

Der schöne Schein des Echten Zum kulturellen Gebrauch des Blues in Deutschland von 1945 bis 1990

Michael Rauhut

„Ihr wollt authentischen Blues. Seid Ihr denn auch ein authentisches Publikum?“
Walter Liniger

Der Blues zählt neben Jazz und Gospel zu den tragenden Säulen afroamerikanischer Musik.¹ Er ist ein Akkulturationsprodukt, entstanden aus der Synthese afrikanischer und europäischer Traditionen. Seine Ursprünge reichen weit in die Zeit der Sklaverei zurück. Mit der wachsenden industriellen Verwertung und Normierung sowohl der ländlichen wie auch der städtischen Spielarten zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat sich sein Wirkungsgrad entscheidend vergrößert. Bis heute fungiert der Blues als ein Idiom der populären Musik, ist sein Einfluss auf zeitgenössischen R & B, Soul oder Hip-Hop nicht zu überhören.² Im Folgenden sollen ästhetische und politische Prämissen sowie institutionelle Koordinaten der alltagskulturellen Aneignung des Blues in Ost- und Westdeutschland umrissen werden.³

Jazzrezeption und Blues

Der Blues wurde in Deutschland bis weit nach dem Zweiten Weltkrieg als Quelle und Marginalie des Jazz rezipiert. Er besaß in den Repertoires zahlreicher Ensembles und im Kunstverständnis traditionsbewusster Jazzanhänger seinen angestammten Platz. Zu den Interpreten, die ein ausgesprochenes Faible für den Blues hatten oder sich ihm gar konsequent verschrieben, zählten Wolfgang Sauer, Toby Fichelscher, Oscar Klein, Günter Boas, Knut Kiesewetter, Benno Walldorf und Leopold von Knobelsdorff. Als Heimstätten systematischer Auseinandersetzung fungierten Fanzirkel, die ab 1945 Ost wie West aus dem Schatten der Illegalität traten und nach Manier der französischen Hot-Club-Bewegung⁴ ihre Musik sammelten, verbreiteten und sezierten.⁵ Lange bevor die Medien von ihm Notiz nahmen, hatte der Blues dort seine institutionelle Basis, war er als festes Thema in den Programmen und internen Schriften etabliert.

In der SBZ und der jungen DDR hing die offizielle Akzeptanz dieser Clubs, die sich gern als Interessen- oder Arbeitsgemeinschaften bemäntelten, von den Schwankungen der SED-Kulturpolitik ab.⁶ Erst mit den sechziger Jahren verebten die Verleumdungskampagnen und

Die Studie entstand im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten und an der Forschungsstelle für Zeitgeschichte in Hamburg angebotenen Projekts „Afroamerikanische Musik in Deutschland von 1945 bis 1990. Mediale Vermittlung und kultureller Gebrauch“. Der Autor bereitet eine umfassende Monographie zur Geschichte des Blues in Deutschland vor.

¹ Zu Begriff, Geschichte und Typologie siehe das Stichwort „Blues“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil 1 A–Bog*, Kassel u. a. 1994², Sp. 1600–1635.

² Zur Definition popmusikspezifischer Begriffe vgl. Peter Wicke/Wieland und Kai-Erik Ziegenrucker, *Handbuch der populären Musik. Geschichte, Stile, Praxis, Industrie, erweiterte Neuausgabe*, Mainz 2007.

³ Zu publizistischen, politischen und theoretischen Debatten vgl. Michael Rauhut, *Lass es bluten. Blues-Diskurse in West und Ost*, in: Michael Rauhut/Reinhard Lorenz (Hg.), *Ich hab’ den Blues schon etwas länger. Roots und Routen einer Musik in Deutschland*, Berlin 2008 [im Druck].

⁴ 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.

⁵ Einen Überblick bietet Bernd Hoffmann, *Zur westdeutschen Hot-Club-Bewegung der Nachkriegszeit*, in: Robert von Zahn (Hg.), *Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946*, Köln 1999, S. 64–89.

⁶ Vgl. Rainer Bratfisch (Hg.), *Freie Töne. Die Jazzszene in der DDR*, Berlin 2005, S. 17–47.

Verbotswellen, empfing der Jazz die Weihen sozialistischer Unterhaltungskunst. In der Bundesrepublik wurden die Initiativen der Fans vielfach durch die Alliierten protegiert und ab 1952 von der Deutschen Jazz Föderation, ein Dachverband in Gestalt eines eingetragenen Vereins, koordiniert. Ihr Verhältnis zum Blues trug tendenziell elitäre Züge:

Schallplattenvorträge und Newsletter behandelten die „klassischen“, urbanen Strömungen des frühen 20. Jahrhunderts und den archaischen Country Blues als selbstverständliche Wurzeln, strafte moderne Rhythmen und den elektrischen Klang der Großstadt aber mit ästhetischen Verdikten oder Ignoranz.

Der für die vierziger und fünfziger Jahre typische Wertekonservatismus war ein grenzüberschreitendes Phänomen. Auch im Osten wurde der Blues von Jazzkreisen unter engen ästhetischen Prämissen wahrgenommen. Die Themen der Schallplattenabende und die dort präsentierten Künstler sowie die Porträts in den klubeigenen Postillen glichen den westlichen Horizonten. Das lag zum einen an der meinungsbildenden internationalen Literatur, die in das Nachkriegsdeutschland sickerte und auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs als Bote 'freien Geistes' kursierte: Bücher von Hugues Panassié, Rudi Blesh oder Sidney Finkelstein.⁷ Zum anderen sorgte eine überregionale Vernetzung der Club-Aktivitäten für den Austausch von Ideen, Publikationen und Personal. Die eifrigsten Jazzfanatiker standen ungeachtet aller Demarkationslinien in regem Kontakt.

Aber auch Auftritte bluesinfizierter Kapellen und Koryphäen streuten vor dem Mauerbau die Botschaft. Günter Boas, nicht nur für seine Frankfurter Hot-Kollegen der „führende deutsche Blues-Experte“,⁸ war schon in den Fünfzigern als Pianist und Referent in der DDR unterwegs. Insider kannten ihn dort als Autor und Produzent des Specials „Blues for Monday“, das der AFN von 1949 bis 1957 ausstrahlte. Was Boas für die wöchentlich fünfzehn Minuten an Musik aus seinem privaten Plattenschrank zusammenstellte, galt auch im Osten 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. Zum Repertoirestamm gehörten rare Schellacks von Ma Rainey und Bessie Smith, Josh White, Meade „Lux“ Lewis und „Champion“ Jack Dupree sowie von Jimmy Rushing und Big Joe Turner.⁹

Günter Boas' Kontakte zum Soldatensender AFN waren symptomatisch: Während im sozialistischen Teil Deutschlands Jazzfans bis in die sechziger Jahre auf schmalem Grat wandelten, weil sich ihre Musik mit periodisch aufziehenden politischen Kaltfronten dem Generalverdacht der 'Dekadenz' und 'gegnerischen Wühlätigkeit' ausgesetzt sah, erstarkte in der Bundesrepublik der institutionelle Background.

Die „American Folk Blues Festivals“

Eine tiefe Zäsur markierte das „American Folk Blues Festival“ (AFBF) von 1962. Inspiriert durch eine USA-Reise, die Joachim Ernst Berendt zwei Jahre zuvor unternommen hatte, wagten die Impresarios Horst Lippmann und Fritz Rau einen kühnen Schritt: Nachdem in Westdeutschland höchst selten afroamerikanische Bluesmusiker auf der Bühne zu erleben waren,¹⁰ schnürten sie ein komplettes Tourneepaket. Sie engagierten Künstler, die bislang nur

⁷ Eine wichtige Rolle spielten folgende Bücher, von denen das erste und dritte später auch ins Deutsche übersetzt wurden: Hugues Panassié, *The Real Jazz*, New York 1942; Rudi Blesh, *Shining Trumpets. A History of Jazz*, New York 1946; Sidney W. Finkelstein, *Jazz. A People's Music*, New York 1948.

⁸ Hot Club Frankfurt, Programmblatt Nr. 70, „Zum Jahresabschluss“, 27.12.1948, International Jazz Archive Eisenach (IJA), Sammlung Günter Boas.

⁹ Einen Einblick in das Sendeprofil der Jahre 1950 bis 1954 erlaubt der im IJA aufbewahrte Nachlass von Günter Boas. Die Themen vom 19.02.1951 bis zum 11.02.1952 sind lückenlos aufgelistet.

¹⁰ Zu den raren Höhepunkten zählten Gastspiele von Big Bill Broonzy (1951), Sonny Terry & Brownie McGhee und Sister Rosetta Tharpe (1958) sowie von „Champion“ Jack Dupree (1960).

einer kleinen Loge von Kennern vertraut waren – darunter Helen Humes, Memphis Slim, Willie Dixon, John Lee Hooker und T-Bone Walker. Neun bundesdeutsche Städte standen auf dem Plan, außerdem Stationen in Österreich, der Schweiz, Frankreich und Großbritannien. Das Festival verhiß im Untertitel „Eine Dokumentation des authentischen Blues“, womit Lippmann und Rau ihre aufklärerische Vision in eine handliche Formel gossen: „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 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!“¹¹ Bereits im Vorfeld wurde das AFBF von der Jazzpresse als „interessanteste Tournee der bevorstehenden Konzertsaison 1962/63“¹² gefeiert. Und tatsächlich geriet das Experiment zum fulminanten Erfolg. Die „mittelgroße[n] Säle“¹³ mit einem Fassungsvermögen von bis zu zweitausend Zuschauern waren restlos ausverkauft; die Medien rühmten ein „abenteuerliches wie faszinierendes Unternehmen“.¹⁴ Enormen Einfluss übten die AFBF auf die frühe Rockentwicklung aus. Sie trafen „mitten ins Herz einer neuen Jugendkultur“,¹⁵ die den Blues zum zeitgemäßen Sprachrohr transformierte. Fackelträger wie Mick Jagger, Eric Clapton, Jimmy Page oder Eric Burdon verwiesen immer wieder auf den Initialfunken. Bis 1972 reiste das Festival durch zahlreiche Städte West- und Osteuropas. Nach langer Pause starteten Lippmann und Rau 1980 eine zweite Staffel, die fünf Jahre später endete. Hier stellten sie ebenfalls durchweg ‘schwarze’ Künstler vor. Die AFBF gastierten 1964 und 1966 sowie 1982, 1983 und 1985 auch in der DDR. Der Publikumsandrang war enorm, die Medienresonanz beachtlich. Das Amiga-Label des VEB Deutsche Schallplatten, zuständig für die populären Genres, veröffentlichte Mitschnitte der 1966er und 1982er Konzerte sowie eine selbst produzierte LP mit Studioaufnahmen vom 1. November 1964.¹⁶ Die Presse lobte die Darbietungen als „ursprünglich und unverfälscht“¹⁷ und identifizierte den Blues als „Musik des anderen Amerika“.¹⁸ „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.“¹⁹ Eine solche Lesart unterschied sich kaum von bundesdeutschen Interpretationen.

Deutungsmuster

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“²⁰ überhaupt. ‘Blues’ fungiert als Gütesiegel, das sich tendenziell sogar von engen Stilkriterien löst, als ‘Echtheitsversprechen’

¹¹ Fritz Rau in: 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, Berlin 2004, S. 326–327.

¹² Die Solisten des American Folk Blues Festivals 62, in: Jazz Podium, Nr. 8, 1962, S. 181.

¹³ Kathrin Brigl/Siegfried Schmidt-Joos, Fritz Rau. Buchhalter der Träume, Berlin 1985, S. 133.

¹⁴ Werner Burkhardt, „Öffnet die Ohren, der Blues zieht übers Land“, in: Die Welt, 06.10.1962, S. 5.

¹⁵ Brigl/Schmidt-Joos (Anm. 13), S. 128.

¹⁶ American Folk Blues, Amiga 850043, DDR 1964; American Folk Blues Festival 66 (1) und (2), Amiga 850114 und 850126, DDR 1966; American Folk Blues Festival ‘82, Amiga 856016, DDR 1982.

¹⁷ Großstadt blues vom 5. Kontinent, in: Brandenburgische Neueste Nachrichten, 06.11.1964, S. 6.

¹⁸ Musik des anderen Amerika, in: Neues Deutschland, 17.10.1966, S. 3.

¹⁹ Blues aus Chicago, in: Berliner Zeitung, 03.11.1964, S. 6.

²⁰ Peter Wicke, Vom Umgang mit Popmusik, Berlin 1993, S. 48.

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“²¹ funktioniert. Je größer die räumliche, vor allem aber die ethnische Entfernung ist, desto stärker wird er ideologisch aufgeladen.²²

Was schon in Hot-Club-Zeiten an Glaubenssätzen über den Blues, „die reinste und ehrlichste Musik“,²³ kursierte, bekam mit den AFBF ein mächtiges Podium.²⁴ In der Rückschau wird gern der vermeintliche Idealismus der Agentur Lippmann + Rau sowie der didaktische Impetus hervorgehoben und dabei vergessen, dass die Konzertreihe ein sorgfältig kalkuliertes Geschäftsmodell verkörperte.²⁵ Nicht nur der enorme Aktionsradius, der weite Teile Europas abdeckte, 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. Der amerikanische Musikethnologe und Anthropologe 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 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“.²⁶ Aber auch deutsche Pressestimmen sparten nicht mit Skepsis, Spott und intellektuellem Hochmut, wenn sie die „Marotten und Mätzchen“²⁷ der Auftritte monierten, die Künstler zu „herrlich kaputten, liebenswert verdrehten Käuzen“²⁸ degradierten oder vor snobistischen Konzertbesuchern warnten: „Sie gehen zu den Blues wie in den Zoo oder das natur- und völkerkundliche Museum.“²⁹ 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“.³⁰

²¹ Joana Breidenbach/Ina Zukrigl, *Tanz der Kulturen. Kulturelle Identität in einer globalisierten Welt*, München 1998, S. 185.

²² Vgl. Shuhei Hosokawa, *Blacking Japanese. Experiencing Otherness from Afar*, in: David Hesmondhalgh/Keith Negus (Hg.), *Popular Music Studies*, London 2002, S. 223–237, besonders S. 226.

²³ Hot Circle Bergen, *The Two Beat Friends*, Frankfurt/Main, Programmblatt Nr. 4 zum Themenabend am 14.11.1949, IJA, Sammlung Günter Boas.

²⁴ Die ersten beiden Jahrgänge wurden in Kooperation mit der Deutschen Jazz Föderation veranstaltet.

²⁵ Das finanzielle Risiko war überschaubar. Die elf Musiker des AFBF 1964 erhielten für die vierwöchige Tournee laut Joachim Ernst Berendt eine Gesamtgage von rund 70.000 DM.* Selbst im Jazz waren deutlich höhere Summen üblich. Die Sängerin Sarah Vaughan verlangte für ein Doppelkonzert 3.500 US\$ netto, 5.000 US\$ für einen Fernsehauftritt.**

*Macht der Jazz uns doch frei?, in: *Christ und Welt*, 05.02.1965, S. 20; **Brief von Jack L. Green, Associated Booking Corp., an Horst Lippmann, 03.04.1963, IJA, Nachlass Horst Lippmann.

²⁶ Charles Keil, *Urban Blues*, Chicago/London 1966, S. 37.

²⁷ Baldur Bockhoff, Auch der Jazz macht nicht frei, in: *Christ und Welt*, 18.12.1964, S. 17.

²⁸ Werner Burkhardt, Zwang zur Zwanglosigkeit, in: *Die Welt*, 14.10.1964, S. 11.

²⁹ Dieter Zimmerle, Der Blues ist überall, in: *Jazz Podium*, Nr. 11, 1963, S. 232.

³⁰ Albert Mangelsdorff, Liebe zur Musik, in: *Christ und Welt*, 02.04.1965, S. 24.

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“,³¹ als Aufschrei sozialer und rassistischer Diskriminierung und Klang gewordene „Bereitschaft zur Revolte“.³² 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.

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.

Blues im Popkontext

Mitte der sechziger Jahre begann sich eine neue Generation für den Blues zu interessieren. Fans der Rolling Stones, Animals oder Yardbirds entdeckten hinter den Coverversionen ihrer Helden die ‘schwarzen’ Originale. Aber nicht nur das musikalische Material, sondern auch die Images, Attitüden und kulturellen Normen des Blues diffundierten mit der British Invasion of Beat über die Grenzen. Der Blues diente als Quelle und Inspiration, seine Einflüsse waren bis in die Interaktion zwischen den jungen Bands und ihrem Publikum, bis in die Konstituierung einer kulturellen Identität, spürbar. Formen, Techniken und Diktion wurden vom Rock absorbiert und damit Teil der Norm.³³ Im Osten verfielen Kapellen vom Schlage der Lunics, Butlers, Spotlights oder des Diana-Show-Quartetts diesem Idiom, im Westen die Boots, Rattles, Hounddogs, Kentuckys und Team Beats Berlin.

Einen weiteren Popularisierungsschub spendete die vom Woodstockmythos gekrönte Hippiewelle. Jimi Hendrix avancierte zum Gitarren- und Sexgott, zum Großstadtpartisan, der seinen subversiven Blues aus der Hüfte schoss. Die perfekte Synthese von Tradition und Hightech destillierte „widerstrebende Definitionen von Authentizität“³⁴ und schlug eine Brücke in die siebziger Jahre. Der Blues hatte sich als unerschöpfliche Batterie moderner Popmusik emanzipiert, die problemlos mit der Gigantomanie des Progressive Rock oder den Preziosen des Folk Rock konkurrierte.

Alexis Korner, der gern als Vater des britischen Blues apostrophiert wird, betonte 1968, dass es „wirklich keine Grenze zwischen Pop und Blues“³⁵ mehr gibt und prophezeite ein Überschwappen der Egalisierung von England auf den Rest des Kontinents. Wenn die bundesdeutschen Medien fortan einen ‘Blues-Boom’ beschworen, meinten sie den Siegeszug des ‘weißen’ Blues Rock – die rhythmisch prägnante, den Soundmustern der Rockmusik verhaftete ‘elektrische’ Variante des Blues, interpretiert von Janis Joplin, Joe Cocker, The Doors, Ten Years After oder Johnny Winter. Sie wurde in die Starkultmaschinerie des Pop eingetaktet und erwies sich als erkleckliches Geschäft. Das deutsche Major-Label Polydor verkündete in einer großen Annonce „1970 hat Blues Vorfahrt“ und empfahl dem

³¹ Joachim Ernst Berendt, American Folk Blues Festival, in: *twen*, Nr. 10, 1962, S. 55.

³² Philippe Carles/Jean-Louis Comolli, *Free Jazz – Black Power*, Frankfurt am Main 1974, S. 69.

³³ Vgl. Paul Oliver, Blue-eyed Blues. The Impact of Blues on European Popular Culture, in: Christopher W. E. Bigsby (Hg.), *Approaches to Popular Culture*, Bowling Green/Ohio 1976, S. 228 und 238–239.

³⁴ Paul Gilroy, *Jewels Brought from Bondage. Black Music and the Politics of Authenticity*, in: Andy Bennett u. a. (Hg.), *The Popular Music Studies Reader*, London/New York 2006, S. 183.

³⁵ London ist voller Blues, in: *Jazz Podium*, Nr. 10, 1968, S. 319.

Einzelhandel: „Verdienen Sie viel am Blues. Verkaufen Sie die richtigen Platten“,³⁶ womit Aufnahmen von John Mayall und Taste, Mitschnitte des AFBF oder Highlights aus dem Chess-Katalog beworben wurden.

Für die Mainstream-Medien blieb der Blues Rock ein relevanter Markenartikel. Die erste Staffel des 1976 gestarteten „Rockpalast“, der vom WDR produziert und per Eurovision ausgestrahlt wurde, wies eine ausgesprochene Vorliebe für diese Musik auf. Nächtelange Live-Übertragungen von Konzerten mit Rory Gallagher, ZZ Top oder Little Feat bannten ein internationales Fernsehpublikum. In der DDR setzten sich regelmäßig Pilgerzüge aus den ‘Tälern der Ahnungslosen’ zu empfangsstarke Regionen in Gang, wenn der „Rockpalast“ gesendet wurde. Dann holte man sich die sonst unerreichbaren Ikonen nach Hause und trieb im kollektiven Rausch.

An der Schwelle zu den achtziger Jahren riefen Fachorgane einen ‘Second Blues Boom’ aus, den sie jungen Gitarristen wie George Thorogood, Robert Cray und Stevie Ray Vaughan gutschrieben. Die Poppresse ging langsam auf Distanz, weil der Blues Rock angesichts diversifizierender Jugendkulturen den Geruch eines Anachronismus bekam. Das Musikmagazin „Sounds“ registrierte die Wiedergeburt in Zeiten der ‘Neuen Deutschen Welle’³⁷ mit gespielter Verblüffung: Wer hätte geglaubt, „dass die nun auch noch mal ausbrechen würde, die Blueswelle meinen wir. Also, wir nicht!“³⁸ Ungeachtet aller Abgesänge, blieb der Blues Rock die einzige massenkompatible Strömung des Genres – in West- und Ostdeutschland.

Nischen und Biotope

Fernab der popkulturellen Verwurstung, widmeten sich Fans und spezialisierte Medien der Pflege des ‘echten’ Blues. Lippmann und Rau, die inzwischen weltweites Renommee genossen, bauten ab 1979 ihre Aktivitäten mit einer eigenen Plattenfirma aus: L + R Records. Der Schwerpunkt lag bei Jazz und Blues, man bot aber auch „gute[n] Pop- und Folk-Produktionen“³⁹ Raum. Pro Jahr brachten L + R rund dreißig LPs auf den Markt. Zum Bluesrepertoire gehörten die Mitschnitte der AFBF und Aufnahmen historischer Größen, unter ihnen J. B. Lenoir, Sonny Boy Williamson, Willie Mabon, Hubert Sumlin und Eddie Boyd. Der umsatzstärkste Blueskünstler der beginnenden achtziger Jahre war der afroamerikanische Gitarrist und Sänger Louisiana Red. Seine Tantiemen für 1980 beliefen sich auf den überschaubaren Betrag von 2.170,13 DM.⁴⁰

Eine noch marginalere Zielgruppe sprach die Serie „Living Country Blues USA“ an, die 1981 startete und in einem Dutzend Ausgaben unbekannt, vergessene oder obskure Musiker vorstellte. Mit diesem Projekt griffen Lippmann und Rau nicht nur die alte Idee der Dokumentation wieder auf, sondern spitzten sie konsequent zu. Die Aufnahmen, die als „Original Field Recordings“ firmierten, scherten aus den gängigen Produktions- und Verwertungsschemata aus. Sie entstanden nach dem Vorbild der Expeditionen amerikanischer Musikwissenschaftler und Ethnologen, die seit dem frühen 20. Jahrhundert oral tradiertes Volksliedgut vor dem Vergessen retteten. Die Bluesfans und -experten Siegfried A. Christmann und Axel Küstner zogen im Herbst 1980 für L + R durch den ländlichen Süden der USA und konservierten ihre Entdeckungen mit mobilem Equipment.

Christmann hatte als Chef des 1976 gegründeten Koblenzer Labels Ornament Records einschlägige Erfahrungen im ‘unabhängigen’ Plattengeschäft sammeln können. Außerdem

³⁶ Annonce in: Der Musikmarkt, Nr. 1, 1970, S. 17.

³⁷ Kommerzielles Etikett für die deutschsprachige, vom britischen Punk Rock beeinflusste Variante der New Wave.

³⁸ Rezension der LP „The Official Blues Band Bootleg“ von The Blues Band, in: Sounds, Nr. 4, 1980, S. 56.

³⁹ Protokoll über Gespräch Horst Lippmann / Heinz Hartmann am 08.06.79 in Buchschlag/Frankfurt, IJA, Nachlass Horst Lippmann.

⁴⁰ L + R Records, Royalty Statements 1st and 2nd Half Year '80, 30.03.1981, ebd.

betrieb er seit 1971 die Agentur Ziggi Music. Erklärtes Ziel war es, „Clubs und Veranstaltern authentische Blues-Musiker zu einem akzeptablen Preis zu vermitteln“.⁴¹ Ähnliches bezweckten Enthusiasten wie Rolf Schubert aus Köln und der Westberliner Norbert Hess. Mit ihren krisenresistenten Miniunternehmen sorgten sie für ein reiches Konzertangebot und bestückten die später in Mode kommenden Festivals. Fanzines und die wenigen Jazz- und Blueszeitschriften boten wichtige Werbeflächen. Im November 1980 erschien das erste deutsche Branchenblatt mit kommerziellem Anspruch: das „Blues Forum“, redaktionell betreut vom Chemiestudenten Thomas Gutberlet.⁴² Er wollte die nicht zu übersehenden Informationsdefizite lindern und dabei über den Tellerrand des Puristen blicken. Ein Großteil der Beiträge stammte von kundigen Fans. Nach zwanzig Ausgaben stellte das „Blues Forum“, das pro Heft zwischen 700 und 1.200 Exemplare verkaufte,⁴³ sein Erscheinen 1987 ein. Der lakonische Kommentar der Herausgeber lautete: „Zu wenige Mitarbeiter + nicht genug Inserenten + zu wenige Abonnenten + kein Geld + wenig Zeit = keine Lust mehr!“⁴⁴ Bluesbegeisterte Redakteure sicherten ihrer Musik auch einen Platz in den Nischen der großen Medien. Die Tagespresse berichtete über Konzerte und Todesfälle; gelegentlich irrlichterte der Blues durch die Nachtprogramme des bundesdeutschen Fernsehens. Späte Sendezeiten waren genauso für den Rundfunk typisch.⁴⁵ Öffentlich-rechtliche Einrichtungen finanzierten darüber hinaus attraktive Sonderveranstaltungen und Reihen wie das „Internationale Blues und Boogie Woogie Festival“ (WDR) oder das Bluesfestival in Lahnstein (SWF). Und auch die Major Companies der Plattenindustrie bedienten das Segment ‘authentischer Blues’. Die Teldec etwa, der aktivste Importeur dieser Musiksparte, richtete 1979 die Serie „Blues Roots“ ein.

In der DDR fristete der Blues jeglicher stilistischer Couleur ein mediales Schattendasein.⁴⁶ Informationen und Tonkonserven waren äußerst rar. Er tauchte lediglich in den Randzonen von Radio und TV auf sowie in „Melodie und Rhythmus“, der einzigen Popmusikzeitschrift des Landes. Plattenproduktionen waren nur einer professionellen Oberschicht vorbehalten. Amiga brachte bis zum Mauerfall achtzehn LPs und sieben Singles von insgesamt zehn Bands und Solisten heraus. Hinzu kamen ein Sampler mit Amateurkapellen sowie die Veröffentlichungen der AFBF und eine Hand voll Longplayer in der Jazz-Reihe des Labels, die Klassiker wie Bessie Smith, Big Bill Broonzy und J. B. Lenoir porträtierten, plus je eine Lizenzausgabe von Alexis Korner und The Blues Band. 1985 startete Amiga die Edition „Blues Collection“. Sie deckte eine hohe Genrebreite ab, vom ländlichen Minimalismus bis zum Blues Rock, und erreichte achtzehn Ausgaben, davon fünf im Jahr 1990. Dieses mehr als übersichtliche Angebot besaß keinerlei private Konkurrenz: Der VEB Deutsche Schallplatten war der alleinige Hersteller von Tonträgern in der DDR und sogar für das Sortiment der Intershops zuständig.

Etwas günstiger entwickelten sich die Dinge im Live-Alltag, legt man die Elle der Mangel- und Zuteilungswirtschaft an. Ähnlich wie im Jazzbereich, gehörten Gastspiele internationaler Bluesinterpreten ab den späten siebziger Jahren zum Standardrepertoire des staatlichen Kulturbetriebs. Wenn auch ihre Frequenz bei weitem nicht an die bundesdeutschen Verhältnisse heranreichte, schlug man zumindest doch das westliche Rockangebot der DDR

⁴¹ Folk Blues Stars in Deutschland, in: Jazz Podium, Nr. 8, 1972, S. 6.

⁴² Zu den ersten deutschsprachigen Bluesperiodika gehörten die österreichischen „Blues Notes“, 1969 gegründet, und „Blues Life“, ab 1978.

⁴³ Die gedruckte Auflage umfasste 1.500 Einheiten.

⁴⁴ Editorische Notiz in: Blues Forum, Nr. 20, 1987, S. 3.

⁴⁵ Einen guten Überblick gestatten die monatliche Rubrik „Jazz im Funk“ der Zeitschrift „Jazz Podium“ sowie die Ankündigungen im „German Blues Circle Info“ (GBCI).

⁴⁶ Details zur Geschichte des Blues in Ostdeutschland siehe Michael Rauhut, Blues in der DDR. Kulturelle Symbolik, alltäglicher Gebrauch und politische Interpretation, in: Stiftung Jugendburg Ludwigstein und Archiv der deutschen Jugendbewegung (Hg.), Historische Jugendforschung. Jahrbuch des Archivs der deutschen Jugendbewegung, NF Band 1/2004, Schwalbach im Taunus 2006, S. 351–372.

um Längen. Die stattliche Liste verzeichnete Künstler aus unterschiedlichsten Traditionen und Strömungen – von Johnny Shines, Memphis Slim und James Booker über Louisiana Red, Jim Kahr oder Alexis Korner bis zu John Mayall, Charlie Musselwhite und Johnny Copeland. Aus der BRD kamen Vince Weber, Das Dritte Ohr, die Bernd Haake Blues Band, Christian Rannenbergh und andere. Die euphorisch gefeierten Gäste spielten in repräsentativen Häusern und auf den kleinen Bühnen der Provinz, sie waren in nationale Folk-, Blues- und Countryfestivals und große Jazzprogramme eingetaktet, wurden von Jugendradio DT 64 und der FDJ engagiert.

Netzwerke

Etliche der ostdeutschen Bluessammler hatten gute Kontakte ins westliche Nachbarland. Dort wuchsen über die Jahre kleinmaschige Netzwerke. Fans und Künstler suchten mit diversen lokalen Initiativen den solidarischen Schulterschluss. In Hamburg war beispielsweise die „Blues Connection“ aktiv, im Raum Duisburg/Krefeld existierte eine „Veranstalterinteressengruppe“ zur Programmabstimmung. 1979 riefen zwei ortsansässige Bands die „Blues Cooperative Berlin“ ins Leben. Ihr Ziel war es, „sich auch mal außerhalb des Kneipenmiefs und -gerangels kennen zu lernen, sich gemeinsam gegen die Ausbeutung und Unterbezahlung durch einige Veranstalter zu wehren, Erfahrungen und Informationen auszutauschen, das Konkurrenzdenken abzubauen, gemeinsam zu musizieren, dem Gerangel um Auftritte und Gagen zu entgehen, besser für sich werben zu können und selbst Veranstaltungen zu organisieren“.⁴⁷

Den ernsthaftesten und folgenreichsten Versuch, eine überregionale Organisation zu etablieren, unternahm ein paar Bluesenthusiasten aus Frankfurt am Main. Sie hoben am 21. April 1976 den „German Blues Circle“ (GBC) aus der Taufe. Zum Gründungsvorstand gehörten Friedemann Heinze, Friedrich Marschall und Hans Pehl – Angestellte mittleren Alters.⁴⁸ 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.“⁴⁹ 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. Neben der Befruchtung einer landesweiten Kommunikation wollte man kameradschaftliche Nachwuchspolitik betreiben. Es „sollten die 'alten Hasen' den jüngeren Bluesfreunden helfen und sie mal persönlich beraten“.⁵⁰

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.⁵¹ 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.⁵² Die wöchentlichen Zusammenkünfte der Frankfurter Keimzelle verliefen etwa nach folgendem Schema: „1. Allgemeiner Informationsaustausch, 2. GBC-

⁴⁷ GBCI, Nr. 46, 1980, S. 13.

⁴⁸ Hans Pehl (*1940), Friedrich (Fritz) Marschall (*1943) und Friedemann Heinze (*1951).

⁴⁹ Satzung des GBC vom 11.03.1980, in: German Blues Guide (GBG) 1982/83, S. 44.

⁵⁰ Editorial des GBCI, Nr. 8, 1977, S. 1.

⁵¹ Angaben nach GBG 1976, o. S.; GBCI, Nr. 15, 1977, S. 1; GBCI, Nr. 45, 1980, S. 2.

⁵² Der GBC listete im Sommer 1979 zwanzig Städte auf. Vgl. GBCI, Nr. 35, 1979, S. 2.

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.“⁵³

Auf zentraler Ebene wurden regelmäßig Mitgliederversammlungen einberufen und alljährlich Partys mit Freibier und Live-Musik gefeiert, aus denen sich ab 1978 das bis heute existierende Gaildorfer Bluesfest entwickelte. Man baute internationale Kontakte auf und zog seine Kanäle auch in die DDR. Sie waren aufgrund der politischen Restriktionen zwar äußerst begrenzt, streuten dafür die Kunde aber umso effektiver.⁵⁴

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 zermürbenden Eitelkeiten, Sektiererei und Grabenkriegen. Die Initiatoren des GBC wurden immer wieder elitärer oder snobistischer Einstellungen bezichtigt, als „hohe Herren mit den niedrigen Mitgliedsnummern“⁵⁵ und „Mafia“⁵⁶ 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* 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?“⁵⁷

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.“⁵⁸

Fanzines und Diskurse

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.⁵⁹ Dieser Service sollte effiziente Kontakte sichern und potenzielle Übernachtungsmöglichkeiten signalisieren.⁶⁰ Außerdem fanden sich hier detaillierte Daten zu internationalen Konzertagenturen, Organisationen, Archiven und Medienaktivitäten sowie zu einheimischen Veranstaltern, Clubs und Bands.

⁵³ Editorial des GBCI, Nr. 38, 1979, S. 1.

⁵⁴ Im Jahr 1988 waren vier ostdeutsche Abonnenten des GBCI registriert. Sie bekamen das Informationsblatt gratis. Vgl. GBG 1988, S. 18.

⁵⁵ Bernd Kulla, Blues in Gaildorf, in: GBCI, Nr. 25, 1978, S. 7.

⁵⁶ Aus der Leserpost des GBCI, Nr. 22, 1978, S. 13.

⁵⁷ P. Dahlhausen, Gedanken zum Blues, in: GBCI, Nr. 35, 1979, S. 23.

⁵⁸ Peter Schütt jr., Der Blues, in: GBCI, Nr. 52, 1981, S. 43.

⁵⁹ Zwischen 1976 und 1988 wurden sieben Ausgaben des GBG veröffentlicht.

⁶⁰ Vgl. das Vorwort des GBG 1976, o. S.

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-Profit-Unternehmen konzipiert, als „Spiegel dessen, was sich beim GBC tut“.⁶¹ 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!“⁶² 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.“⁶³ Nach der Auflösung des GBC konzentrierte sich das Blatt zusehends auf die Dienstleistung von 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“⁶⁴ begann, spiegelte das Info auf eindringliche Weise das Selbstverständnis des harten Kerns der Bluesfanatiker. Monatelange Debatten kreisten um die Exegese von ‘Authentizität’, die als „soziales Kommunikationsideal“⁶⁵ begriffen wurde.⁶⁶ 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.⁶⁷ 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.“⁶⁸ Der ‘weiße’ Wechselbalg, die „gereinigte Version des Originals“,⁶⁹ sei eine pure kommerzielle Finte.

⁶¹ Editorial des GBCI, Nr. 23, 1978, S. 1.

⁶² Editorial des GBCI, Nr. 26, 1978, S. 2.

⁶³ Editorial des GBCI, Nr. 58, 1982, S. 2.

⁶⁴ Bernd Kulla, GBC-Reminiszenzen, in: GBCI, Nr. 12/2005 + 1/2006, S. 3.

⁶⁵ Eleonore Kalisch, Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung, in: Erika Fischer-Lichte/Isabel Pflug (Hg.), Inszenierung von Authentizität, Tübingen/Basel 2000, S. 31.

⁶⁶ Dass die politischen Gegenkulturen ein noch exklusiveres Verständnis von ‘Authentizität’ und afroamerikanischer Musik besaßen, sei an dieser Stelle nur erwähnt. Vgl. unter den jüngeren Arbeiten: Detlef Siegfried, Time is on my Side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre, Göttingen 2006; Moritz Ege, Schwarz werden. „Afroamerikanophilie“ in den 1960er und 1970er Jahren, Bielefeld 2007.

⁶⁷ Es sei hier lediglich angemerkt, dass dieser Topos weder vom GBC noch von den Initiatoren des AFBF oder den Hot-Club-Pionieren installiert wurde, sondern im Ursprungsland des Blues selbst, den USA, die Entwicklung von Anbeginn begleitete. Vgl. stellvertretend: Karl Koenig (Hg.), Jazz in Print (1856–1929). An Anthology of Selected Early Readings in Jazz History, Hillsdale/NY 2002.

⁶⁸ Editorial des GBCI, Nr. 22, 1978, S. 1.

⁶⁹ W. Küppers: White Blues, in: GBCI, Nr. 13, 1977, S. 3.

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“.⁷⁰ 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“⁷¹ angelastet. Letztendlich entscheide die künstlerische Qualität und das Feeling. „Alle Musikstile müssen ‘frei atmen können’ und sich instinktiv entfalten“,⁷² plädierte der in Westdeutschland ansässige, amerikanische Gitarrist Jim Kahr. Und Udo Wolff schaltete eine zynische Anzeige: „Möchte gern Neger werden. Wer hilft mir dabei?“⁷³

Blues als Lifestyle

Udo Wolff gehörte als Sänger der Hildesheimer Band Das Dritte Ohr einer Sparte an, die – gemäß seiner schwarz-weißen Verdikte – vom GBC eher stiefmütterlich behandelt wurde: der deutsche Blues.⁷⁴ Dabei hatte sich in den siebziger Jahren eine stabile Szene entwickelt, an deren Spitze Namen wie Abi Wallenstein, die Blues Company, Lösekens Blues Gang, Richard Bargel, die Frankfurt City Blues Band und Vince Weber rangierten. Sie besetzten einen wichtigen Teil der Nische, wovon Plattenaufnahmen und Live-Aktivitäten zeugten. Die Osnabrücker Blues Company, eine der umtriebigen Kapellen der Zunft, absolvierte nach eigenem Bekunden etwa 3.000 Konzerte innerhalb von dreißig Jahren.⁷⁵ Das Dritte Ohr wurde von Teldec unter Vertrag genommen und veröffentlichte 1980 die LP „Zahltag“, die mit ca. 32.000 Einheiten zu einer der meistverkauften westdeutschen Bluesproduktionen avancierte.⁷⁶

In der DDR besaßen Bands und Künstler wie Engerling, Monokel, Hansi Biebl, Stefan Diestelmann, Z.O.P.F. oder Jürgen Kerth einen magischen Ruf. Sie waren die Fixsterne einer Bewegung, deren Anhänger sich selbst als ‘Kunden’ oder ‘Tramper’ bezeichneten.⁷⁷ Anders als die Bluespuristen, die 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.⁷⁸

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 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’,

⁷⁰ Editorial des GBCI, Nr. 41, 1980, S. 1.

⁷¹ Vgl. Leserbrief von Dirk Hecke und Gabi Günther, in: GBCI, Nr. 41, 1980, S. 17.

⁷² Leserbrief von Jim Kahr, in: GBCI, Nr. 24, 1978, S. 18.

⁷³ GBC-Anzeigen im April, in: GBCI, Nr. 31, 1979, S. 20.

⁷⁴ Auch im „Blues Forum“, dem anderen Sprachrohr der Insider, waren deutsche Bands „nicht gerade üppig vertreten“. Blues Forum, Nr. 13, 1984, S. 29.

⁷⁵ Todor „Toscho“ Todorovic, On the Road Again. 30 Jahre Blues Company: Unterwegs im Namen des Blues, Norderstedt 2004, S. 7.

⁷⁶ Auskunft von Udo Wolff an den Autor.

⁷⁷ Vgl. Rauhut/Kochan (Anm. 11); Thomas Kochan, Den Blues haben. Momente einer jugendlichen Subkultur in der DDR, Münster u. a. 2002.

⁷⁸ Vgl. Friedrich Winter, Die Ostberliner Bluesmessen. Ein Insider-Bericht über sieben Jahre Lernprozess, in: Rauhut/Kochan (Anm. 11), S. 154–172; Teufelszeug im Gotteshaus. Rainer Eppelmann holte den Blues in die Kirche und setzte sich zwischen alle Stühle, ebd., S. 173–180.

‘Authentizität’ und ‘Nonkonformismus’ waren primäre Werte, die sich in ihren Verhaltensmustern, künstlerischen Vorlieben und Outfits niederschlugen. Die beinahe religiöse Verehrung des Blues speiste sich aus zwei Quellen: Sie war ein Relikt der Hippiewelle und zugleich Abbild traditioneller euroromantischer Sichtweisen. In die Musik der Afroamerikaner wurde das Verlangen nach ‘Echtheit’ und ‘reiner Emotion’ projiziert, die Unterdrückung ‘des Schwarzen’ 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 Freaks 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“.⁷⁹ 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.

⁷⁹ Leserbrief von Susanne Lie, in: GBCI, Nr. 40, 1980, S. 35.