert i især jazzverdenen (men også indenfor rock og andre typer afroamerikansk musik), der "genopfører" musik af en bestemt musiker, fra en bestemt udgivelse, eller en bestemt begivenhed; dette skal forstås ift. hyldestkoncerter i bredere forstand, der ikke nødvendigvis har til formål, at henvise til fortiden, men blot hylder nogen eller noget, f.eks. dronningen.

7 En interessant detalje er, at åbningskoncerten i 2010 netop havde en af firsernes "young lions", Jeff "Tain" Watts, på programmet og at klubben også bruger begrebet, når de for beskriver forskellige yngre musikere som "unge løver" (Jazzhus Montmartre 2012c).

8 Om Marsalis og J@LC se Nicholson (2005, 23-76) og DeVeaux (1991); om Lan Doky se Munch-Hansen, "1980'erne," 319-23. Munch-Hansen sammenligner også Lan Doky og Marsalis i Munch-Hansen (2012).





Jazzhus Montmartres facade med fotos af (fra venstre) Dexter Gordon, Kenny Drew, Alex Riel og Niels-Henning Ørsted Pedersen. Foto: Massimo Fiorentino.] Pressefoto: Massimo Fiorentino.

er fokus i det ny Montmartre lagt mere eller mindre ensidigt på jazz, hvilket dels afspejler en ændret situation i forhold til spillesteder, men samtidig også er en del af den diskurs, der tilsiger, at jazz ikke er populærmusik og at Montmartre derfor naturligt bør definere sig som et jazzhus, i stedet for at "sælge ud" og sætte for eksempel rockmusik eller bare fusionsjazz på programmet. Dette er som nævnt måske også en af grundene til, at perioden med Montmartre i Nørregade er stort set skrevet ud af den historie, der fremstilles på det ny Montmartres hjemmeside, hvor den kun nævnes i én sætning (Jazzhus Montmartre 2012b). Således positionerer det ny Montmartre i St. Regnegade sig som arvtager til den gamle klub på samme adresse. Dette styrkes af, at den historiske vigtighed bestandigt understreges, når klubben (her med eksempler fra hjemmesiden) præsenteres som "one of the world's legendary jazz venues", "the historic jazz hotspot of Copenhagen", og at den gamle klub "[had] been writing jazz history as Europe's cutting edge jazz club" (Jazzhus Montmartre 2012b). Som nævnt præsenteres det nye Montmartre i St. Regnegade med ord som "re-opening," "restoring" og "Back in Business," og det pointeres, at klubben ligger på samme matrikel som "[t]he original historic venue" (Jazzhus Montmartre 2012b). Dette akkompagneres af et fotografi af den nuværende direktør, Rune Bech, i samtale med Montmartres ikoniske ejer, Herluf Kamp-Larsen, hvilket styrker forbindelsen til den historiske epoke, som Montmartre-myten symboliserer og effektivt virker som en blåstempling af det nye Montmartre. En tilsvarende ikonografi præger spillestedets facade, hvor store fotografier af legender fra det gamle Montmartre er gengivet i vinduerne.

Det ny Jazzhus Montmartres forsøg på at konstruere en historisk legitimitet og autenticitet har som sagt ikke været ligeså polemisk og åbenlyst ideologisk farvet som Marsalis', men ikke desto mindre finder man dog mere eller mindre hårdtslående indspark med jazzhistorisk bevidsthed, som når *Information* i forbindelse med åbningen i 2010 kunne reportere:

Jazzens store ikoner er døde, og der er ikke rigtig nogle fyrtårne tilbage, mener Niels Lan Doky. Derfor er han som den ambitiøse musikchef i færd med at redefinere, hvad jazz er. [...] Der er fokus på at skabe unikke oplevelser, præcis ligesom dengang jazz'en levede i det lille lokale for et halvt århundrede siden. (Splidsboel 2010a)

Når ønsket er at "redefinere" jazz'en, er der med andre ord ikke så meget tale om at skabe noget nyt, som der er tale om at finde tilbage til noget, der angiveligt er gået tabt, hvilket Lan Doky bekræftede få dage senere i samme avis: "Der er nogle grundlæggende, essentielle værdier i jazz, som er forsvundet i meget af det, der i dag kalder sig jazz" (Splidsboel 2010b). Uden at det i øvrigt står klart, hvilke "essentielle værdier" der er tale om, er det tydeligt, at Montmartre-myten, som er det historiske brændstof, der driver det ny Montmartre, også er præget af en vis nostalgi og et ønske om at genskabe jazz'en i billedet fra tresserne og halvfjerdsene, hvor historieskrivningen og myterne har fremhævet mainstream swing og bebop. For eksempel skriver Ole Izard Høyer:

Som jazzelsker fra "generation 1980" har jeg naturligvis ikke oplevet legendariske spillesteder som Montmartre i København. Men det har Niels Lan Doky og andre nu sørget for, at der kan rådes bod på. København har fået sit mest berømte spillested tilbage. (Harsløf og Slumstrup 2011, 562)

Narrativen, der bruges, bygger på en forfaldshistorie, der idealiserer fortiden. Her er der tale om, hvad Svetlana Boym (2001) karakteriserer som *restaurerende nostalgi*, idet det ny Montmartre ikke henviser til fortiden gennem en kreativ leg, der i sidste ende hverken kan eller har til formål at nå sit mål (dette ville være *refleksiv nostalgi*). Tværtimod er forholdet til fortiden i det ny Montmartre ukritisk og uironisk, hvilket også afspejler sig i den (neo-)konservative programpolitik. Betingelserne for denne nostalgi er troen på en lineær historie med en ukendt fremtid, men med en klar fornemmelse af at nutiden er mangelfuld, hvilket resulterer i en vending mod fortiden. I tilfældet det ny Jazzhus Montmartre er det oven i købet sådan, at den lineære historie kun løber til og med det gamle Montmartres storhedstid og ikke helt til nutiden. Denne historieforståelse udvisker mange af de interne modsætninger, der karakteriserer det gamle Montmartre. Den ukendte fremtid er faktisk allerede fortid, idet den er lokaliseret i perioden mellem lukningen af spillestedet i 1976 og åbningen af den nye jazzklub i 2010. I det lys er den lineære historie enten afbrudt i den mellemliggende periode (hvor Montmartre i Nørregade og sidenhen Jazzhouse faktisk eksisterede) eller også er årene 1976–2010 en forvirret periode med flere forskellige tråde, der løber på kryds og tværs af hinanden. I den første model for historieskrivningen samler

det ny Montmartre tråden fra det gamle Montmartre op og genetablerer den lineære historie og forbindelsen mellem fortid og nutid. I den anden narrativ samler det nye Montmartre de mange tråde og opklarer forvirringen ved at blive fremstillet som en autentisk arvtagere eller endda genskabelse af det gamle Montmartre. Uanset hvilket billede af historien, der er repræsenteret, er det vigtigt, at der eksisterer levn fra denne idealiserede fortid, som man kan projicere nostalgien over på og igennem.

### *Jazzhus Montmartre som erindringssted*

Som sådan fungerer Montmartre i den danske jazzhistorie som, hvad Pierre Nora (1989) har kaldt et *lieu de mémoire*. Erindringssteder, "where memory crystallizes and secretes itself" (7), kan ifølge Nora både være materielle, symbolske og funktionelle, og grænserne mellem disse kategorier er endda flydende, fordi samme erindringssted, og her er Montmartre ingen undtagelse, kan fungere på forskellige måder. Erindringssteder kan være mere eller mindre håndgribelige. Alt fra arkiver, museer, bygninger, monumenter, statuer, gravsten, men også tekster og symboler, og endda fænomener som generationer, specifik sprogbrug, højtideligheder og ritualer kan anskues som erindringssteder. Omend min undersøgelse ikke antager Noras skarpe skelnen mellem hukommelse og historieskrivning, så er det reciprokke eller endda dialektiske forhold, der er i spil imellem disse to, ikke mindre relevant:

The *lieux* we speak of, then, are mixed, hybrid, mutant, bound intimately with life and death, with time and eternity; enveloped in a Möbius strip of the collective and the individual, the sacred and the profane, the immutable and the mobile. For if we accept that the most fundamental purpose of the *lieu de mémoire* is to stop time, block the work of forgetting, to establish a state of things, to immortalize them – just as if gold were the only memory of money – all of this in order to capture a maximum of meaning in the fewest of signs, it is also clear that *lieux de mémoire* only exist because of their capacity for metamorphosis, an endless recycling of meaning and an unpredictable proliferation of their ramifications. (Nora 1989, 19)

Forstået som et erindringssted antager Montmartre netop en sådan mangefarvet natur, der i jazzhistorieskrivningen både er bærer af social og kulturel værdi, men også er genstand for en kollektiv erindring. Især med åbningen af det nye Jazzhus Montmartre i St. Regnegade er det tydeligt, at dette erindringssted konstrueres med det formål at genkalde historien og standse tiden for at undgå et tab af kulturel hukommelse.<sup>9</sup>

Som materielt erindringssted kan det nye Montmartre sammenlignes med et museum eller et historisk arkiv. Placeringen og navnet er det samme og har en mytologisk status i jazzhistorieskrivningen og i den historiske bevidsthed. Desuden er

9 Dermed ikke sagt, at de er uden mening eller historie: "[...] it is to suggest that what makes them *lieux de mémoire* is precisely that by which they escape from history. In the sense, the *lieux de mémoire* is double: a site of excess closed upon itself, concentrated in its own name, but also forever open to the full range of its possible significations" (Nora 1989, 23-24).

interiøret til en vis grad genetableret, hvilket inkluderer en ny udgave af Mogens Gyllings gipsmasker, som prydede den ene væg i den gamle klub. Det skal også bemærkes, at funktionen som erindringssted ikke nødvendigvis er bundet til den fysiske placering, hvilket alene årene hvor Montmartre lå i Nørregade er et bevis på.<sup>10</sup> Således er det klart, at det er via den sociale og kulturelle værdi, som det materielle sted tillægges, at dets historiske aura som erindringssted konstrueres. Men også en koncert kan konceptuelt fungere som et materielt erindringssted. Dette var for eksempel tilfældet da Jazzhus Montmartre i 2013 fejrede Dexter Gordons halvfemsårsfødselsdag "som i Dexters egen tid" (Jazzhus Montmartre 2013). En tributekoncert som denne er ikke kun en hyldest til et bestemt ikon. Ved at "genoptage" Gordons tradition fra da han boede i København med at spille koncert på sin fødselsdag, er formålet også at skabe et brud i den tidslige kontinuitet. Tiden stoppes ved praktisk talt at postulere, at Gordon stadig er i live.

Som spillested fungerer det ny Jazzhus Montmartre også som et funktionelt erindringssted. I forhold til eksemplet med Dexter Gordons fødselsdag fungerer koncerten som et bånd til fortiden, der forstærker historiebevidstheden og nostalgien omkring Montmartre. I dette tilfælde kan tributekoncerten vække minder for dem som tog del i den oprindelige tradition, men samtidig kan den fungere som en opfunden tradition for et nyt publikum, der således bliver en del af et forestillet fællesskab med fortidens koncertgængere. Koncertprogrammer og til en vis grad også musikalsk praksis på det ny Montmartre tilstræber en form for autentisk genskabelse af det tidligere Montmartre (i St. Regnegade, ikke i Nørregade); en restaurerende nostalgi, der strukturerer vores opfattelse af jazztraditionen. Denne manifestation af historisk bevidsthed er karakteriseret ved en rituel handling, hvor det materielle sted er et historisk rum, som man træder ind i. På samme måde fungerer Natholdet, den sene koncert omkring midnat, som en rituel genskabelse af tressernes tilsvarende praksis ("the tradition continues," [Jazzhus Montmartre 2012a]), hvor etablerede og udenlandske navne sættes sammen med lokale talenter. Dette greb brugte Niels Lan Doky (2005) på karakteristisk vis også allerede i filmen *Between a Smile and a Tear – A Tribute to the Montmartre*, hvor Montmartre for en kort bemærkning genåbnede (det var altså før den såkaldte genåbning i 2010) ved en række koncerter, hvor ældre, udenlandske (primært amerikanske) musikere spillede med yngre nordiske kolleger. Dette indskrives sig direkte i den ovennævnte historieskrivning om Montmartre som et slags musikkonservatorium.

Som symbolske handlinger skaber tributekoncerter og i særlig grad koncerter, der ønsker at opføre kanoniserede plader, erindringssteder, der så at sige prætenderer at flytte tilhøreren tilbage i tid. Brugen af kanoniserede ikoner fra stedets historie er udbredt. Særligt tydelig er sammenblandingen af fortid og nutid, når musikere, der spillede på det gamle Montmartre, spiller på det nye Montmartre. Disse ikoner (for eksempel Mads Vinding, Bo Stief og Alex Riel, der tillige sidder i The Artistic Council

10 Også Copenhagen JazzHouse gør krav på at være del af Montmartres historie og efterliv, hvilket både siger noget om Montmartre-myten store betydning i historieskrivningen og som erindringssted (Copenhagen JazzHouse 2012). Desuden er JazzHouses cocktailbar, "Herluf," opkaldt efter det gamle Montmartres ejer.

of Montmartre) er i sig selv et funktionelt erindringssted, men det er samtidig klart, at det er i kraft af deres symbolske karakter, at denne funktion bliver mulig. Således bidrager de ikke alene til spillestedets karakter som erindringssted i kraft af deres tilstedeværelse, men også som bærere af en tradition og krystalliseringen af en kulturel hukommelse, der gives videre til yngre generationer. Ved at henvise til begivenheder og oplevelser, der deles af en mindre gruppe ældre musikere, kan en større gruppe, der ikke har direkte del i disse oplevelser, blive en del af en kollektiv erindring. Tilstedeværelsen af generationen, der forbindes med det oprindelige Montmartre, kan ydermere bidrage til en forestillet autenticitet, ikke på grund af deres musikalske evner, men i kraft af deres symbolske forbindelse til fortiden. Som symbolsk erindringssted kan Montmartre (og i særdeleshed tributekoncerter) ses som en form for ceremoni ("one attends them rather than visits," som Nora skriver [1989, 23]) eller som steder for hengivelse eller som et pilgrimssted. En begivenhed som Dexter Gordon-tributekoncerten kan således forstås som et symbolsk erindringssted, hvor publikum flyttes tilbage i tid og oplever "hvordan, det virkeligt var."

Således eksisterer de forskellige aspekter af disse erindringssteder side om side i Jazzhus Montmartre, men det vil være en misforståelse, at tænke på disse steder, som områder hvor den kulturelle erindring er permanent låst fast til specifikke ikoner, monumenter eller begivenheder. Der er snarere tale om et aktivt forhold til fortiden, der performativt og ikke blot reproduktivt tilgår, uddyber og udbygger historien. I tilfældet Jazzhus Montmartre er erindring ofte bogstaveligt talt i spil på scenen. Ved at "genåbne" Montmartre og for eksempel programsætte tributekoncerter bruger spillestedet fortiden. Her er det dog vigtigt at huske på, at det som i al interaktion med historien sker fra et nutidigt synspunkt og som sådan repræsenterer det ny Montmartre i højere grad et syn *på* historien med bestemte ideologiske og æstetiske værdier end en uproblematisk refleksion *af* historien. Jazzhus Montmartres position som erindringssted er således stærkere på grund af manglen på ubrudt sammenhæng med det gamle Montmartre, idet det således er lettere at præsentere en selektiv hukommelse. På den ene side er stedet endemålet for en kollektiv erindring, der repræsenterer en tradition med klar forbindelse til en fortid. På den anden side er denne repræsentation kun mulig via en konstant genoptagelse og genfortolkning af fortiden, der må indebære en udeladelse af dele af historien. I Ann Rigney's (2008, 346) mere poetiske formulering: "collective memory is constantly 'in the works' and, like a swimmer, has to keep moving even just to stay afloat. To bring remembrance to a conclusion is de facto to forget." I tilfældet det ny Montmartre er det således ligeså sigende, at spillestedet aldrig har free jazz eller fusionsjazz på programmet, som at de laver en Dexter Gordon-tribute. Tilsvarende er den stilfulde indretning og den fine mad publikum kan nyde før koncerten (der må ikke larmes med bestik, når først musikken spiller) klart anderledes end på tidligere udgaver af jazzklubben, hvilket vidner om jazzens stilling i det 21. århundrede (i hvert fald som Montmartre ser den) som et middelklasse- og høj-kulturfænomen. Som erindringssted er det ny Montmartre altså ikke blot en direkte genskabelse eller videreførelse af traditionen, men snarere en genskabelse af traditionen i sit eget billede.

Montmartres historiske betydning og spillestedets position i den kulturelle erindring er interessant, fordi den viser, hvordan der er et tæt sammenspil mellem historisk repræsentation og æstetiske værdier i historieskrivningen. Dette er kun blevet mere tydeligt med den såkaldte genåbning. Som erindringssted eller en art monument over en historisk epoke står det ny Jazzhus Montmartre i St. Regnegade således også som udtryk for en typisk historiebevidsthed i dansk jazzliv og en institutionalisering af en konstituerende troper i dansk jazzhistorie. Dette gælder orienteringen i forhold til den bredere, amerikanske jazzhistorie; det gælder i forhold til forståelsen af uddannelse af jazzmusikere; det gælder den ideologiske placering af mainstreamjazzen og konstruktionen af en konservativ jazztradition, såvel som en forståelse af jazzten som kunstmusik. Alle disse troper og æstetiske pejlemærker er en del af historieskrivningen om tidligere udgaver af Montmartre. Som erindringssted er Montmartre bestandigt genstand for musikhistorieskrivningen, men samtidig er det som koncerthus et sted, der gør musikhistorien til sin genstand.



## Litteraturliste

- Ake, David. 2010. *Jazz Matters*. Berkeley: University of California Press.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Brubeck, Darius. "1959: the beginning of beyond." I *The Cambridge Companion to Jazz*, redigeret af Mervyn Cooke og David Horn, 177–201. Cambridge: Cambridge University Press.
- Büchmann-Møller, Frank, og Henrik Wolsgaard-Iversen. 2008. *Montmartre – Jazzhuset i St. Regnegade 1959-1976*. Odense: Jazzsign & Syddansk Universitetsforlag.
- Christensen, Niels. 2010. *Montmartre i Nørregade – Mig og Monten*. København: People's-Press.
- Christensen, U. 2010. "Legendarisk jazzhus åbner." *Jyllands-Posten*, 22. februar. Tilgået 1. marts 2012. <http://kpn.dk/article1987315.ece>
- Copenhagen JazzHouse. 2012. "Om Copenhagen JazzHouse." Copenhagen JazzHouse. Tilgået 1. februar. <http://www.JazzHouse.dk/om-copenhagen-jazzhouse/historien/>
- DeVaux, Scott. 1991. "Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography." *Black American Literature Forum* 25 (3): 525–560.
- Doky, Niels Lan. 2005. *Between a Smile and a Tear – A Tribute to the Montmartre*. København: Park Film, DVD.
- Frandsen, Kjeld. 2011. "1960'erne." I *Jazz i Danmark 1950-2010*, redigeret af Olaf Harsløf og Finn Slumstrup, 68–133. København: Politikens forlag.
- Jens Jørn Gjedsted, red., 1986. *Montmartre gennem 10 år*. København: MM.
- Harsløf, Olaf, og Finn Slumstrup, red. 2011. *Jazz i Danmark 1950-2010*. København: Politikens forlag.
- Høyer, Ole Izard, og Anders H.U. Nielsen. *Da den moderne jazz kom til Danmark*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Jazzhus Montmartre. 2012a. "Natholdet." Jazzhus Montmartre. Tilgået 29. februar. <http://jazzhusmontmartre.dk/natholdet.html>.
- . 2012b. "About Jazzhus Montmartre." Jazzhus Montmartre. Tilgået 6. marts. <http://www.jazzhusmontmartre.dk/about.html>.
- . 2012c. "Concerts." Jazzhus Montmartre. Tilgået 6. marts. <http://www.jazzhusmontmartre.dk/concerts.html>.
- , 2013. <http://www.jazzhusmontmartre.dk>. Jazzhus Montmartre. Tilgået 4. oktober. <http://www.jazzhusmontmartre.dk>.
- Jørgensen, P. 2010. "Legendarisk jazzhus genopstår." *Politiken*, 22. februar. Tilgået 1. marts 2012. <http://ibyen.dk/musik/article907485.ece>.
- Kolby, Mads. 2010. "Legendarisk jazzklub genopstår." *Berlingske*, 22. januar. Tilgået 1. marts 2012. <http://www.b.dk/kultur/legendarisk-jazzklub-genopstaar>.
- Ljungkvist, Carsten, og Herbert Meinke, red. 1997. *Jazzanedotter*, red. Århus: Ildhuset.
- Mathiasen, Jørgen. 2010. *Scandinavian Wood. Niels-Henning Ørsted Pedersens musikalske løbebane i lyset af hans diskografi*. København: Books on demand.
- Malone, Leonard. 1996. "Epilog." I *More Than You Know*, redigeret af Leonard Malone, 168–169. København: Aschehoug, 1996.

- Michelsen, Morten. 2001. "Rytmask musik' mellem høj og lav." *Musik & Forskning* 26: 62-81.
- Mortensen, Tore. 2010. *Fortællinger om jazzten – dens vej gennem Statsradiofonien, Danmarks Radio og DR*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Mortensen, Tore, og Ole Izard Høyer. 2011. "1950'erne." I *Jazz i Danmark 1950-2010*, redigeret af Olaf Harsløf og Finn Slumstrup, 23-69. København: Politikens forlag.
- Munch-Hansen, Christian. 2011. "1980'erne." I *Jazz i Danmark 1950-2010*, redigeret af Olaf Harsløf og Finn Slumstrup, 270-403. København: Politikens forlag.
- . 2012. "Den Store Mangfoldighed (1980-2000)." I *JazzDanmarks Jazzhistorie*, redigeret af Christian Munch-Hansen. Tilgået 6. marts 2012. <http://jazzdanmark.dk/da/jazzhistorie/dansk-jazz-i-100-år-fra-bananskørter-til-laptops/den-store-mangfoldighed-1980-2000>.
- Nicholson, Stuart. 2005. *Is Jazz Dead? Or has it moved to a new address?* London & New York: Routledge.
- Nora, Pierre. 1989. "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*." *Representations* 26: 2-24.
- Rigney, Ann. 2008. "The Dynamics of Remembrance: Texts between Monumentality and Morphing." I *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, redigeret af Astrid Erll og Ansgar Nünning, 345-353. Berlin: Walter de Gruyter.
- Sjøgren, Thorbjørn. 2003. "Jazzen i Danmark 1950-2003." I *Politikens jazzleksikon*, redigeret af Peter H. Larsen og Thorbjørn Sjøgren, 12-37. København: Politikens forlag.
- Splidsboel, Tina. 2010a. "'Så meget som de glæder sig, kan de sagtens genskabe den gamle nerve.'" *Information*, 29. april. <http://www.information.dk/231604>.
- . 2010b. "Traditionelle jazzværdier skal i højsædet." *Information* 30. april. <http://www.information.dk/231814>.
- Thomsen, Christian Braad. 2011. *Blues for Montmartre*. København: Kollektiv Film. URL: <http://www.filmstriben.dk/bibliotek/film/details.aspx?filmid=9000000638>.
- Wiedemann, Erik. 1996. "Montmartre, 1959-76. Historien om et jazzhus i København." *Musik & Forskning* 21 (1996): 267-286.
- Whyton, Tony. 2010. *Jazz Icons. Heroes, Myths and the Jazz Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

*Abstracts*

Denne artikel afdækker det københavnske jazzspillested Montmartres placering i den danske jazzhistorieskrivning og kulturelle erindring. Første halvdel af artiklen er en historiografi over Montmartre, der sporer de vigtigste elementer i litteraturen om Montmartre og sammenligner disse med troper og problemstillinger i den bredere jazzhistorieskrivning. Anden halvdel af artiklen analyserer det såkaldt genåbnede Jazzhus Montmartre og viser, hvordan spillestedet kan forstås som et *erindringssted*, der bruger historien aktivt og ikke blot genskaber fortiden, men repræsenterer historien selektivt og i et ideologisk farvet lys.

This article uncovers the position of the Copenhagen jazz venue Montmartre in Danish jazz history literature and cultural memory. The first half of the article is a historiography of Montmartre that traces the most important elements in the literature on Montmartre and compares this with tropes and problems of the writing of jazz history in general. The second half of the article analyses the so-called reopened Jazzhus Montmartre and shows how the venue can be understood as a *site of memory*, which actively uses history and not only recreates, but represents history selectively and in an ideological light.