

He took me by storm
It must have been a season for the fools
So bad
He was an undercover agent for the blues

Tony Joe White/Leann White, *Undercover Agent for the Blues*

Undercover Agents for the Blues Woher wir wissen, was die blauen Töne wert sind

Von Michael Rauhut

Man kennt den Trick aus der Werbung: Wenn die Sehnsucht bloßliegt und ein Gefühl in Slow Motion buchstabiert wird, wenn das Tempo abnimmt und die Hitze steigt, erklingt ein Blues. Dann greift die Slidegitarre ans Herz des potenziellen Käufers, schneidet sich eine Mundharmonika in die Kinoränge oder Wohnzimmer. Manchmal zieht der Regisseur noch ein weiteres Ass aus dem Ärmel und schickt den Typus des archaischen Außenseiters durchs Bild. Den Mann, der nichts hat und doch alles weiß.

Der Blues... Auch nach einhundert Jahren medialer Existenz scheint seine Vitalität, seine magische Kraft ungebrochen. Selbst wenn er so manche Metamorphose durchschreiten musste und dabei in stoischer Regelmäßigkeit für tot erklärt wurde, bleibt er ein sinnträchtiges Medium – und eine tragende Säule der modernen Popmusik.¹ Nur selten hat er das Biotop der Nische verlassen und den Beifall der Massen gefunden.² Konjunkturelle Wellen spülten ihn immer mal wieder nach oben. Dann wurde er als Essenz des Jazz oder Geburtshelfer des Rock gepriesen. Zuletzt stand er kurz nach der Jahrtausendwende im internationalen Rampenlicht. Der US-Senat erklärte 2003 zum *Jahr des Blues*, prominent gesponsert vom Automobilkonzern VW. Angeblich hatte hundert Jahre zuvor der afroamerikanische Bandleader und Komponist William Christopher Handy³ diese Musik zum ersten Mal gehört und quasi für den Rest der Welt »entdeckt«. In einer offiziellen Proklamation hieß es, der Blues sei die global »einflussreichste Form amerikanischer Roots Music«, ein »historischer Schatz, der für kommende Generationen erhalten, studiert und dokumentiert werden muss«.⁴ Die Feierlichkeiten schlossen zahlreiche Konzerte, Empfänge und Medienaktivitäten ein, darunter die siebenteilige Filmreihe *Martin Scorsese Presents the Blues: A Musical Journey*. Doch nach dieser kurzen Saison verschwand der Blues wieder in den Niederungen, sicht- und hörbar nur noch für eine vergleichsweise kleine, eingeschworene Gemeinde von Fans.

¹ Zur Definition, Genese und Bedeutung des Blues vgl. das Stichwort in: *Handbuch der populären Musik. Geschichte, Stile, Praxis, Industrie*. Erweiterte Neuauflage. Hg. von Peter Wicke, Wieland und Kai-Erik Ziegenrucker. Mainz: Schott 2007, S. 94–102.

² Beachtlich bleibt die Rolle des Blues als Teil der amerikanischen Tourismus-Industrie, etwa an historischen Orten wie Chicago oder im Mississippi-Delta. Vgl. King, Stephen A.: *I'm Feeling the Blues Right Now. Blues Tourism and the Mississippi Delta*. Jackson: University Press of Mississippi 2011.

³ W. C. Handy (1873–1958) nannte sich selbst den »Father of the Blues«.

⁴ Official Proclamation: <http://www.yearoftheblues.org/officialProclamation.asp> (letzter Aufruf am 27.04.2012).

Transatlantische Ideologietransfers: Unser Wissen über den Blues

Natürlich setzt die Begeisterung für den Blues eine entsprechende emotionale Disposition voraus, den besonderen Resonanzboden, der diesen Klang in einen Impuls zu transformieren vermag. Der Blues spricht ein Gefühl an und nicht den Verstand. Warum er den einen Zuhörer fesselt und den anderen kalt lässt, wird ein niemals völlig zu entschlüsselndes Rätsel bleiben. Kunst lebt von Suggestion, vom Glanz der Transzendenz. Aber es sind auch die ideologischen Konstruktionen, die Klischees, Fiktionen und Kommunikationsideale, die dem Blues seine Wirkungsmacht verleihen, Sympathie oder Aversion präformieren. Sie haben sich in einem komplizierten Prozess dem Erbgut dieser Musik eingeschrieben, sind Teil der DNA. Das Gros unseres Wissens und der Assoziationen, die wir mit dem Blues verbinden, beruht auf nachträglichen Zuschreibungen. Sie verleihen den blauen Tönen jenen schmerzhaft schönen Schein, den der Insider so sehr schätzt, der Kritiker jedoch als larmoyant, rassistisch und komplett kalkuliert abtut. Tatsächlich vermitteln ernst zu nehmende Forschungen ein ganz anderes Geschichtsbild als die Medien und Fanzdiskurse. Doch schmälern sie deshalb die Strahlkraft des Blues? Ficht der klare Blick des Analytikers seine Relevanz an? Keineswegs. Der Blues hat sich als künstlerischer Gegenpol zum Schneller-höher-weiter der Moderne behauptet, er gilt seinen Jüngern als Ausdruck von Verlust und ›Wahrheit‹, als ein Verweis auf das Wesentliche. Dass genau dieses Image am Reißbrett entstanden ist, spielt für ihn keine Rolle. Er hört den Blues als unverfälschte Emotion, als einen Appell an die Menschlichkeit und nicht als klangliches Abziehbild von Realität. Das akademische Veto geht an seinen Interessen vorbei. Auch deshalb wird es hartnäckig ignoriert. Schon frühzeitig wurde der Blues mit den Vorzeichen eines speziellen Authentizitätsverständnisses⁵ präsentiert: als eine ›schwarze‹ Kultur, die dem Leid der Sklaverei entsprang, im Schlamm des Mississippi-Deltas mächtige Blüten trieb und schließlich die Städte eroberte – nun zwar elektrisch verstärkt, doch immer noch rein und unkorruptiert. Ein solcher Tenor prägt seit jeher die Werbestrategien der Industrie und die öffentliche Wahrnehmung des Blues. Wissenschaftliche Recherchen legen eine andere Interpretation nahe. Ihnen zufolge ist der Blues ein interethnisches Produkt, das afrikanische und europäische Traditionen verschmolz, sich im urbanen Süden der USA etablierte und dann auch auf die ländlichen Regionen ausstrahlte.⁶ Der amerikanische Musikethnologe und Anthropologe Charles Keil (*1939) ging noch einen Schritt weiter, als er bereits 1985 in einem provokanten und von Spekulationen nicht gänzlich freien Essay behauptete, unsere Idee vom Blues sei eine Kopfgeburt, die Vorstellung, die Weiße von Schwarzen besitzen. Nach Keil lagen die Anfänge der kommerziellen Verbreitung des Blues in ›weißer‹ Hand und dauerte es rund fünfzehn Jahre, bis er ab der zweiten Hälfte der 1920er von Afroamerikanern als eigenes Identitätssiegel akzeptiert wurde.⁷ Parallel dazu setzte eine Welle der Ideologisierung ein, die für diese Musik einen Folklorestatus reklamierte. Die Glaubenssätze entkoppelten den Blues seiner industriellen Existenzbedingungen und stilisierten ihn zur Volksmusik. Feldforscher durchkämmten die Südstaaten der USA, um wertvolle Zeugnisse einer vermeintlich ›unberührten‹, langsam aussterbenden Kultur dem Vergessen und der Verflachung zu entreißen. Eine immense, bis zum heutigen Tag nachhallende Autorität besaßen John A. Lomax (1867–1948) und sein Sohn Alan (1915–2002). Sie waren ab 1933 im Auftrag der Washingtoner Library of

⁵ Detaillierter: Wicke, Peter: Die Leiden des weißen Mannes. Konstruktionen von Authentizität in der Geschichte des Blues. In: *Ich hab den Blues schon etwas länger. Spuren einer Musik in Deutschland*. Hg. von Michael Rauhut und Reinhard Lorenz. Berlin: Ch. Links 2008, S. 243–252.

⁶ Vgl. stellvertretend: Middleton, Richard: O Brother, Let's Go Down Home. Loss, Nostalgia and the Blues. In: *Popular Music* 1 (2007) 26, S. 47–64.

⁷ Keil, Charles: People's Music Comparatively. Style and Stereotype, Class and Hegemony. In: *Dialectical Anthropology* 1–2 (1985) 10, S. 119–130, hier 120.

Congress unterwegs und bauten ihre mobile Aufnahmetechnik vorzugsweise in Zuchthäusern auf, denn dort vermuteten sie den Archetypus des schwarzen Bluesmannes, isoliert vom verwässernden Einfluss moderner Massenkommunikationsmittel und Popkultur. Mit Leadbelly, einem afroamerikanischen Sänger und Gitarristen, hatten sie das perfekte Role Model gefunden.⁸ Leadbelly war wegen Mordes verurteilt worden und verbüßte eine langjährige Haftstrafe. Er, so schien es den Lomaxes, verkörperte eine ferne Ära auf mustergültige Weise, funktionierte als lebendes Bindeglied zu den Wurzeln. Dementsprechend wurde er präsentiert und vermarktet: als ein kostbarer Anachronismus, der »Fund des Jahrhunderts«,⁹ ein wildes, ungezähmtes Wesen, das seinen Emotionen freien Lauf lässt. Mit reißerischen Vokabeln, die der humanistischen Grundidee des Unternehmens ins Gesicht schlugen, fütterte John Lomax die Yellow Press, als er für 1935 den karrieredienlichen Umzug an die Fleischtöpfe des Entertainments annoncierte: »Leadbelly ist ein Nigger bis auf die Knochen. Außerdem ist er ein Killer. Die Wahrheit erzählt er nur versehentlich. ... Er ist so sinnlich wie eine Ziege, und wenn er für mich singt, läuft mir ein Schauer über den Rücken, und manchmal kommen Tränen. All die Gefängniswärter meinen, ich lege keinen Wert auf mein Leben, wenn ich ihn als Reisegefährten benutze. Ich spiele mit dem Gedanken, ihn im Januar nach New York zu bringen.«¹⁰

Im Einklang mit den monetären Interessen des Künstlers, manipulierten die Lomaxes nicht nur Leadbellys Image, sondern auch sein Repertoire, seine Musik und Performance. Gemessen am eigenen Anspruch, den Kern der Dinge ohne Vorurteil ans Licht zu fördern, bleibt das Vermächtnis von John und Alan Lomax ausgesprochen problematisch und zwiespältig: Die beiden Forscher haben das elitäre Denken ihrer Zeit zwar durchbrochen und afroamerikanische Lieder sowie deren Schöpfer ins Zentrum des Folk-Song-Kanons gerückt, dafür jedoch einen fragwürdigen Preis gezahlt. Sie »kreierten einen ›Kult der Authentizität‹, ein Dickicht von Erwartungen und Wertungen« und maßschneiderten jenen Blues, der ihrer romantischen Vorstellung von ›Echtheit‹ entsprach.¹¹

Das sollte weitreichende Konsequenzen haben. Die von der Lomax-Dynastie in Stein gemeißelte Definition des ›authentischen‹ Blues galt fortan als reine Lehre und Rezeptionsanweisung; sie erreichte in Gestalt von Big Bill Broonzy (1893–1958) oder Willie Dixon (1915–1992) auch ein europäisches Konzertpublikum. Ab den frühen fünfziger Jahren wurden sie und andere Pioniere der Vorkriegsgeneration von Anhängern des Traditional Jazz, die den Blues als einen Lebensnerv ihrer eigenen Musik identifizierten, engagiert. Eine Schneise schlug der britische Posaunist und Bandleader Chris Barber (*1930). Er lud Sonny Terry (1911–1986) und Brownie McGhee (1915–1996), Sister Rosetta Tharpe (1915–1973), Muddy Waters (1915–1983) oder Champion Jack Dupree (1910–1992) in seine Heimat, organisierte Tourneen und gemeinsame Auftritte.

Um die Wende zu den Sechzigern erlebte der Blues in Westeuropa einen weiteren Popularisierungsschub. Schwarze ›Originale‹ reisten im Kielwasser eines Folk-Revivals über den Atlantik und wurden von jungen Intellektuellen und politisch Linken als Botschafter einer bedrohten Spezies und wahre Volksvertreter begrüßt. Die Saat, die John und Alan Lomax einst gelegt hatten, ging nun auch in der Neuen Welt auf. Denn die Festivals und Großveranstaltungen, auf denen sich die alternden Bluesbarden plötzlich wiederfanden, frönten wie die begleitenden Werbe- und Medienkampagnen ihrem »Kult der Authentizität«. Die Musik, die man dort als ›ursprünglich‹ und lupenrein ausgab, hat in dieser Form nie

⁸ Die Musik von Huddie Ledbetter (1888–1949), so sein bürgerlicher Name, wurde erstmalig 1933 von John und Alan Lomax während eines Field Trips konserviert. Zu Leadbelly und den Lomaxes vgl.: Filene, Benjamin: *Romancing the Folk. Public Memory and American Roots Music*. Chapel Hill/London: The University of North Carolina Press 2000, insbesondere S. 47–75.

⁹ Ebd., S. 58.

¹⁰ So zitiert. Ebd., S. 59.

¹¹ Ebd., S. 49.

existiert. Sie wurde von den Architekten des Revivals aus Versatzstücken und Klischees konstruiert und nach ihrem Weltbild redefiniert.¹²

Argumentative Schützenhilfe leisteten parteinehmende Forschungsarbeiten, die zur gleichen Zeit auf den Markt kamen. Eine enorme Wirkung entfachte die von Samuel B. Charters verfasste Studie *The Country Blues*. Das Buch war ein Ergebnis mehrerer Field Trips und diskografischer Recherchen; es wurde 1959 veröffentlicht und von einer gleichnamigen Langspielplatte begleitet. Charters (*1929), ein junger amerikanischer Jazz-Liebhaber und aufstrebender Beat-Poet, suchte nach einem »möglichst hohen Grad von Objektivität«,¹³ weshalb sich seine Künstlerporträts auf die kommerziell erfolgreichsten Musiker konzentrierten. Seine Reflexionen über den Blues verrieten einen Hang zur Dichtkunst, aber auch den Eifer des Missionars. Im Rückblick räumte Charters ein, dass seine flammende Propaganda für den Sound des ›anderen Amerika‹ ein politischer »Schrei nach Hilfe«¹⁴ war, eine Streitschrift und »private Revolution«.¹⁵ Er wollte jungen Weißen die Augen für eine gesellschaftliche Alternative öffnen, die der Blues perfekt symbolisierte. Rassismus und Heuchelei, von denen die weiße Kultur gleichermaßen durchflutet wäre, hätten das Land an einen Abgrund manövriert. Die »Offenheit« und »Unmittelbarkeit« des »schwarzen Ausdrucks«¹⁶ sah er als Chance für einen Bewusstseinswandel und neuen Kurs. Belehrt durch den Antikommunismus und die Hexenjagd der McCarthy-Ära, vermied Charters offene Kritik und kämpferische Parolen und kleidete stattdessen seine Visionen in romantische Bilder. Manches klang für ihn selbst ein bisschen »schrill«, wie er im Nachhinein bekannte. »Aber ich wollte erreichen, dass die Leute zuhören, und das schien mir der direkteste Weg, um durchzudringen.«¹⁷ Tatsächlich haben seine Poesie und Wortgewalt dafür gesorgt, dass Samuel Charters' Buch ein Bestseller und Standardwerk geworden ist. Der Autor reist mit dem Leser in eine geheimnisvolle Welt, in der sich Wirklichkeit und Fantasie vermischen. Er schildert die Tristesse des amerikanischen Südens als primären Aggregatzustand des Blues: »armes Farmland« mit »rohen Holzhütten« und »kümmerlichen Weiden«, »Sonnenglut« und »verwahrloste Höfe«. »Nachts erhellt das gelbe Licht einer Öllampe ein regenverschmiertes Fenster, und manchmal tönt ein einsamer Blues über die Felder.«¹⁸ Wohl kaum ein Aficionado kann sich Charters' Bildsprache entziehen. Er erweist sich als Meister der Allegorie, wenn er über »Come on in My Kitchen« schreibt: »Plötzlich imitiert die Gitarre ein sommerliches Unwetter, und der Regen strömt an einer Fensterscheibe herab. Bei Robert Johnson ist der Blues die Personifizierung der Verzweiflung geworden.«¹⁹ Natürlich kann man solche Überhöhungen leicht als Kitsch oder Verzerrung disqualifizieren. Wissenschaftlichen Maßstäben halten sie nicht stand. Doch auch wenn der Akademiker nur allzu gern die ›Klischees‹ vom ›wahren‹ Kern trennen möchte – und damit selbst in eine verdächtige Nähe zu den Prämissen der folkloristischen Artenschützer gerät –, bleibt die ›romantische‹ Wahrnehmung ein Wesensmerkmal dieser Musik. Und es ist müßig, nach Kausalitäten zu fragen. Ob der Blues, wie wir ihn kennen, das Produkt seiner ›Verklärung‹ ist oder umgekehrt, wird nicht zu beantworten sein. Auch die Kritiker müssen anerkennen, dass ein beträchtlicher Teil der Faszination in seiner sprachlichen Existenz liegt, der ›Übersetzung‹ des klanglichen Materials in verbale Topoi, die für kein anderes Genre der populären Musik ähnlich gut funktioniert.

¹² Vgl. Tilton, Jeff Todd: Reconstructing the Blues. Reflections on the 1960s Blues Revival. In: *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*. Hg. von Neil V. Rosenberg. Urbana/Chicago: University of Illinois Press 1993, S. 220–240, insbesondere S. 222–223.

¹³ Charters, Samuel B.: Introduction to the 1959 Edition. In: *The Country Blues*. New York: Da Capo Press 2¹⁹⁷⁵, S. xviii.

¹⁴ Preface to the 1975 Edition. Ebd., S. xii.

¹⁵ Ebd., S. ix.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd., S. x–xi.

¹⁸ Charters, Samuel B.: *Der Country Blues*. St. Andrä-Wörtern: Hannibal 1994, S. 27–28.

¹⁹ Ebd., S. 171.

Während die zeitgenössische Kritik Charters' Buch feierte, wurde es von orthodoxen Bluesfanatikern attackiert. Sie monierten sein Konzept, das kommerziellen Erfolg zum roten Faden von Geschichtsschreibung erklärte, und hielten dagegen, nicht Verkäuflichkeit sei der Gradmesser, sondern Qualität. Wertvoll waren in ihren Augen nur jene Aufnahmen, die dem Axiom der ›primitiven Reinheit‹ genügten, wie es bereits drei Jahrzehnte zuvor von John und Alan Lomax gepredigt wurde. Je obskurer ein Künstler oder Tondokument, desto höher sein Rang. Dieses Kredo streute vor allem eine in New York ansässige Clique von Plattensammlern, die sich selbst die *Blues Mafia* nannte. Sie sorgte ab den frühen 1960ern für die Wiederveröffentlichung rarer Schellackaufnahmen, die erst von einflussreichen Journalisten und dann vom Rest der Blueswelt als Nonplusultra goutiert wurden.²⁰ Medial vernetzt, reklamierten sie und andere Schiedsrichter des guten Geschmacks nicht nur eine ästhetische Deutungshoheit, sondern steckten mit ihren Sammelgebieten auch fortan gültige Kategorien wie ›Texas Blues‹ oder ›Delta Blues‹ ab.²¹ Es war also die Mission von »Blues-Evangelisten«²² und »kulturellen Mittelsmännern«,²³ kein industrieller Masterplan, die den Stein ins Rollen brachte. Der Domino-Effekt zeigte bald auch in Deutschland seine Wirkung.²⁴

Die Wurzel des Jazz: Bluesrezeption im Kraftfeld der Hot-Club-Bewegung

Bis weit nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der Blues in Deutschland als Quelle und Marginalie des Jazz zur Kenntnis genommen. Musiker, die sich ihm mit Leib und Seele verschrieben, waren ausgesprochen selten. Doch in den Diskursen geschichtsbewusster Jazzliebhaber hatte er seinen festen Platz. Gut organisierte Fanzirkel, die nach dem Muster der französischen Hot-Club-Bewegung²⁵ funktionierten und 1945 aus dem Schatten der Illegalität traten, dienten als Heimstätten einer kontinuierlichen Auseinandersetzung. Lange bevor die Medien von ihm Notiz nahmen, fand der Blues dort seine institutionelle Basis, tauchte er in den Programmen und internen Schriften auf.²⁶ 1950 existierten in Westdeutschland zwanzig eingetragene Hot Clubs, deren Mitgliederzahl zwischen einer Hand voll und mehreren Dutzend schwankte.²⁷ Ihr Augenmerk galt dem ›authentischen‹ Jazz, was mit einem entsprechend engen und elitären Bluesverständnis korrespondierte. Schallplattenvorträge und Newsletter behandelten den ›klassischen‹, urbanen Blues des beginnenden 20. Jahrhunderts und die ländlichen Spielweisen als selbstverständliche Wurzeln, strafte modernen R & B oder den elektrischen Klang der Großstadt aber mit ästhetischen Verdikten oder Ignoranz. Das Hauptinteresse der Traditionalisten kreiste um das so genannte ›Golden Age‹, die »erste Hochblüte des Jazz«²⁸ in

²⁰ Detaillierter: Hamilton, Marybeth: *In Search of the Blues*. New York: Basic Books 2008, insbesondere S. 201–246.

²¹ Vgl. Oliver, Paul: Taking the Measure of the Blues. In: *Cross the Water Blues. African American Music in Europe*. Hg. von Neil A. Wynn. Jackson: University Press of Mississippi 2007, S. 23–38, insbesondere S. 30.

²² Vgl. Schwartz, Roberta Freund: Preaching the Gospel of the Blues. *Blues Evangelists in Britain*. Ebd., S. 145–166.

²³ Filene: *Romancing the Folk* (wie Anm. 8), S. 5.

²⁴ Im Folgenden werden ausgewählte ›Meinungsmacher‹ der Bundesrepublik vorgestellt und ihre Motive sowie der zeithistorische Kontext hinterfragt. Zum Blues in Ostdeutschland, der genauso von angloamerikanischen Trends dominiert wurde, vgl.: Rauhut, Michael: Blues in der DDR. Kulturelle Symbolik, alltäglicher Gebrauch und politische Interpretation. In: *Historische Jugendforschung. Jahrbuch des Archivs der deutschen Jugendbewegung*. Hg. von der Stiftung Jugendburg Ludwigstein und dem Archiv der deutschen Jugendbewegung. Schwalbach im Taunus: Wochenschau Verlag 2006 (NF Band 1/2004), S. 351–372.

²⁵ 1932 wurde der Hot Club de France gegründet – eine Vereinigung von Jazzfans, die Informationen und Schallplatten tauschten sowie Vorträge und Konzerte organisierten und das Vorbild für ähnliche Initiativen in ganz Europa lieferten.

²⁶ Der Hot Club Düsseldorf präsentierte am 15. September 1951 Big Bill Broonzy im ehrwürdigen Robert-Schumann-Saal – das erste Konzert eines ›Giganten‹ des Blues in Nachkriegsdeutschland.

²⁷ Vgl. Hoffmann, Bernd: Zur westdeutschen Hot-Club-Bewegung der Nachkriegszeit. In: *Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946*. Hg. von Robert von Zahn. Köln: Emons 1999, S. 64–89, insbesondere S. 67–68.

²⁸ Aus der Definition »Golden Age«, veröffentlicht in der Rubrik »Das ABC des Jazz«. *Die Posaune* (Informationsblatt der AG Jazz Eisenach), 2. Jahrgang, Nr. 1, Februar 1960. International Jazz Archive Eisenach (IJAE).

den Zwanzigern, die mit der Weltwirtschaftskrise und dem kommerziellen Siegeszug des Swing endete. Die Musik dieser Epoche und ihrer Ausläufer war nach Meinung der Exegeten »einfach und unkompliziert, der Stil rein und unberührt«.²⁹

Weil der Blues den Golden-Age-Pionieren »die größte Inspiration zum Improvisieren«³⁰ lieferte, rückte er ebenfalls auf die Agenda. Aufnahmen von Künstlern, deren Plattenkarrieren in jenen glorreichen Jahren ihren Anfang genommen hatten, gehörten zum Standardrepertoire. Bei den Hot-Club-Treffen drehten sich wertvolle Schellacks von Bessie Smith, Ma Rainey, Memphis Minnie, Blind Lemon Jefferson, Lonnie Johnson, Big Bill Broonzy oder Alberta Hunter auf dem Grammophonteller.

Jazzkreise weckten auch in anderen Ländern Europas die Neugier für den Blues.³¹ Dieser globale Trend speiste sich in entscheidendem Maße aus den Geschichtsbildern, die einflussreiche Autoren publiziert hatten. Schriften von Hugues Panassié, Rudi Blesh oder Sidney Finkelstein³² galten international als das Maß aller Dinge. Sie erkannten im Blues den volksmusikalischen Kern des Jazz und eine nie versiegende Quelle von Kreativität. Oder wie es der deutsche Universalgelehrte Ernest Borneman (1915-1995), der bis 1960 in britischer, kanadischer und französischer Emigration lebte, pathetisch zuspitzte: »Der Blues ist wahrlich das Herz des Jazz, und ohne Blues wird der Jazz verfallen wie eines Menschen Leib, dessen Herz aufgehört hat zu schlagen.«³³ Eine solche Sichtweise wertete den Blues auf, sie beendete seine Dunkelhaft – und degradierte ihn doch zum Teil eines höheren Organismus, zum Funktionselement. Nur in dieser Eigenschaft war er für die Jazz-Apologeten relevant.

Zu den wenigen, die schon früh Autarkie einklagten, gehörte der Plattensammler, Pianist und Sänger Günter Boas (1920–1993). Er kämpfte an vorderster Front für die Emanzipation des Blues. Ein Podium bot der 1949 von Boas im hessischen Bergen gegründete Hot Circle, der sich jeden Samstagnachmittag traf. Oft war es Günter Boas selbst, der edles Schellack aus der Hülle zog und eröffnende Worte sprach. Mit seinen Two Beat Stompers, einer prominenten Old-Time-Jazz-Combo, als Solist oder Gastredner verkündete er die Botschaft aber auch im Rest der Republik, West wie Ost. Das brachte ihm bereits in den vierziger Jahren den Ruf des »führenden deutschen Blues-Experten«³⁴ ein. Er war ein Künstler und Kenner und verstand sich als Missionar. Objektivität hieß nicht sein vordringliches Motiv, sondern Bekehrung. Das Manuskript für eine Veranstaltung im Oktober 1948 spricht diesbezüglich Bände: »Wenn ich Ihnen heute Abend dieses Blues-Programm vorführe, so möchte ich bemerken, dass ich Ihnen mein innerstes Erleben zeige. So etwas ist schwer in Worte zu fassen! Soll ich Ihnen erzählen, wo und wie der Blues entstand, wo er zuerst auftrat und gespielt wurde? Ich finde, darüber ist schon fast zuviel geschrieben worden. Für mich ist der Blues ein religiöses Gebot, eine Zuflucht, eine Begebenheit, an der ich mit meinem ganzen Herzen hänge! Oh Blues – du Offenbarung meiner Seele!«³⁵ Mit diesen beschwörenden Sätzen leitete Günter Boas einen Vortrag im Hot Club Frankfurt ein, den man wohl besser eine Predigt nennen sollte.

Wenn auch die Vertreter des jazzaffinen ›Classic Blues‹ der zwanziger Jahre ganz klar zu seinen Favoriten zählten, blieb Boas doch für unterschiedliche Richtungen offen. Er sah im

²⁹ Hot Circle Bergen bei Frankfurt am Main: Programmblatt Nr. 47 zum Thema »Golden Age Music«, 3. April 1951. IJAE, Sammlung Günter Boas.

³⁰ Hot Club Frankfurt: Programmblatt Nr. 9/54 zum Thema »Classic Blues«, 14. Juni 1954. IJAE, Sammlung Günter Boas.

³¹ Vgl. beispielhaft: Schwartz, Roberta Freund: *How Britain Got the Blues. The Transmission and Reception of American Blues Style in the United Kingdom*. Aldershot: Ashgate 2007, insbesondere S. 17–28 und 63–88.

³² Eine wichtige Rolle spielten folgende Bücher, von denen das erste und dritte später auch ins Deutsche übersetzt wurden: Panassié, Hugues: *Le Jazz Hot*. Paris: Editions Corrêa 1934; Blesh, Rudi: *Shining Trumpets. A History of Jazz*. New York: Knopf 1946; Finkelstein, Sidney W.: *Jazz. A People's Music*. New York: Citadel 1948.

³³ Zit. bei: Graves, James: Zur Geschichte des Blues. In: *Die Könige des Blues*. Hg. von James Graves. Zürich: Sanssouci Verlag 1961, S. 7–17, das Zitat auf S. 7.

³⁴ Hot Club Frankfurt: Programmblatt Nr. 70, »Zum Jahresabschluss«, 27. Dezember 1948. IJAE, Sammlung Günter Boas.

³⁵ Hot Club Frankfurt: Programmblatt Nr. 62 zum Thema »The Hymn of Jazz. The Blues I«, 18. Oktober 1948. IJAE, Sammlung Günter Boas.

Blues schlechthin »die reinste und ehrlichste Musik«³⁶ sowie »ein großes Geschenk für das Abendland«.³⁷ Seine besondere Liebe gehörte der »Kaiserin des Blues«, was ihm den Spitznamen »Bessie« einbrachte. Mit jährlichen Hot-Club-Gedenkveranstaltungen, zahlreichen Zeitungsartikeln und Rundfunkbeiträgen stilisierte er die Sängerin zum Monument. Bessie Smith, so beichtete Günter Boas, »ist für mich der Inbegriff des Großen, Gewaltigen; sie ist fast die Erscheinung einer Göttin aus einer anderen Welt. [...] Ihre Stimme glich einer Kirchenorgel, Wahrheit und Friedenssehnsucht verkündend«. Boas kolportierte die Legende von Smith' Tod: Sie sei nach einem Autounfall von einem »weißen« Krankenhaus abgewiesen worden und auf dem Weg in ein Hospital für Leute ihrer Hautfarbe verblutet.³⁸ »Noch heute ist dieses Ereignis jedem wahren Jazzfreund, ja jedem demokratisch denkenden Menschen ein Stich ins Herz.«³⁹

Eine Lanze für den Blues brach Günter Boas auch im Radio. Er fungierte als Autor und Produzent des Specials *Blues for Monday*, das der AFN von 1949 bis 1957 zu nächtlicher Stunde ausstrahlte. Was Boas für die wöchentlich fünfzehn Minuten an Musik aus seinem privaten Plattenschrank zusammenstellte, galt als Kanon. Die Spannweite reichte von den »klassischen« Sängerinnen der 1920er und 30er über die Pioniere des Country Blues und Boogie-Woogie-Heroen bis zu Crossover-Künstlern des frühen R & B. Zu seinen Säulenheiligen gehörten etwa Ma Rainey und Bessie Smith, Josh White, Meade »Lux« Lewis und »Champion« Jack Dupree sowie Jimmy Rushing und Big Joe Turner. Boas hatte ästhetische Prinzipien und klare Vorlieben, war aber nicht borniert. Selbst Benny Goodman, der von den Puristen verschiedenster Couleur geschmähte »King of Swing«, fand in seinem Kosmos einen Platz.⁴⁰

Mit päpstlichem Segen: Die Kommerzialisierung des Blues

Weil Günter Boas die für das große Geschäft nötigen Ellenbogen aus Stahl fehlten und er »im Rennen um die ersten Plätze«⁴¹ nicht mitspielen wollte, verschwand sein Name bald in den Annalen. Insider verehrten ihn zwar als Spiritus Rector, lobten den unermüdlichen Einsatz des Pianisten und erinnerten daran, »dass eigentlich er der Vater des weißen Blues war«⁴² – am Boom, der Anfang der sechziger Jahre Deutschland heimsuchen sollte, hat er dennoch nicht partizipiert.

Den Claim steckte Joachim-Ernst Berendt (1922–2000) für sich ab, als er 1957 ein schmales Bändchen unter dem Titel *Blues* veröffentlichte.⁴³ Berendt besaß schon damals den Ruf einer Koryphäe und wurde als »Jazz-Papst« hofiert.⁴⁴ Seine bisherigen Wortmeldungen erklärten

³⁶ Hot Circle Bergen/The Two Beat Friends: Programmblatt Nr. 4 zum Thema »This Is Jazz«, 14. November 1949. IJAE, Sammlung Günter Boas.

³⁷ Hot Circle Bergen: Programmblatt Nr. 17 zum Thema »The Hymn of Jazz – The Blues«, 3. April 1950. IJAE, Sammlung Günter Boas.

³⁸ Dieser Mythos, der weltweit grassierte, hatte von Anbeginn seine Gegner; er wurde zwanzig Jahre nach Bessie Smith' Tod durch die renommierte Jazzpresse stichhaltig in Zweifel gezogen. Vgl. Hoefler, George: The Hot Box. In: *Down Beat* vom 17. Oktober 1957, S. 6.

³⁹ Boas, Günter H.: »Really the Blues« (2): Bessie Smith. In: *Jazz Revue* (Beilage zum Musikmagazin vierViertel) 9 (1954), S. I und XII.

⁴⁰ *Blues for Monday* präsentierte am 22. Juni 1953 ausschließlich Musik von Benny Goodman. Vgl. das Sendemanuskript. IJAE, Sammlung Günter Boas.

⁴¹ Theorie und Praxis: G. H. Boas. In: *Jazz-Podium* 7 (1956), S. 4.

⁴² Das Zitat stammt aus den *Ruhr-Nachrichten* und wurde für einen Flyer der Band Günter Boas Bluesicians verwendet. IJAE, Sammlung Günter Boas.

⁴³ Das Impressum verzeichnet Günter Boas in der Rubrik »Musikalische Mitarbeit« vor drei weiteren Namen an erster Stelle.

⁴⁴ Berendt brachte 1953 die erste Auflage von *Das Jazzbuch* auf den Markt. Es wurde ein Standardwerk und gilt bis heute als das weltweit meistverkaufte seiner Art. Vgl. Hurley, Andrew Wright: *The Return of Jazz. Joachim-Ernst Berendt and West German Cultural Change*. New York/Oxford: Berghahn Books 2009, S. xiii.

den Blues zur formspendenden »Kraftquelle«⁴⁵ des Jazz, zum konstitutiven Element: »Es hat ihn lange vor der Entstehung des Jazz gegeben. Und es wird ihn geben, solange es Jazz gibt.«⁴⁶ Mit seiner 1957er Publikation verließ Berendt die Einbahnstraße. Um die Wende zum 20. Jahrhundert, so der korrigierende Tenor, »bildeten sich zwei Zweige der Bluesentwicklung: ein folklorehafter und ein anderer, der zum Jazz führte. Oder anders ausgedrückt: der Blues wurde Jazz, aber unabhängig davon bestand das Volkslied des Blues weiter.«⁴⁷

Berendts Buch kombinierte Songtexte im Original und als Übersetzung, Notationsfragmente und einen einleitenden Essay, der hermeneutische und ideologische Standards setzen sollte. Seine Definitionsansätze betonten die »soziologische Bestimmung« des Blues und charakterisierten ihn als »die Musik eines ländlichen und später die eines städtischen Proletariats, dem es schlecht geht«.⁴⁸ Die »rassische« Komponente umriss der Autor mit einem Schlagwort: »Ein weißes Lied – schwarz«: das ist – auf eine vereinfachende Formel gebracht – Blues.«⁴⁹

An diesem Satz, der den Tatbestand der Akkulturation afrikanischer und europäischer Traditionen einfangen wollte, entzündete sich Kritik. Janheinz Jahn (1918–1973), studierter Kunsthistoriker, Theaterwissenschaftler und Arabist, legte 1958 ein vehementes Veto ein. Sein Buch *Muntu* setzte sich mit philosophischen und kognitiven Konzepten afrikanischer und afroamerikanischer Kulturen auseinander und gestattete dem »meist völlig missdeutete[n] Blues«⁵⁰ ein eigenes Kapitel. Berendts Floskel sei »eine weit verbreitete Meinung«,⁵¹ die das Kräfteverhältnis verzerre und von falschen Formungsprinzipien ausgehe. Jahn verwies auf die Arbeiten des Jazzforschers Alfons Michael Dauer (1921–2010): »Nicht die Bluesformel ist demnach das eigentliche Kennzeichen des Blues, sondern der Bluesstimmenablauf, der sich auf afrikanischen Wechselgesang gründet.«⁵² Mit seiner Theorie hatte der zitierte Kollege gängige Deutungsmuster vom Kopf auf die Füße gestellt und harmonische Normierungen im Bereich der »Grundlagen« angesiedelt, ohne die »der ganze Bau zusammenfallen« würde. Das »eigentlich schöpferische Element des Blues« sah Dauer »ausschließlich im melodischen Geschehen: es ist das Schema zur Erfindung der Bluesstimme, der *Bluesstimmenablauf*«.⁵³ Wenn auch Joachim-Ernst Berendts Schriften eine größere Breitenwirkung in der Bundesrepublik entfalteten, weil er als Medienmann seine Message unters Volk zu bringen wusste und weil sie besser in massenkompatible Klischeevorstellungen passte, repräsentierten die zeitgleichen Untersuchungen von Janheinz Jahn und Alfons Michael Dauer den tatsächlichen Stand der Forschung. Natürlich waren auch ihre Veröffentlichungen nicht frei von Irrtümern und gewagten Prognosen. Jahns politisch gemeinte Polemiken, die sich gegen Kolonialismus in Wort und Tat richteten, gerieten immer wieder als idealtypisch-spekulativ und empirisch dünn in die Schusslinie. Und Dauers Aufspaltung des »zeitgenössischen Blues« in die Kategorien »postklassisch«, »dekadent« und »künstlich«, ursprünglich eingeführt vom Puristen Rudi Blesh,⁵⁴ wirkt zumindest aus historischem Abstand streitbar.⁵⁵ Dennoch haben beide mit neuen wissenschaftlichen Akzenten und dem Angriff auf

⁴⁵ Berendt, Joachim Ernst: *Das Jazzbuch. Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik*. Frankfurt am Main/Hamburg: Fischer 1953, S. 105. Im Unterschied zur späteren, verzichtete die frühe Schreibweise der Vornamen auf den Bindestrich.

⁴⁶ Berendt, Joachim Ernst: Was ist der Blues? In: *Die Schallplatte* 4 (1955), S. 11.

⁴⁷ Berendt, Joachim Ernst: *Blues*. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1957, S. 26.

⁴⁸ Ebd., S. 13.

⁴⁹ Ebd., S. 11.

⁵⁰ Jahn, Janheinz: *Muntu. Umriss der neofrikanischen Kultur*. Düsseldorf/Köln: Eugen Diederichs Verlag 1958, S. 225.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.

⁵³ Dauer, Alfons Michael: *Der Jazz. Seine Ursprünge und seine Entwicklung*. Eisenach/Kassel: Erich Röth Verlag 1958, S. 73.

⁵⁴ Vgl. Blesh: *Shining Trumpets* (wie Anm. 32), S. 112–114.

⁵⁵ Dauer: *Der Jazz* (wie Anm. 53), S. 85–87.

abendländische Mythen, der etwa »die Mär vom ›melancholischen‹ Blues«⁵⁶ und die »rührselige Romantisierung«⁵⁷ des Afroamerikaners ins Visier nahm, eine lohnende Richtung gewiesen.

Berendts Position und Einfluss litten kaum unter den Anwürfen. Sie sorgten zwar in exklusiven akademischen Zirkeln für Diskussion – die breite Öffentlichkeit nahm davon aber keinerlei Notiz. Für sie blieb Joachim-Ernst Berendt der ›Papst‹, der an allen Fronten kämpfte. Er warb bei der Bundeswehr und in der Evangelischen Kirche für den Jazz, stritt mit dem Philosophen Theodor W. Adorno über Manipulation und Autonomie und pflegte Kontakte in alle Welt. Dank hochrangiger Ämter und seiner enormen Medienpräsenz⁵⁸ wuchs Berendt eine Definitionsmacht zu, die in Deutschland ihresgleichen suchte. Dass er auf einem dünnen Grat balancierte, muss ihm von Anbeginn bewusst gewesen sein. Schon frühzeitig mahnte er, womöglich auch an die eigene Adresse gerichtet: »Jede noch so großartige Musik tritt, sobald sie mit Ideologie verbunden wird, automatisch hinter der Ideologie zurück.«⁵⁹ Er selbst hat diese Erkenntnis oft genug in den Wind geschlagen. Joachim-Ernst Berendt war kein emotionsgesteuerter Fan, dem im Eifer die Pferde durchgingen, sondern ein Stratege. Er brannte ›für die Sache‹, nahm Neuland unter den Pflug – und hat systematisch eine Monopolstellung aufgebaut, sein Ego genährt. Dafür ist er häufig kritisiert worden. Doch vielleicht wird seiner bahnbrechenden wie umstrittenen Rolle am ehesten der Verweis auf die historischen Um- und Widerstände gerecht, gegen die er sich als Anwalt von Jazz, Blues und World Music behauptete: »Berendt war zur richtigen Zeit am richtigen Ort«, er verstand nicht nur die Musik, sondern auch die Strukturen, innerhalb derer sie gedeihen konnte.⁶⁰

Dem umtriebigen ›Meinungsmacher‹ wird die Vision der *American Folk Blues Festivals* zugeschrieben – jene Konzertreihe, die ab 1962 von der Agentur Lippmann + Rau ausgerichtet wurde und die den globalen Status des Blues neu definierte, für weltweite Anerkennung und das Ende des kommerziellen Schattendaseins sorgte.⁶¹ Joachim-Ernst Berendt hatte 1960 »eine riesige Blues-Party« in Chicago erlebt, arrangiert vom Schlagzeuger Jump Jackson, in dessen Garage. »Nachmittags gegen drei Uhr begann sie, und als am nächsten Morgen die Sonne aufging, swingte sie immer noch auf vollen Touren. Wie das auf der South Side, dem schwarzen Teil der Stadt, so üblich ist, nahm inzwischen die ganze Nachbarschaft daran teil. Ich habe das Ganze aufgenommen und daraus eine Sendereihe zusammengestellt, die über den Südwestfunk lief.« Während dieser Session, die alles vereinte, »was auf der Blues-Szene Chicagos Rang und Namen besaß«, »entstand die Idee zu den American Folk Blues Festivals«. Ins Mark getroffen, fragte Berendt »bei den verschiedensten europäischen Konzertveranstaltern« nach. Doch »überall bekam ich Absagen. Blues bedeutete damals nicht viel – bis ich schließlich mit Horst Lippmann und Fritz Rau sprach. Sie griffen zu. Horst flog sofort nach Amerika, setzte sich mit Jump Jackson in Verbindung, holte John Lee Hooker aus Detroit und schloss die Verträge.«⁶²

⁵⁶ Jahn: *Muntu* (wie Anm. 50), S. 227.

⁵⁷ Dauer: *Der Jazz* (wie Anm. 53), S. 78.

⁵⁸ Joachim-Ernst Berendt war unter anderem als Leiter der Jazzredaktion des Südwestfunks, als Plattenproduzent und Konzertpromoter sowie Pressereferent der Deutschen Jazz Föderation tätig.

⁵⁹ Berendt, Joachim Ernst: *Jazz als Ideologie*. In: *Variationen über Jazz*. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1956, S. 105–113, das Zitat auf S. 106.

⁶⁰ Knauer, Wolfram: Epilogue: Joachim-Ernst Berendt: A Personal Reflection upon His Importance to Jazz in Germany. In: Hurley: *The Return of Jazz* (wie Anm. 44), S. 233–237, das Zitat auf S. 237.

⁶¹ Das *AFBF* tourte von 1962 bis 1970, 1972 sowie 1980 bis 1983 und 1985 alljährlich durch mehrere Länder Europas. Zur Geschichte und Wirkung vgl. stellvertretend: Schwab, Jürgen: Auf der heißesten Volkshochschule der Welt. Die American Folk Blues Festivals von Lippmann + Rau. In: *Ich hab den Blues schon etwas länger*. Hg. von Rauhut und Lorenz (wie Anm. 5), S. 135–145.

⁶² Berendt, Joachim Ernst: *American Folk Blues Festivals 1962–1972 und 1980*, typografisches Manuskript, ohne Jahr, S. 2 [Kopie des Dokuments im Besitz des Autors]. Zur Entstehungsgeschichte der *AFBF* vgl. auch: Die Solisten des American Folk Blues Festivals 62. In: *Jazz-Podium* 8 (1962), S. 181–183, insbesondere S. 181.

Impresario Horst Lippmann (1927–1997) hatte wie Berendt ein Faible für den Blues. Er war mit Günter Boas befreundet, saß hinterm Schlagzeug der Two Beat Stompers und gehörte zu den Köpfen des Hot Club Frankfurt. In den frühen Jahren fuhr Lippmann mehrgleisig: als Musiker, Konzertveranstalter und Journalist. Mit Radiobeiträgen und Zeitschriftenartikeln streifte er hin und wieder auch den Blues. Ein Manuskript von 1954, verfasst für den Hessischen Rundfunk, gewährte einen aufschlussreichen Einblick in sein Koordinatensystem. Im Blues sah Lippmann »Anfang und Ende der Jazzmusik«, ein Ingrediens: »Der Blues ist klein und schwächlich, banal und simpel, aber er ist Ausgangspunkt für einige der größten Kunstwerke des 20. Jahrhunderts.« Er verstand ihn als ein mystisches »Phänomen«, für das er schwülstige Synonyme wie »kalter, grauer Tag«, »eine dunkle Wolke« oder »Geheimnis besinnlichen Glücks« fand.⁶³

Auch die *American Folk Blues Festivals (AFBF)* waren von dieser sonderbaren Patina überzogen. Sie funktionierte als Lockmittel, als Werbeversprechen, und Kommunikationsfolie der ›Eingeweihten‹. Dass in entscheidendem Maße Joachim-Ernst Berendt die Fäden zog und der medialen Inszenierung seinen Stempel aufdrückte, liegt nahe. Berendt brachte Livemitschnitte des Festivals und Studioaufnahmen in der von ihm seit 1955 beim Südwestfunk betreuten Fernsehreihe *Jazz – gehört und gesehen* unter, er moderierte die Sendung und zeichnete als Produzent verantwortlich. Die TV-Premiere platzierte den ›Papst‹ während seiner Begrüßung »vor Onkel Toms Hütte«. ⁶⁴ Diese Regieanweisung war für den politischen Unterton der Frühphase symptomatisch. Im Kontext der Bürgerrechtsbewegung und eskalierender Rassenkonflikte wurde der Blues zum Protest stilisiert. Berendt erkannte in ihm eine »Kunst nackter Existenz«, ⁶⁵ den Aufschrei der Diskriminierten. Die *AFBF* gossen seine »soziologische Bestimmung« in eine schillernde Form. Am augenfälligsten kündete davon die optische Präsentation. Die Programmhefte und Plakate sowie die Bühnenbilder der Fernsehproduktionen thematisierten die Unterjochung ›der Schwarzen‹ und ihre miserablen Lebensbedingungen. Fotos und Collagen zeigten knüppelnde Polizisten, Zuchthäuser, die deprimierende Öde der Slums und Symbole des Widerstands, wie etwa das Konterfei von Martin Luther King.

Auch das musikalische Konzept der *AFBF* war mit den Berendtschen Maximen kompatibel. Der rührige Autor hatte genau zu der Zeit, als die Vorbereitungen für den ersten Jahrgang auf Hochtouren liefen, sein hierarchisches Modell zu Papier gebracht. Entgegen jener Periodisierungsversuche, die eine lineare Abfolge von Stilen favorisierten, schlug er vor, »den Folk-Blues als ›Mainstream‹, als Hauptstrom zu sehen. Er fließt in gleichbleibender Stärke und Beständigkeit von den Anfängen, noch bevor es eigentlich Jazz gab, durch die Plantagen und Dörfer des Südens und durch die Strafgefangenen-Gangs und Gefängnisse bis in die heutige Blues-Hauptstadt Chicago. Und all die anderen Blues-Arten sind Seitenarme, die irgendwann einmal den Hauptstrom verlassen haben und dann auch wieder dorthin zurückfließen, wenn sie nicht vorher in gar zu seichtem Grund versickert sind.« ⁶⁶ Eine solche Interpretation war weder neu noch originell; sie speiste sich aus den romantischen Ursprungsfantasien, die seit dem frühen 20. Jahrhundert ihre unausrottbare Wirkung entfalteten und mit dem Begriff »Folk Blues« ein handliches Etikett gefunden hatten. ⁶⁷ Während die angloamerikanische Fachpresse schon lange diesem Tenor folgte, setzte er sich

⁶³ Lippmann, Horst: Gedanken über den Blues. Manuskript für die Sendung *Der Jazz Club*. Hessischer Rundfunk, 5. November 1954, 22:20 Uhr, S. 2, 1 und 5 [Kopie des Dokuments im Besitz des Autors].

⁶⁴ Südwestfunk, Abteilung Unterhaltung, Fernsehen: Drehbuch für die Sendung »American Folk Blues Festival«. Reihe *Jazz – gehört und gesehen*, 29. Folge, Erstausstrahlung am 26. Oktober 1962, S. 2 [Kopie des Dokuments im Besitz des Autors].

⁶⁵ Berendt, Joachim Ernst: American Folk Blues Festival. In: *twen* 10 (1962), S. 54–56 und 82–87, das Zitat auf S. 55.

⁶⁶ Berendt, Joachim Ernst: Nachwort. In: *Schwarzer Gesang II – Blues*. Hg. von Joachim Ernst Berendt. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1962, S. 107–113, das Zitat auf S. 110–111. Berendt hatte den Text im Winter 1961 verfasst.

⁶⁷ Zur Geschichte der Kategorie »Folk Blues« vgl. Wicke: Die Leiden des weißen Mannes (wie Anm. 5), S. 244.

in Deutschland erst Anfang der 1960er, im Zuge des Folk-Revivals, durch Joachim-Ernst Berendt war sein lautstärkster Propagandist, die *AFBF* das mächtigste Podium. Die Konzertserie operierte mit dem Slogan und den daran geknüpften Assoziationen – doch genau genommen bediente ihr Musikprogramm, anders als es die Werbung suggerierte, keine reine ›Folk-Ästhetik‹. Lippmann + Rau holten die Vertreter unterschiedlichster Stilrichtungen auf die Bühne, sie waren vermutlich viel offener und flexibler, als ihre Kritiker glauben ließen. Selbst die aufstrebenden Stars des Blues, die als modern und ›cool‹ galten, hätten – entsprechend verpackt – problemlos zu ihrer Geschäftsidee gepasst. Verträge scheiterten am Budget, nicht an Ressentiments. »Schon damals eine Nummer zu groß war B. B. King«, bekannte Fritz Rau (*1930) im Rückblick. »Den konnten wir nicht ins Festival einbauen, sondern haben ihn 1968 auf eine eigene Tournee geschickt.«⁶⁸

Connaisseurs und Polizisten: Das Netzwerk der Fans

Um 1967 flaute das Echo der *AFBF* ab, der traditionelle, ›schwarze‹ Blues zog sich in Nischen zurück. Lippmann + Rau blieben dieser Musik als Konzertveranstalter und Plattenproduzenten treu, selbst wenn sie damit kein Massenpublikum mehr erreichten. Kommerzielle Erfolge verbuchten sie mit den Shows einer neuen, vornehmlich ›weißen‹ Künstlergeneration, die Blues und Rock kreuzte: John Mayall, die Rolling Stones, Janis Joplin, Jimi Hendrix oder Eric Clapton. Horst Lippmann und Fritz Rau folgten dem Puls der Zeit und hielten parallel zum lukrativen Geschäft, bis weit in die achtziger Jahre, am hehren Motiv fest, die Sensibilität auch für die afroamerikanischen Wurzeln zu schärfen. Mit ihrem eigenen, 1979 gegründeten Label L + R Records richtete sich die Agentur an ein verlesenes Publikum. Eine nur marginale Zielgruppe sprach die Schallplattenserie *Living Country Blues USA* an, die 1981 startete und in einem Dutzend Ausgaben unbekannte, vergessene oder obskure Musiker vorstellte. Mit diesem Projekt griffen Lippmann + Rau nicht nur die alte Idee der Dokumentation wieder auf, sondern spitzten sie konsequent zu. Die Aufnahmen, die als »Original Field Recordings« vermarktet wurden, scherten aus den gängigen Produktions- und Verwertungsschemata aus. Sie entstanden nach dem Prinzip der Feldforschung, wie es die Lomax-Familie mustergültig verkörperte. L + R verpflichteten deutsche Bluesfanatiker, die durch den ländlichen Süden der USA zogen und ihre Entdeckungen mit mobilem Equipment konservierten.

Die Kooperation zwischen der renommierten Firma und den vom ›authentischen Blues‹ besessenen ›Freaks‹ verlief alles andere als konfliktfrei. Sie offenbarte unterschiedliche Auffassungen von Professionalität und zeigte erneut, dass die Loge der ›Kenner‹ engen ästhetischen und ideologischen Dogmen verpflichtet war, von denen sie keinen Millimeter abwich. Wie einst die *New Yorker Blues Mafia*, beanspruchte sie ein unbedingtes Deutungsrecht. Deshalb wurde sie von liberaleren Musikfreunden als ›Blues-Polizei‹ belächelt – als eine Gilde bornierter Plattensammler und Detailfetischisten, die einem romantisch verklärten Gestern nachtrauerte und keinen Ton gelten ließ, der nicht ihrem Reinheitsgebot genügte. Emsig und kompromisslos, war jener elitäre Kreis allerdings überaus einflussreich. Er initiierte Kommunikationsstrukturen, die sich als Alternative zu den ›verwässerten‹ Angeboten der Musikindustrie verstanden.

Den ernsthaftesten Vorstoß wagten ein paar Bluesenthusiasten aus Frankfurt am Main. Sie hoben am 21. April 1976 den *German Blues Circle (GBC)* aus der Taufe. Um eine verbindliche Basis zu schaffen, ließen sie sich als *Verein zur Förderung des Blues* registrieren; der Status der Gemeinnützigkeit wurde von den Behörden allerdings verwehrt.

⁶⁸ Fritz Rau in: Blues before Sunrise. Die Konzertveranstalter Horst Lippmann und Fritz Rau schrieben ein dickes Kapitel Popmusikgeschichte. In: *Bye bye, Lübben City. Bluesfreaks, Tramps und Hippies in der DDR*. Erweiterte Neuausgabe. Hg. von Michael Rauhut und Thomas Kochan. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2009, S. 395–407, das Zitat auf S. 401.

Laut Satzung hatte der *GBC* folgende Hauptziele: »Die Beschäftigung mit dem Blues und verwandten Musikstilen anzuregen und zu koordinieren. Eine von Sachkenntnis getragene Verbreitung des Blues als kulturelles Phänomen innerhalb der populären Kulturszene zu fördern und somit der Volksbildung zu dienen.«⁶⁹ In erster Linie war man auf »schwarzen« Blues fixiert – die »weißen« Spielarten blieben über die Jahre hinweg ein hartnäckig umkämpftes Streitobjekt und Zielscheibe von Kritik.

Bis zum 30. November 1976 traten dem *GBC* 98 Mitglieder bei; ein Jahr später lag ihre Summe bei ca. 250, Tendenz steigend. Im Juni 1980 waren rund 410 Beitragszahler eingeschrieben.⁷⁰ Das Gros rekrutierte sich aus Männern, die ihre Jugendjahre bereits hinter sich gelassen hatten. Frauen bildeten eine verschwindende Minderheit; die Liste von 1979/80 verzeichnete gerade mal ein gutes Dutzend. In etlichen Städten waren lokale Repräsentanten des *GBC* aktiv, die Treffen vor Ort organisierten und einen reibungslosen Informationsfluss garantieren sollten.⁷¹ Die wöchentlichen Zusammenkünfte der Frankfurter Keimzelle verliefen etwa nach folgendem Schema: »1. Allgemeiner Informationsaustausch, 2. *GBC*-Probleme mit Diskussion, 3. Jeder stellt irgendein Musikstück vor, das ihm gut gefällt, und erzählt was dazu, 4. Einer hält ein Kurzreferat über ein Thema, das ihn bewegt, und stellt Musikbeispiele vor, 5. Small talk, blues and booze.«⁷²

Trotz der guten Absichten und des wachsenden Radius wurde der *GBC* von zahlreichen Krisen geschüttelt. Die Jahreshauptversammlung 1983 beschloss die Auflösung, weil kaum noch Mitglieder zu handfester Vereinsarbeit bereit waren. Das verstieß gegen das Selbstverständnis eines basisdemokratischen Bündnisses, in dem der Vorstand lediglich koordinierende Funktion besaß. Mit Wirkung vom 1. Januar 1984 wurde die alte Rechtsform annulliert. Einen zweiten Grund für permanente Schwierigkeiten ortete man im komplizierten Naturell der Spezies »Bluesfan«. So klein die Szene auch war – sie litt unter zermürbenden Eitelkeiten, Sektiererei und Grabenkriegen. Die Führungsriege des *GBC* wurde immer wieder elitärer oder snobistischer Einstellungen bezichtigt, als »hohe Herren mit den niedrigen Mitgliedsnummern«⁷³ und »Mafia«⁷⁴ abgekanzelt. Reibereien gab es auch zwischen den Verfechtern verschiedener stilistischer Strömungen. Der freimütigeren Fraktion war klar: »Die deutsche Bluesszene ist zu einem großen Teil von Blues-Puristen geprägt: Für sie muss Blues schwarz sein, der Musiker mindestens 75 und der Auftritt irgendwo im Museumssaal... Der Bluesmusiker wird bestaunt wie ein Löwe im Zoo, seine Musik wird in feinste Details zerlegt, analysiert, darüber debattiert. Etwa auf die Musik und ihr Feeling zu achten, liegt ihnen (leider) fern.«⁷⁵

Die meisten dieser Debatten wurden in den Publikationen des *GBC* ausgetragen. Das Frankfurter Hauptquartier gab zwei Periodika heraus. Der *German Blues Guide (GBG)* war ein unregelmäßig erscheinendes Adressverzeichnis, das die Anschriften aller *GBC*-Mitglieder und ihre Musikvorlieben dokumentierte.⁷⁶ Dieser Service sollte effiziente Kontakte sichern und potenzielle Übernachtungsmöglichkeiten signalisieren.⁷⁷ Außerdem fanden sich hier detaillierte Daten zu internationalen Konzertagenturen, Organisationen, Archiven und Medienaktivitäten sowie zu einheimischen Veranstaltern, Clubs und Bands.

Auf bis zu zwölf reguläre Ausgaben pro Jahr brachte es das *German Blues Circle Info (GBCI)*. Es war ausdrücklich als nichtprofessionelles Zentralorgan des Vereins und Non-

⁶⁹ Satzung des *GBC* vom 11. März 1980. In: *German Blues Guide (GBG)* 1982/83, S. 44.

⁷⁰ Angaben nach *GBG* 1976, o. S.; *German Blues Circle Info (GBCI)* 15 (1977), S. 1; *GBCI* 45 (1980), S. 2.

⁷¹ Der *GBC* listete im Sommer 1979 zwanzig Städte auf. Vgl. *GBCI* 35 (1979), S. 2.

⁷² Editorial des *GBCI* 38 (1979), S. 1.

⁷³ Kulla, Bernd: Blues in Gaildorf. In: *GBCI* 25 (1978), S. 7.

⁷⁴ Aus der Leserpost des *GBCI* 22 (1978), S. 13.

⁷⁵ Schütt jr., Peter: Der Blues. In: *GBCI* 52 (1981), S. 43.

⁷⁶ Zwischen 1976 und 1988 wurden sieben Ausgaben des *GBG* veröffentlicht.

⁷⁷ Vgl. das Vorwort des *GBG* 1976, o. S.

Profit-Unternehmen konzipiert, als »Spiegel dessen, was sich beim *GBC* tut.«⁷⁸ Das schmucklose, maschinenschriftliche Fanzine im Format A 5, dessen Umfang zwischen vier und sechzig Seiten schwankte, kündigte Tourneen an, druckte Platten-, Konzert- und Buchrezensionen, es streute Neuigkeiten aus der Blueswelt, diskutierte die Glaubensfragen der Szene, übersetzte Texte aus führenden angloamerikanischen Zeitschriften und versuchte sich gelegentlich an akademisch gemeinten Essays. Sämtliche Beiträge stammten von Mitgliedern und Fans. Der Grundsatz lautete: »Eine Zensur findet nicht statt! Alle Artikel werden unzensuriert früher oder später veröffentlicht. Wir wollen auch inhaltlich und stilistisch keine Korrekturen vornehmen; Fehler und Unwissen fallen auf den Autoren zurück!«⁷⁹ Das anarchische Prinzip garantierte einen regen Informationsaustausch und vielfarbige Sichtweisen, es öffnete aber auch den Ring für hemmungslosen Exhibitionismus, deftige Polemiken, Diffamie, unerbittliche Fehden und so manchen Hieb unter die Gürtellinie. Im Frühjahr 1982 beschloss die Redaktion: »Wir werden in Zukunft Artikel überarbeiten und nicht mehr jeden Beitrag veröffentlichen. Private Streitereien sollten auch privat ausgetragen werden.«⁸⁰ Nach der Auflösung des *GBC* konzentrierte sich das Blatt zusehends auf Konzertannoncen und Plattenkritiken. Mit Nummer 358 stellte das *GBCI* im Januar 2006 sein Erscheinen ein.

Bevor in den frühen achtziger Jahren »der Fluss der Beiträge auszutrocknen«⁸¹ begann, spiegelte das Info auf eindringliche Weise das Selbstverständnis des harten Kerns der Bluesfanatiker. Monatelange Debatten kreisten um die Exegese von ›Authentizität‹. Moralisierende Appelle stellten immer wieder die Gretchenfrage des Erbrechts zur Disposition. Für die Initiatoren des *GBC* stand fest, dass der Blues eine genuin ›schwarze‹ Kultur ist, die zwar europäische Mischanteile aufweist, sich aber letztlich aus den Rassenerfahrungen der Afroamerikaner speist. Kein Weißer kann den Blues adäquat interpretieren, er bleibt der Rolle des Imitators verhaftet – lautete der Glaubensgrundsatz.⁸² Ein solcher Fundamentalismus blendete die Transformationsleistungen der Unterhaltungsindustrie seit Anfang des 20. Jahrhunderts komplett aus. Er ließ den Blues als ideologische Matrix zu, geerdet in Sklaverei und Unterdrückung, nicht aber als Entertainment. Konsequenterweise wurden die ins Populäre lappenden Konjunkturwellen betrauert. Der Herausgeberstab des *GBCI* lamentierte: »Die Bemühungen der Rock- und Pop-Industrie haben ihre Früchte getragen, und was heute unter Blues verstanden wird, entfernt sich mehr und mehr vom ›schwarzen‹ Blues, für den wir in erster Linie eintreten.«⁸³ Der ›weiße‹ Wechselbalg, die »gereinigte Version des Originals«,⁸⁴ sei eine pure kommerzielle Finte. Drei Jahre dominierte ein hitziges, schließlich aber ergebnisloses Tauziehen zu Kunst und Hautfarbe die Leserpost. Dann schnitt der Vorstand die Diskussion ab und erklärte, »dass der ›Weiße Blues‹ für den *GBC* kein Thema (mehr) ist.«⁸⁵ Der permanente Gegenwind und das teils rabiate Muskelmessen kosteten unnötig Energie und drohten den Verein zu spalten. Die Circle-Macher sahen sich mit massiven Vorwürfen konfrontiert. Ihnen wurden »Rassismus, Größenwahn und Dünkel«⁸⁶ angelastet. Letztendlich entscheide die künstlerische Qualität und

⁷⁸ Editorial des *GBCI* 23 (1978), S. 1.

⁷⁹ Editorial des *GBCI* 26 (1978), S. 2.

⁸⁰ Editorial des *GBCI* 58 (1982), S. 2.

⁸¹ Kulla, Bernd: GBC-Reminiszenzen. In: *GBCI* 12 (2005) + 1 (2006) [Doppelnummer], S. 3.

⁸² Es sei hier lediglich angemerkt, dass dieser Topos weder vom *GBC* noch von den geistigen Vätern des *AFBF* oder der Hot-Club-Bewegung installiert wurde, sondern die Entwicklung des Blues im Ursprungsland selbst, den USA, von Anbeginn begleitete. Vgl. stellvertretend: *Jazz in Print (1856–1929). An Anthology of Selected Early Readings in Jazz History*. Hg. von Karl Koenig. Hillsdale: Pendragon Press 2002.

⁸³ Editorial des *GBCI* 22 (1978), S. 1.

⁸⁴ Küppers, Willi: White Blues. In: *GBCI* 13 (1977), S. 3.

⁸⁵ Editorial des *GBCI* 41 (1980), S. 1.

⁸⁶ Vgl. Leserbrief von Dirk Hecke und Gabi Günther. In: *GBCI* 41 (1980), S. 17.

das Feeling. »Alle Musikstile müssen ›frei atmen können‹ und sich instinktiv entfalten«,⁸⁷ plädierte der in Westdeutschland ansässige, amerikanische Gitarrist Jim Kahr. Und Udo Wolff, Sänger der Hildesheimer Band *Das Dritte Ohr*, schaltete eine zynische Anzeige: »Möchte gern Neger werden. Wer hilft mir dabei?«⁸⁸

Koda...

Es sind die Geschichtsbilder und Wertvorstellungen von ›Missionaren‹ und ›Mittelsmännern‹, die sich der Wahrnehmung des Blues unwiderruflich eingeschrieben haben, unser Verhältnis zu dieser Musik prägen. Die Wissenschaft hat hieb- und stichfeste Gegenargumente geliefert, harte Fakten eruiert. Doch trifft sie den Kern? Existieren nicht quasi zwei ›Wahrheiten‹, die nur im Kopf des Akademikers miteinander konkurrieren? Unterscheidet nicht gerade die Kraft der Imagination, das Spiel mit den Fantasien, Kunst und Reproduktion? Verzerrt der ›schöne Schein‹ des Blues die Tatsachen oder ist er eine besondere Qualität, mithin das Wesentliche?

Vielleicht übersehen wir viel zu schnell die berechtigten Motive und Interessen, die Zeitumstände und auch den Willen zum Normenbruch, wenn wir John und Alan Lomax, den Hot-Club-Pionieren, Samuel Charters, Joachim-Ernst Berendt oder den Hohepriestern des *German Blues Circle* ein kritisches ›Aber!‹ entgegenhalten. Vielleicht verschanzen wir uns gar zu unreflektiert hinter einer positivistischen Selbstgefälligkeit, einem Fortschrittsglauben, der nur den Status quo jetziger Erkenntnis gelten lässt, und unterstellen den ›Propheten‹ einen Mangel an Wissen und Seriosität... Es steckt offenbar mehr im Blues, als der kalte Schnitt des Seziermessers freizulegen vermag.

⁸⁷ Leserbrief von Jim Kahr. In: *GBCI* 24 (1978), S. 18.

⁸⁸ *GBC*-Anzeigen im April. In: *GBCI* 31 (1979), S. 20.