

Standing at the Crossroads

Konstruktionen von Authentizität in der deutschen Rezeption des Blues

Michael Rauhut

»Ihr wollt authentischen Blues. Seid Ihr denn auch ein authentisches Publikum?«

Walter Liniger¹

Der Blues, eine tragende Säule afroamerikanischer Musik, etablierte sich in beiden Teilen Deutschlands Anfang der 1960er Jahre als Nischenkultur. Von angloamerikanischen Deutungsmustern geprägt, war seine Vermittlung und Rezeption in Ost und West hochgradig ideologisch aufgeladen. Er wurde nicht nur als unverfälschter Ausdruck von Gefühl, sondern auch als Medium des Protestes identifiziert.

Die vorliegende Studie umreißt Muster der Vermittlung und Rezeption des Blues in Ost- und Westdeutschland. Sie beschränkt sich exemplarisch auf drei Ereignisse bzw. Phänomene: die *American Folk Blues Festivals*, das Selbstverständnis des bundesdeutschen *German Blues Circle* und den Blues als Lifestyle in der DDR. Anschließend soll die Rolle des Rezipienten, des Bluesfans, im Akt der Konstruktion von »Authentizität« verortet und das Verhältnis von Authentizität und Norm resümiert werden. Doch beginnen möchte ich mit einem historischen Exkurs.

1. Der schöne Schein: Authentizitätsdiskurse im Kontext des Blues

Den Blues zum »Schrei des Herzens« zu verklären, zur Klangwerdung von Leidenschaft und Leid, ist seit jeher das zentrale Stereotyp seiner medialen Wahrnehmung und Vermarktung. Schon der selbst ernannte »Father of the Blues«, der afroamerikanische Komponist und Bandleader William Christopher Handy, packte seine angeblich erste Begegnung mit dieser Musik 1903 in markige, werbespotverdächtige Slogans, als er von einem »abgerissenen« Slidegitarristen berichtete: »Sein Gesicht trug die Trauerspuren der Jahrhunderte.«² Ähnlicher Klischees bediente sich die Reklame für Schellackproduktionen, die ab den 1920er Jahren unter dem Label »Race Records« veröffentlicht wurden.

¹ Mit diesem ironischen Seitenhieb reagiert der schweizerisch-amerikanische Bluesforscher und -musiker Walter Liniger gern auf die Wünsche seiner Zuhörer.

² Handy, William Christopher: *Father of the Blues. An Autobiography*, New York: Macmillan 1941, S. 74.

Einen ›weißen‹ Massenmarkt eroberte der Blues im Kielwasser des Jazz, mit dem Zielgruppengrenzen sprengenden Crossover des Rhythm & Blues und Rock 'n' Roll, vor allem aber im Zuge der zyklisch wiederkehrenden Suche nach den Wurzeln amerikanischer Musik. Am 23. Dezember 1938 präsentierte der Talent-Scout und Plattenproduzent John Hammond zum ersten Mal die Spannbreite afroamerikanischer Populärmusik als hochkulturelles Konzertereignis. Die Veranstaltung in der ehrwürdigen New Yorker Carnegie Hall, annonciert als »From Spirituals to Swing«, räumte dem Blues einen gesonderten Platz ein. Der Sänger und Gitarrist Big Bill Broonzy, der bereits in den 1920ern nach Chicago gegangen war und bis dato über 200 Songs unter eigenem Namen aufgenommen hatte, wurde als Naturbursche angekündigt. Das Programmheft suggerierte, er käme direkt von einer Farm in Arkansas.³ Weil ein solches Bild, das die Tatsachen zwar verdrehte, sich perfekt in die rührseligen Projektionen fügte, wurde es über Jahrzehnte hinweg von der Presse routinemäßig recycelt.

Mit dem Folk Revival, das ab Ende der fünfziger Jahre in den USA hohe Wellen schlug und auch Europa erfasste, begann eine neue Ära des Blues. Weiße Intellektuelle erkannten in ihm das archaische, schützenswerte Volkslied und nicht zuletzt einen Kontrapunkt zum lasziven Hüftschwung des Rock 'n' Roll. Sie filterten aus dem reichen Erbe einen dünnen Extrakt, überzogen ihn mit ihrer speziellen Vorstellung von ›Authentizität‹ und prägten fortan gültige Wahrnehmungsmuster. Genau genommen haben sie den Blues nicht der Vergessenheit entrissen und ›entdeckt‹, sondern durch den Akt der Interpretation und Mythologisierung nach ihrem Weltbild »konstruiert«⁴ und »redefiniert«.⁵ Einen Initialfunken spendete Samuel Charters »The Country Blues« von 1959. Durchaus als politische Streitschrift und flammende Parteinahme für die Kultur der Unterdrückten interpretierbar, zementierte das Buch legendenverhangene Sichtweisen. Auch in Deutschland, wo es 1962 als Übersetzung erschien, war sein Einfluss beachtlich. Was in den folgenden Jahrzehnten massive Kritik auf den Plan rief, wurde von etlichen Zeitgenossen als die wirklich »wahren Geschichten«⁶ rezipiert.

Ebenfalls 1962 gab der bundesdeutsche ›Jazzpapst‹ Joachim Ernst Berendt eine Sammlung von Bluestexten heraus, die dem Boom Rechnung trug. »Die Blues-Renaissance ist großartig«,⁷ jubelte das im Winter 1961 verfasste Nachwort. Berendt bemerkte aber auch die Kehrseite der Medaille: »Die ›schwachen Punkte‹ der Blues-Renaissance werden deutlich etwa bei Brownie McGhee und

³ Vgl. den Abschnitt »Something about the Artists« im Reprint des Programmhefts, S. 11, Beilage zur CD-Box »From Spirituals to Swing. The Legendary 1938 & 1939 Carnegie Hall Concerts, Produced by John Hammond«, Vanguard Records 169/71-2, USA 1999.

⁴ Vgl. Titon, Jeff Todd: »Reconstructing the Blues. Reflections on the 1960s Blues Revival«, in: Neil V. Rosenberg (Hg.): Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined, Urbana/Chicago: University of Illinois Press 1993, S. 220–240, besonders S. 222–223.

⁵ Vgl. Wald, Elijah: Escaping the Delta. Robert Johnson and the Invention of the Blues, New York: Amistad 2004, besonders S. 220–249.

⁶ Besprechung der deutschen Erstausgabe durch Dieter Zimmerle, in: Jazz Podium 11 (1962) 10/11, S. 252.

⁷ Berendt, Joachim Ernst (Hg.): Schwarzer Gesang II – Blues, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1962, S. 108.

Sonny Terry. Dieses wichtige Blues-Gespann aus dem Süden beschäftigt sich mit einem Male fast nur noch mit netten und vergnüglichen Songs, bei denen man schließlich auch am Elend der schwarzen Gefangenen im Angola-Zuchthaus Spaß zu haben beginnt. Nun gab es gewiss immer schon fröhliche Blues, aber es ist auffällig, dass die fröhliche und parodierende Seite des Blues plötzlich in den Vordergrund getreten ist. Die Blues-Songs der neuen Blueswelle gewinnen etwas ›jugendbewegtes‹: jeder muss mitsingen können, und alles muss so sein, dass niemand etwas dagegen haben kann. [...] Man hat schon einmal versucht, den Blues einem großen Publikum zu erschließen. Damals wurde der Rock 'n' Roll daraus.«⁸ Berendt hielt an orthodoxen Positionen dieser Art bis zu seinem Tode fest. Für ihn war klar, dass kein ›Weißer‹ den Blues angemessen interpretieren kann. Noch in der 1996er Ausgabe seines »Jazzbuches« urteilte er ohne Umschweife: Spätestens, wenn weiße Musiker »den Mund auf tun, um zu singen, verblasst die Illusion der Authentizität. Dann hört im allgemeinen auch der Laie, wer weiß und wer schwarz ist.«⁹ Im Gegensatz zu den Romantikern und Hütern der reinen Lehre, die den Blues als eine Melange aus Blut, Schweiß und Mississippischlamm feierten, erkannte die kultur- und kapitalismuskritische Flanke hinter den Images diffizile Machtstrukturen. Für den amerikanischen Musikethnologen und Anthropologen Charles Keil verkörperte der Blues eine »weiße Vorstellung von Schwarzen«.¹⁰ Keil brachte 1966 die einflussreiche, über viele Jahre hinweg kontrovers diskutierte Monografie »Urban Blues« heraus. Das Buch war als Analyse und politisches Manifest, das seine Stimme gegen die Knechtung der Afroamerikaner in den USA erhob, konzipiert.¹¹ Der Hinweis, dass der soziale Gebrauch von Musik und unterschiedliche Authentizitätsbegriffe auch von der Rassenzugehörigkeit und dem entsprechenden Platz in der Gesellschaft abhängen, findet sich ebenso bei Elijah Wald. In seiner Studie »Escaping the Delta«, die sich der »Erfindung des Blues« widmet, beschreibt der amerikanische Musiker und Autor den konträren Zugang, den ›Schwarze‹ und ›Weiße‹ zur mystischen Figur von Robert Johnson haben. Johnson starb 1938 mit nur 27 Jahren, vermutlich durch die Hand eines Nebenbuhlers. Bis heute gilt er als Pionier und Maßstab, als Inkarnation des Blues. Wald benutzt die Metapher einer »einzigartigen Brücke zwischen zwei völlig verschiedenen Welten«, wenn er Johnsons Qualitäten als Medium taxiert: Seinen zeitgenössischen, ›schwarzen‹ Anhängern wies er den Weg zu neuen Ufern, heraus aus der provinziellen Trostlosigkeit des ländlichen Südens der USA, weil er die Sounds der Radiostationen und Jukeboxes assimilierte; während die ›weißen‹ Fans Johnsons Songs als Brücke in die

⁸ Ebd., S. 108–109.

⁹ Berendt, Joachim Ernst/Huesmann, Günther: Das Jazzbuch. Von New Orleans bis in die achtziger Jahre, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1996, S. 228.

¹⁰ Keil, Charles: Urban Blues, Chicago/London: The University of Chicago Press 1991, S. 232 (Nachwort zum Reprint der Originalausgabe von 1966).

¹¹ Vgl. ebd., S. 226.

entgegengesetzte Richtung verstehen – tief hinein in das ›geheimnisvolle‹ Reich des Mississippi-Deltas,¹² eine Gegend, die wohl auf ewig zur Wiege des Blues stilisiert wird.¹³

Die Authentizitätskonstruktionen, die das Bild des Blues bis in die Gegenwart prägen, haben eine lange Geschichte. Sie sind von komplexen Motiven durchzogen, von ökonomischen, politischen und ästhetischen Interessen. Letztlich ficht aber die Sichtweise der Romantiker, Exegeten und Kulturkritiker den spielerischen Umgang mit den Klischees, wie sie der Bluesliebhaber und -musiker pflegt, nicht an. Er hat einen anderen Begriff von ›Authentizität‹, begreift sie als Ideal der Kommunikation zwischen den Akteuren, die auf gleichen sozialen Erfahrungen gründet.¹⁴ Für ihn ist selbstverständlich, dass Kunst durch Projektionen lebt und nicht als fotografische Spiegelung von Realität. Der renommierte britische Bluesforscher Paul Oliver, in dessen Brust die Seelen des Akademikers und des Fans koexistierten, wusste um die Ambivalenz der Dinge und die Schwierigkeit, sie zu verbalisieren. Sein Schiedsspruch von 1960 klingt nicht weniger pathetisch und parteiisch als die blumige Verkaufsliteratur der PR-Strategen, kommt dem Kern jedoch näher: »Für diejenigen, die den Blues hatten, für die, die den Blues lebten, für die, die *mit* dem Blues lebten, hatte der Blues einen Sinn. Aber denen, die außerhalb des Blues lebten, entzog sich seine Bedeutung.«¹⁵

2. Durchbruch in Deutschland: Die *American Folk Blues Festivals*

Das Jahr 1962 ist als Zäsur in die deutsche Popmusikgeschichte eingegangen. Im Oktober veranstaltete die Konzertagentur Lippmann + Rau zum ersten Mal das *American Folk Blues Festival (AFBF)*. Sie engagierte Künstler, die bislang nur einer kleinen Loge von Kennern vertraut waren – darunter Memphis Slim, Willie Dixon und John Lee Hooker. Neun bundesdeutsche Städte standen auf dem Plan, außerdem Stationen in Österreich, der Schweiz, Frankreich und Großbritannien. Das Festival verhiess im Untertitel »Eine Dokumentation des authentischen Blues«, womit Lippmann + Rau ihre aufklärerische Vision in eine handliche Formel gossen. Fritz Rau erinnerte sich: »Wir wollten den Blues als Volksmusik einer unterprivilegierten schwarzen Minderheit präsentieren. Daher das ›Folk‹ im Titel. Der Zuhörer sollte die unterschiedlichen Traditionen kennen lernen: Country Blues, Delta Blues, City Blues, Chicago, West Coast, Texas

¹² Wald, Elijah: *Escaping the Delta. Robert Johnson and the Invention of the Blues*, New York: Amistad 2004, S. XV–XVI.

¹³ Zu den urbanen Wurzeln des Blues vgl. Wicke, Peter: »Die Leiden des weißen Mannes. Konstruktionen von Authentizität in der Geschichte des Blues«, in: Michael Rauhut/Reinhard Lorenz (Hg.): *Ich hab den Blues schon etwas länger. Spuren einer Musik in Deutschland*, Berlin: Ch. Links, 2008, S. 243–252, besonders S. 246–249.

¹⁴ Vgl. Wiseman-Trowse, Nathan: *Performing Class in British Popular Music*, Basingstoke u. a.: Palgrave Macmillan 2008, S. 34.

¹⁵ Oliver, Paul: *Blues Fell this Morning. Meaning in the Blues*, Second Edition, Cambridge u. a.: Cambridge University Press 1994, S. 283.

usw. Das war schon ein bisschen Volkshochschule. Wir haben unser Anliegen in der Moderation und in den Programmheften mit deutscher Gründlichkeit erläutert und vermittelt. Rührend!«¹⁶

In der Anfangszeit waren die *AFBF* ein großer Erfolg. Sie fanden bis 1972 alljährlich¹⁷ in zahlreichen Städten West- und Osteuropas statt. Nach langer Pause starteten Lippmann + Rau 1980 eine zweite Staffel, die fünf Jahre später aufgrund sinkender Publikumsresonanz endete. Die Festivals präsentierten zwischen 1962 und 1985 durchweg ›schwarze‹ Künstler. 1964 und 1966 sowie 1982, 83 und 85 gastierten sie auch in der DDR. Der Andrang war enorm; er überstieg das Echo des Westens, wo in der Anfangsphase maximal 1000 Besucher pro Veranstaltung zu verbuchen waren, um ein Vielfaches. »Die Leute haben sich die Hände wund geklatscht, es wurde ein Riesenerfolg«, bestätigte der Ostberliner Jazzexperte Karlheinz Drechsel. »1966 war der Friedrichstadtpalast zweimal ausverkauft, um 11.00 und um 14.00 Uhr. 6000 Zuschauer an einem Tag! Lippmann konnte es kaum fassen. Mit dem Blues kamen schwarze Künstler in die DDR – das war schon etwas Besonderes. Aber ich glaube nicht, dass die gewaltige Resonanz nur durch die Exotik zu erklären ist. Vielleicht spürte man im Osten noch deutlicher die Brisanz, die in dieser Musik steckt, das Oppositionelle, die Kontrahaltung.«¹⁸

Die sozialistische Presse lobte die Darbietungen als »ursprünglich und unverfälscht«¹⁹ und identifizierte den Blues als »Musik des anderen Amerika«:²⁰ »Stets der Eingebung des Augenblicks folgend, brachten die Gäste aus den USA die Empfindungen der Neger angesichts der Rassendiskriminierung zum Ausdruck, spielten und sangen sie von bitteren und traurigen, aber auch von alltäglichen, heiteren Begebenheiten.«²¹ Eine solche Lesart unterschied sich kaum von bundesdeutschen Interpretationen. Tatsächlich fand zwischen West und Ost ein ideologischer Transfer statt. Karlheinz Drechsel, der sämtliche Auftritte des *AFBF* in der DDR moderierte, erinnerte sich: »Die Informationen bekam ich schriftlich von Horst Lippmann. Ich stellte in den Ansagen die Künstler vor, erzählte ihre Geschichte. Dass diese großartigen Musiker in den USA kaum beachtet wurden und mancher von ihnen am Rand des Existenzminimums lebte, das hat uns schon bewegt. Genauso das Thema Rassismus. Die Inhalte der Songs spielten ebenfalls eine zentrale Rolle. Daran lag dem Veranstalter, dass man erfährt, wovon eigentlich gesungen wird. Was ja auch keine schlechte Idee war.«²²

¹⁶ »Blues before Sunrise. Die Konzertveranstalter Horst Lippmann und Fritz Rau schrieben ein dickes Kapitel Popmusikgeschichte«, in: Michael Rauhut/Thomas Kochan (Hg.): *Bye bye, Lübben City. Bluesfreaks, Tramps und Hippies in der DDR*, erweiterte Neuauflage, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2009, S. 400.

¹⁷ Die Ausnahme blieb 1971; in diesem Jahr fand kein *AFBF* statt.

¹⁸ Drechsel, Karlheinz: »Leuchtfeuer«, in: Michael Rauhut/Thomas Kochan (Hg.): *Bye bye, Lübben City. Bluesfreaks, Tramps und Hippies in der DDR*, erweiterte Neuauflage, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2009, S. 403–404.

¹⁹ »Großstadtblues vom 5. Kontinent«, in: *Brandenburgische Neueste Nachrichten* vom 06.11.1964, S. 6.

²⁰ »Musik des anderen Amerika«, in: *Neues Deutschland* vom 17.10.1966, S. 3.

²¹ »Blues aus Chikago«, in: *Berliner Zeitung* vom 03.11.1964, S. 6.

²² Karlheinz Drechsel im Gespräch mit dem Autor am 17. Juni 2003.

Die Präsentation und Wirkung der *AFBF* verdeutlicht zwei wesentliche, systemübergreifende Aspekte der Bluesrezeption. Der erste ist prinzipieller Natur und damit gewissermaßen ›zeitlos‹. Bluesdiskurse waren und sind auf die ideologische Konstruktion von ›Authentizität‹ fixiert – ein zentrales Funktionsmoment von Popmusik überhaupt. ›Blues‹ fungiert als Gütesiegel, das sich tendenziell sogar von engen Stilkriterien löst, als ›Echtheitsversprechen‹ in einer Welt ›kommerzieller Deformationen‹. Dahinter steckt natürlich eine große Illusion: ›Reinheit‹ bietet weder die künstlerische Substanz, weil sie ein kaum entwirrbares Konglomerat von Quellen und Einflüssen repräsentiert, noch die Nischenexistenz. Auch sie ist in letzter Konsequenz an industrielle Mechanismen gekoppelt und damit Prozessen der Normierung unterworfen. Die Verklärung des Blues liefert ein Paradebeispiel der »Suche nach Authentizität«, die als »Orientierungshilfe für Menschen in modernen, komplexen Gesellschaften«²³ funktioniert. Je größer die räumliche, vor allem aber die ethnische Entfernung ist, desto stärker wird er ideologisch aufgeladen.²⁴

Was schon in früheren Zeiten an Glaubenssätzen unter den Apologeten des Blues kursierte, bekam mit den *AFBF* ein mächtiges Podium.²⁵ In der Rückschau wird gern der vermeintliche Idealismus der Impresarios Horst Lippmann und Fritz Rau sowie der didaktische Impetus hervorgehoben und dabei vergessen, dass die Konzertreihe ein sorgfältig kalkuliertes Geschäftsmodell verkörperte.²⁶ Nicht nur der enorme Aktionsradius, der zahlreiche west- und osteuropäische Länder umfasste, sondern auch das ausgeklügelte Vermarktungskonzept waren Schlüssel des Erfolgs und wiesen künftige Richtungen. Von Anfang an wurden zugkräftige Sponsoren an das Projekt gebunden, sorgten die Veranstalter für eine innovative Werbung und die größtmögliche audiovisuelle Verwertung. Die *AFBF* lieferten die Blaupause einer effektvollen Präsentation, sie ließen organisatorische Netzwerke wachsen, begeisterten ein jugendliches Massenpublikum und die Medien für diese Musik. Sie etablierten den Blues als Marktsegment.

Kritiker, Verfechter einer militanten ›Political Correctness‹ und Zyniker attackierten den verstellten Blick des ›Weißen‹ auf die ›schwarze‹ Kultur und kanzelten das Aufführungsmodell ab. Charles Keil verriss die 1964er Ausgabe als »drittklassige Minstrel Show. Die gleiche Show würde von einem Negerpublikum in Chicago (vorausgesetzt, man könnte es überhaupt dazu verleiten, sich eine Parade von Invaliden anzuschauen) mit Spottgeschrei, Pfiffen und Gelächter aufgenommen

²³ Breidenbach, Joana/Zukrigl, Ina: *Tanz der Kulturen. Kulturelle Identität in einer globalisierten Welt*, München: Kunstmann 1998, S. 185.

²⁴ Vgl. Hosokawa, Shuhei: »Blacking Japanese. Experiencing Otherness from Afar«, in: David Hesmondhalgh/Keith Negus (Hg.): *Popular Music Studies*, London: Arnold 2002, S. 223–237, besonders S. 226.

²⁵ Die ersten beiden Jahrgänge wurden in Kooperation mit der Deutschen Jazz Föderation veranstaltet.

²⁶ Das finanzielle Risiko war überschaubar. Die elf Musiker des *AFBF* 1964 erhielten für die vierwöchige Tournee laut Insider und Mitorganisator Joachim Ernst Berendt eine Gesamtgage von rund 70.000 DM.* Selbst im Jazz waren deutlich höhere Summen üblich. Die Sängerin Sarah Vaughan verlangte z. B. für ein Doppelkonzert 3.500 US\$ netto, 5.000 US\$ für einen Fernsehauftritt.** »Macht der Jazz uns doch frei?«, in: *Christ und Welt* vom 05.02.1965, S. 20; **Brief von Jack L. Green, Associated Booking Corp., an Horst Lippmann, 03.04.1963, International Jazz Archive Eisenach, Nachlass Horst Lippmann, ohne Signatur.

werden.« In London jedoch, wo Keil das Konzert erlebt hatte, lauschte das Auditorium in »ehrfürchtiger Stille«. Und »je absurder die Performance war, desto donnernder schallte der Applaus«.²⁷

Aber auch deutsche Pressestimmen sparten nicht mit Skepsis, Spott und intellektuellem Hochmut, wenn sie die »Marotten und Mätzchen«²⁸ der Auftritte monierten, die Künstler zu »herrlich kaputten, liebenswert verdrehten Käuzen«²⁹ degradierten oder vor snobistischen Konzertbesuchern warnten: »Sie gehen zu den Blues wie in den Zoo oder das natur- und völkerkundliche Museum.«³⁰ Gegenstimmen verteidigten die Pionierleistung von Lippmann und Rau. Jazzavantgardist Albert Mangelsdorff, der dem Konzertbüro absolutes »Verantwortungsbewusstsein und Seriosität« attestierte, unterstrich mit Blick auf das *AFBF*, »dass es noch nie eine so vorbildliche und ernsthafte Dokumentation einer Volksmusik im Konzertsaal gegeben hat wie in diesem Fall«.³¹

Der zweite Rezeptionsaspekt, den die Festivalserie plastisch illustrierte, war besonders für die sechziger Jahre typisch. In Zeiten der Bürgerrechtsbewegung und des Vietnamkriegs wurde der Blues zum politischen Medium stilisiert. Man sah ihn als »Kunst nackter Existenz«,³² als Aufschrei sozialer und rassischer Diskriminierung und Klang gewordene »Bereitschaft zur Revolte«.³³ Schon die optische Inszenierung der *AFBF* kündete vom politischen Fokus, den die Veranstalter anfangs bevorzugten. 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, Onkel Tom und Symbole des Widerstands, wie etwa das Konterfei von Martin Luther King. [***Bild 1] Ein solcher Blickwinkel war nahtlos mit dem Amerikabild der ostdeutschen SED-Propaganda kompatibel. Während sich in der Bundesrepublik die Argumentation aber mit fortschreitender Kommerzialisierung mehr und mehr politischer Zuspitzungen entledigte und diese nur noch als grelles Verkaufsargument benutzte, blieb der ideologische Zugriff ein immanenter Bestandteil der offiziellen Auseinandersetzung auf sozialistischem Boden.

3. Der Blues als Glaubensfrage: Das Selbstverständnis des *German Blues Circle*

Fernab der medialen Verbreitung des Blues in der Bundesrepublik, die sich vor allem auf die massenkompatible Spielart des Blues Rock konzentrierte, wuchsen über die Jahre kleinmaschige Netzwerke. Den ernsthaftesten und folgenreichsten Versuch, eine überregionale Organisation zu

²⁷ Keil, Charles: *Urban Blues*, Chicago/London: University of Chicago Press 1966, S. 37.

²⁸ Bockhoff, Baldur: »Auch der Jazz macht nicht frei«, in: *Christ und Welt* vom 18.12.1964, S. 17.

²⁹ Burkhardt, Werner: »Zwang zur Zwanglosigkeit«, in: *Die Welt* vom 14.10.1964, S. 11.

³⁰ Zimmerle, Dieter: »Der Blues ist überall«, in: *Jazz Podium*, 12 (1963) 11, S. 232.

³¹ Mangelsdorff, Albert: »Liebe zur Musik«, in: *Christ und Welt* vom 02.04.1965, S. 24.

³² Berendt, Joachim Ernst: »American Folk Blues Festival«, in: *twen* 4 (1962) 10, S. 55.

³³ Carles, Philippe/Comolli, Jean-Louis: *Free Jazz – Black Power*, Frankfurt am Main: Fischer 1974, S. 69.

etablieren, unternahmen ein paar Bluesenthusiasten aus Frankfurt am Main. Sie hoben am 21. April 1976 den *German Blues Circle (GBC)* aus der Taufe. Um verbindliche Strukturen zu schaffen, ließen sie sich als »Verein zur Förderung des Blues« registrieren; der Status der Gemeinnützigkeit wurde von den Behörden allerdings verwehrt. 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.«³⁴ 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. 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.³⁵ 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.«³⁶ [***Bild 2]

Trotz der guten Absichten und rosigen Visionen 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 zermürenden Eitelkeiten, Sektiererei und Grabenkriegen. Die Initiatoren des *GBC* wurden immer wieder elitärer oder snobistischer Einstellungen bezichtigt, als »hohe Herren mit den niedrigen Mitgliedsnummern«³⁷ und »Mafia«³⁸ abgekanzelt. Der ironische Blick in den Spiegel entlarvte den Bluesanhänger als Individualisten mit Hang zum schrulligen Einsiedlertum. Ein Brief an den *GBC* erging sich in zerfleischem Selbstzweifel: »Im Blues, da werden Probleme verarbeitet. Und ich verarbeite meine Probleme mithilfe des Blues *anderer*

³⁴ Satzung des *GBC* vom 11.03.1980, in: *German Blues Guide* 1982/83, S. 44.

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

³⁶ Editorial des *GBCI*, Nr. 38, 1979, S. 1.

³⁷ Kulla, Bernd: »Blues in Gaildorf«, in: *GBCI*, Nr. 25, 1978, S. 7.

³⁸ Aus der Leserpost des *GBCI*, Nr. 22, 1978, S. 13.

Menschen. Verarbeite? Verdränge ich sie nicht vielmehr? Ich flüchte vor meiner Wirklichkeit in die Musik, die in eine Drogenfunktion schlüpft, mir gewissermaßen jede Religion ersetzt. Eine halbe Stunde Illusionen vom Glück, Kompensation der eigenen Probleme im Schicksal anderer. Blues ist Schicksal. Unabwendbar. Steigere ich nicht mein Selbstmitleid? Kennzeichnen nicht totale Ichbezogenheit und Resignation meine Situation?«³⁹

Reibereien gab es auch zwischen den Verfechtern verschiedener stilistischer Strömungen. Der liberalen 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.«⁴⁰

Debatten dieser Couleur wurden in den Publikationen des *GBC* ausgetragen. Um die landesweite Kommunikation zu fördern, gab er ein Fanzine heraus, das es auf bis zu zwölf reguläre Ausgaben pro Jahr brachte: das *German Blues Circle Info (GBCI)*. Es war ausdrücklich als nichtprofessionelles Zentralorgan des Vereins und Non-Profit-Unternehmen konzipiert. Die schmucklose, maschinenschriftliche Postille im Format A 5, deren Umfang zwischen vier und sechzig Seiten schwankte, kündigte Tourneen an, druckte Platten-, Konzert- und Buchrezensionen, sie 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!«⁴¹ 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. Mit Nummer 358 stellte das *GBCI* im Januar 2006 sein Erscheinen ein. [***Bild 3]

Bevor man sich ab Mitte der achtziger Jahre auf Konzertannoncen und Plattenkritiken beschränkte, 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.

³⁹ Dahlhausen, P.: »Gedanken zum Blues«, in: *GBCI*, Nr. 35, 1979, S. 23.

⁴⁰ Schütt jr., Peter: »Der Blues«, in: *GBCI*, Nr. 52, 1981, S. 43.

⁴¹ Editorial des *GBCI*, Nr. 26, 1978, S. 2.

Kein Weißer kann den Blues adäquat interpretieren, er bleibt der Rolle des Imitators verhaftet – lautete der Glaubensgrundsatz. 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.«⁴² Der ›weiße‹ Wechselbalg, die »gereinigte Version des Originals«, 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.«⁴³ 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, namentlich aus der Ecke der unorthodoxen Blues-Rock-Fans, konfrontiert. Ihnen wurden „Rassismus, Größenwahn und Dünkel“⁴⁴ angelastet. Die liberaleren Bluesanhänger meinten, dass letztendlich die künstlerische Qualität und das Feeling entscheidend seien. »Alle Musikstile müssen ›frei atmen können‹ und sich instinktiv entfalten«,⁴⁵ 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?«⁴⁶

4. Der Blues als Lifestyle: Die Tramperszene der DDR

In der DDR avancierte der Blues zum Fixstern einer Bewegung, deren Anhänger sich selbst als ›Kunden‹, ›Tramper‹ oder ›Blueser‹ bezeichneten. Anders als die Bluespuristen, die eher in Jazzkreisen gut aufgehoben waren, frönten sie dem Exzess und erkoren die Musik zum Motto ihres hedonistischen Lifestyles. Weil ihnen die Staatsmacht permanent auf den Fersen war, flohen sie in die dörfliche Diaspora und bevölkerten dort die privaten Kneipen und Tanzsäle. Politisches Asyl fanden sie auf dem Hoheitsgebiet der Evangelischen Kirche, die ab 1979 so genannte ›Bluesmessen‹ ausrichtete – eine Mixtur aus unverhohlener Ketzerei und Konzert.

Der Blues wurde in der DDR auf besondere Weise jugendkulturell inkorporiert. Er sprach ein im Kern proletarisches Publikum an, das sich aus Teens und Twens zusammensetzte. Die

⁴² Editorial des *GBCI*, Nr. 22, 1978, S. 1.

⁴³ Editorial des *GBCI*, Nr. 41, 1980, S. 1.

⁴⁴ Vgl. Leserbrief von Dirk Hecke und Gabi Günther, in: *GBCI*, Nr. 41, 1980, S. 17.

⁴⁵ Leserbrief von Jim Kahr, in: *GBCI*, Nr. 24, 1978, S. 18.

⁴⁶ *GBC*-Anzeigen im April, in: *GBCI*, Nr. 31, 1979, S. 20.

Gemeinschaft der langhaarigen Jeans- und Parkaträger war nicht nur die vitalste und dauerhafteste Jugendszene des Landes, sondern auch ein ausgesprochenes Spezifikum des Ostens. Sie wurde im Widerschein von Woodstock geboren und verlor erst in den achtziger Jahren unter dem Konkurrenzdruck von Punk, Heavy Metal und anderen attraktiven Identifikationsangeboten an Relevanz. Das Leitbild, dem die einander ablösenden Generationen von ›Bluesern‹ folgten, blieben die Ideale der Hippieära. ›Freiheit‹, ›Authentizität‹ und ›Nonkonformismus‹ waren primäre Werte, die sich in ihren Verhaltensmustern, künstlerischen Vorlieben und Outfits niederschlugen. [***Bild 4]

Die tiefe Verehrung des Blues speiste sich aus zwei Quellen: Sie war ein Relikt der Hippiewelle und zugleich Abbild traditioneller euro-romantischer Sichtweisen. In die Musik der Afroamerikaner wurde das Verlangen nach ›Echtheit‹ und ›reiner Emotion‹ projiziert, die Unterdrückung des einstigen Sklaven galt den jugendlichen Aussteigern als leidensgeschichtliches Ahnenmuster. Am perfektsten sahen sie ihre Sehnsüchte in der Energie des Blues Rock synchronisiert, weshalb er über allen anderen Stilen thronte. Ihn idealisierten die Fans zur entfesselten Gegenwelt des kleinkarierten Alltags. In der Bundesrepublik war diese Spielart seit den Siebzigern ebenfalls dominant, aber weitaus weniger politisch aufgeladen. Vielmehr zirkulierten durch sie maskuline Stereotype von ›Kraft‹, ›Arbeit‹ oder ›Rausch‹. Im Gegensatz zur DDR, wo sich bei den Konzerten die Geschlechter gleichberechtigt mischten, war der Blues Rock in Westdeutschland eine Männerdomäne, blieben Frauen eher »dekorativer Schmuck«. ⁴⁷ Hier kamen die Insider zusammen, die Musikkenner und -liebhaber, während im Osten der künstlerische Wert im kulturellen Gebrauch dissoziierte. Ein und dieselben Klangbilder mündeten in unterschiedliche Aneignungsqualitäten.

5. Manipulation oder aktiver Gebrauch: Konstruktionen von Authentizität

Wenn Akademiker das Skalpell ansetzen, landet der Blues schnell in einem ambivalenten Licht. Zwar bleiben die historischen Verdienste unangetastet, wird der Blues als eine Wurzel moderner Popmusik identifiziert – die medialen Stereotype jedoch und die quasi-religiöse Verehrung der Fans sind immer wieder Anlass für zynische Kommentare oder fundamentale Kritik. Dabei haben sich die Mythen und Klischees längst den genetischen Codes dieser Musik eingeschrieben, sie sind Teil der globalen Erbmasse, ein wahrnehmungsleitendes Chromosom. Sie gehören in gleicher Weise zu den konstituierenden Merkmalen des Blues wie die musikalisch-tektonischen oder harmonischen Spezifika.

Die Kritik an den Authentizitätskonstruktionen des Blues richtet sich fast ausschließlich gegen Mechanismen der industriellen Produktion, Normierung und Verbreitung, denn sie sind

⁴⁷ Leserbrief von Susanne Lie, in: GBCI, Nr. 40, 1980, S. 35.

offensichtlich. Weitgehende Einigkeit besteht in den akademischen Diskursen darüber, dass ›Authentizität‹ keine Dingeigenschaft ist, sondern eine Konstruktionsleistung, eine Zuschreibung. Ray Pratts Konzept des ›determinierten Hörens‹,⁴⁸ das dem musikalischen Material Nutzungsperspektiven zuerkennt, ist eher eine Ausnahmeposition geblieben.

Einen fruchtbaren Ansatz bietet Allan Moores Essay »Authenticity as Authentication«, 2002 veröffentlicht.⁴⁹ Der britische Musikwissenschaftler identifiziert die Musiker und Hörer konsequent als Akteure und hebt auf diese Weise die Manipulationsthese aus. Moores Theorie sei hier kurz umrissen, weil sie eine produktive Wertung auch der Authentizitätsdebatten in Deutschland erlaubt. Nach Moore ist ›Authentizität‹ nicht nur eine Konstruktions-, sondern in erster Linie eine Aneignungsleistung. Er unterscheidet verschiedene Arten von ›Authentizität‹, die sich in der Praxis überschneiden: die der ersten Person, die der dritten und die der zweiten. Während die »first person authenticity« und die »third person authenticity« auf die Positionierung des Künstlers, des Musikers, zielen, kalkuliert die »second person authenticity« oder »authenticity of experience« den Rezipienten als Akteur mit ein. Der Hörer sieht in ›authentischer‹ Musik seine Erfahrungen gespiegelt, wie immer diese auch beschaffen sein mögen. Deshalb ist es konsequent, nach dem *wer* und nicht nach dem *was* zu fragen, wenn der Prozess der ›authentication‹ im Vollzug einer Performance untersucht wird. Dann spielt es auch keine Rolle, ob es sich bei der im Fokus stehenden Musik um kargen Country Blues, soundtechnisch polierter Disco Music oder raffinierter Electronica handelt: Jede Musik kann von entsprechend disponierten Rezipienten als ›authentisch‹ verstanden werden. Nach Allan More ist also die Zuschreibung von ›Authentizität‹ immer an die Konstruktion von Subjektivität gekoppelt.

Sicherlich ist Moores Theorie diskussionswürdig; schon, weil er strittige Kategorien, wie etwa die der ›Authentizität‹, durch nicht minder anfechtbare Begriffe zu definieren versucht, darunter den der ›Wahrheit‹. Trotzdem scheint sein Ansatz praktikabel, denn er hebt das Argument der industriellen Totalkontrolle aus, das jede tiefere Auseinandersetzung blockiert und den Hörer zur Marionette abstempelt.

Aus Moores Blickwinkel ist dann auch der Blues in Deutschland nicht weniger ›authentisch‹ als der knisternde Sound einer als ›Race Music‹ rubrizierten Schellackplatte aus alten Vorkriegszeiten oder der Gesang des ›schwarzen Mannes‹ in einem Juke Joint, irgendwo am Mississippi. Vielmehr bildet der Nimbus des ›Authentischen‹ den Schnittpunkt zwischen künstlerischer Artikulation und sozialer Erfahrung. Und so gesehen ist der gern als hoffnungsloser Fall belächelte Bluesfan kein Opfer ausgeklügelter Marketingstrategien, das blind in die Klischeefalle tappt, sondern ein in gewisser

⁴⁸ Vgl. Pratt, Ray: »The Politics of Authenticity in Popular Music: The Case of the Blues«, in: Popular Music and Society 16 (1986) 3, S. 59.

⁴⁹ Moore, Allan: »Authenticity as Authentication«, in: Popular Music 22 (2002) Volume 21/2, S. 209–223.

Weise privilegierter Rezipient, ausgestattet mit dem sozialen Resonanzboden für eine Klangwelt, die anderen verschlossen bleibt.

6. Authentizität und Norm: eine konstitutive Relation

Das Paradoxon von ›Authentizität/Wiederholung‹ wird in der Popmusikforschung kaum diskutiert. Repetition ist ein Wesensmerkmal populärer Musik, und das in mehrerlei Hinsicht. Hier seien nur drei Stichworte genannt. Die geschichtlichen Verläufe populärer Musik sind ungeachtet der innovativen Brüche, Zäsuren und Experimente in ein Kontinuum eingebettet, in einen Strom von Referenzen und Wiederholungen. Elvis Presley definierte sich zu Beginn seiner Karriere über den Rhythm & Blues der Afroamerikaner, Michael Jackson schloss am Soul und Funk der sechziger Jahre an, Techno wäre ohne die elektronischen Wegmarkierungen des so genannten ›Krautrock‹ nicht denkbar. Aber auch die Imagekonstruktionen und Attitüden der populären Musik schöpfen scheinbar aus einem abgezielten Reservoir, das den Typus ›ehrlicher Arbeiter‹ à la Bruce Springsteen genauso beherbergt wie den des Provokateurs, heute etwa von Lady Gaga verkörpert. Und schließlich ist die Musik selbst von Normierungen durchzogen. Dazu gehören etwa die Dominanz der Strophe-Refrain-Struktur, Rhythmuspattern und Soundmuster oder die radio- und fernsehtaugliche Länge eines Songs. Massenkompatibilität, hochgradige Verkäuflichkeit – und darum geht es im Bereich der populären Musik – setzt Standardisierung voraus.

Und doch wäre es falsch, Repetition als blanke Ausgeburt der politischen Ökonomie der Popmusikproduktion zu verteufeln und sie auf ihre ideologischen Effekte zu beschränken. Das Prinzip der ›Wiederholung‹ besitzt zugleich eine anthropologische Dimension, wie der britische Musikologe Richard Middleton betont.⁵⁰ Es ist nicht schlichtweg eine negative Qualität von Massenkultur, ein Mittel sozialer Kontrolle im Adornoschen Sinne und damit Ausdruck politischer und wirtschaftlicher Interessen, sondern vielmehr ein Gebot menschlicher Konditionierung. ›Wiederholung‹ als komplexes kulturelles Phänomen wird von einer Fülle sozialer und psychischer Triebkräfte bestimmt; sie ist ein grundlegendes Ordnungsprinzip. Middleton geht in seiner Argumentation noch einen Schritt weiter und erinnert uns an ein Motiv, das in den theoretischen Debatten über populäre Musik leicht vernachlässigt wird: Auch hinter dem Fakt der Repetition verbergen sich letztlich »Lust und Spaß«.⁵¹

Kommen wir zurück zu unserem Beispiel, den Blues. Gerade die am stärksten normierten Spielarten dieser Musik werden als ›authentisch‹ kommuniziert. Vergleicht man Aufnahmen der

⁵⁰ Vgl. Middleton, Richard: »Play It Again Sam«. Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music«, in: Simon Frith (Hg.): *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Volume III: *Popular Music Analysis*, London/New York: Routledge 2004, S. 136–169.

⁵¹ Ebd., S. 162.

Vertreterinnen des so genannten ›Klassischen Blues‹ der zwanziger und dreißiger Jahre miteinander, Lieder von Bessie Smith oder Ma Rainey – fällt auf, dass alle ›gleich‹ klingen. Wir hören emphatische Frauenstimmen, begleitet von einer Jazz-Combo; die Songs sind meist nach dem zwölftaktigen Blues-Schema komponiert und haben eine Länge von ca. 2'45 bis 3'10. Sie sind ›am Reißbrett‹ entwickelt worden und werden trotzdem als unmittelbarer Ausdruck von Gefühl identifiziert. Ähnlich paradox mag die Uniformierung der ›Blueser‹ in der DDR wirken. Sie hatten sich ›Freiheit‹ und ›Individualität‹ auf die Fahne geschrieben – und verschwanden doch mit ihrem Standard-Outfit aus Jeans und Parka in einer blau-grünen, egalitären Masse.

Normierung und Authentizität bilden im Bereich des Blues keinen Gegensatz, sondern einen konstitutiven Zusammenhang. Normierungen stecken die Koordinaten ab, innerhalb derer ›Authentizität‹ diskursiv verhandelbar wird. Sie sind unabdingbar für den wertenden Vergleich mit musikalischen Formen, die als ›synthetisch‹ oder ›kommerziell‹ disqualifiziert werden, aber auch als binnenstrukturelle Kommunikationsbasis, auf der die Mitglieder der Blues-Community ›Echtes‹ von ›Unechtem‹ scheiden. Diese Normierungen werden von den ›Insidern‹ selbst gar nicht als Wiederholungen wahrgenommen, sondern als Rahmen einer täglich neuen Kunsterfahrung. Nur der ›Outsider‹, der sich außerhalb der emotionalen Reichweite des Blues bewegt, hört sie als ewig rotierendes, hohles Klischee.