

Carl von Ossietzky
Universität Oldenburg

Bachelorstudiengang

1. Fach: Musik
2. Fach: Germanistik

Bachelorarbeit

Titel:

**„The Doctor says I'll be alright, but I'm feeling blue“
– Das Blaue im Blues**

vorgelegt von:

Marten Seedorf
Am Deich 23
24723 Hollern-Twielenfleth
Tel.: 04141/7223
E-Mail: Drahtsalat@gmx.de
Matrikelnummer: 8962980

Betreuende Gutachterin: Prof. Dr. Susanne Binas-Preisendörfer

Zweiter Gutachter: apl. Prof. Dr. phil. Peter Schleuning

Oldenburg, den 22.09.2007

Inhalt

1. Einleitung: Ziele, Vorüberlegungen, Grundsätze

1.1 Einleitung und Ziele.....	4
1.2 Struktur und Vorüberlegungen.....	7

2. Der Himmel über Europa

2.1 Der Äther.....	12
2.2 Die Schönheit der blauen Blume.....	15
2.3 Die blaue Revolution.....	20
2.4 Zwischenfazit.....	24

3. Afrika und das bewahrte Blau

3.1 Vorüberlegungen.....	28
3.2 NTU, eine in sich geschlossene und doch offene Lebensweisheit.....	30
3.3 Orale Kultur: Sprache und Dichtung.....	37
3.4 Aspekte afrikanischer Musikkultur.....	42
3.5 Zwischenfazit.....	50

4. Das Blaue im Blues

4.1 Einleitung und Vorüberlegungen.....	53
4.2 Glauben und Kulturaneignung: Afroamerikanische Musik vor dem Blues.....	59
4.3 Der Blues.....	67
4.4 Der blaue Begriff.....	81
5. Fazit.....	91
Literaturverzeichnis.....	100
Erklärung.....	105

1. Einleitung: Ziele, Vorüberlegungen, Grundsätze

1.1 Einleitung und Ziele

...*Ultramarinblau [wurde] gewonnen aus dem Halbedelstein Lapislazuli (Na, Ca)₈ [Al₂SiO₄] [S, SO₄]₂.*

Diesen Stein brauchte man nur zu zermahlen und zu reinigen, um das Pigment zu erzeugen.

Norbert Welsch und Claus Christian Liebmann – *Farben: Natur, Technik, Kunst*

Das Licht der Sonne trifft in der Erdatmosphäre auf Atome, zwischen deren Elektronen und dem elektrischen Feld der Lichtwellen kommt es zu Wechselwirkungen, die dazu führen, dass die Elektronen selbst Licht in verschiedene Richtungen aussenden. Diesen Vorgang benennt man in der physikalischen Naturwissenschaft mit „Streuung“: „Die Streuung von sichtbarem Licht an Atomen hängt etwa von der vierten Potenz der Lichtfrequenz ab. Licht doppelter Frequenz (halber Wellenlänge) wird daher etwa 16fach stärker gestreut. Daraus geht hervor, dass Licht vom blauen Ende des [für den Menschen, der Verf.] sichtbaren Bereichs mit seinen ca. 400 nm Wellenlänge sehr viel stärker gestreut wird als Licht im roten Spektralbereich bei ca. 800 nm.“¹ Legt der menschliche Erdbewohner nun unter einem klaren Himmel mit geöffneten Augen am helllichten Tage den Kopf in den Nacken, sieht er strahlendes Blau und könnte leise singen:

“Once in a blue moon there’s a blue sky.
I wear my blue jeans and fly my blue kite.
Hangs like a bluebird until the wind dies
and then the tears pour out of my blue eyes.
If it’s your birthday, we’ll bake a blue cake
and then we’ll eat it off these blue plates.
‘cause kid I don’t know much about you,
but I like you because you’re true blue.”

Dieser Text stammt aus der letzten Strophe des Songs *True Blue* von Connor Oberst alias Bright Eyes, in der Studioversion veröffentlicht 2004 auf der EP *Lua*. Diese szenische Verknüpfung, wie sie einem romantisch veranlagten Menschen durchaus alltäglich passieren könnte, soll zeigen, wie sehr eine Farbe unabhängig von ihrem physikalischen Entstehungsprozess im Rahmen von menschlicher Kultur, von Sprache, Kunst, Dichtung, Musik, etc., mit affektiven Bedeutungen aufgeladen werden kann, so dass der Moment der Sinneswahrnehmung des Blau des Himmels, des Meeres oder in der Ferne verschwindender Landschaft nur die Spitze einer gedachten oder gefühlten kegelförmigen Form ohne Boden,

¹ Welsch, Norbert; Liebmann, Claus Chr.: *Farben. Natur Technik Kunst*. 2. Aufl., München: Spektrum Elsevier, 2006, S. 307

aber voller Sinn und Bedeutung, wird. Diese komplexen Bedeutungen auszumachen und sie zu nutzen zur Betrachtung einer Musik, die zu „den wenigen Konstanten des 20. Jahrhunderts“² gehört, ist Ziel dieser Arbeit. Doch diese Bedeutungen in ihrer ganzen Fülle zu erfassen ist eine wohl unerfüllbare Aufgabe. Zu Groß ist die Tiefe des Blau im globalen Maßstab, zu vielfältig die weltweit mit der Farbe verbundenen Assoziationen. „Der oberste babylonische Gott Marduk kleidete sich mit einem blauen Mantel. Die alten Ägypter bemalten ihre Götter, insbesondere den aus Theben stammenden Hauptgott Amun-Re, mit blauer Farbe. In Indien besitzen einige Gottheiten blaue Köpfe oder Hautfarbe. Auch der germanische Göttervater Wotan trug einen blauen Mantel. ... In der Mythologie mancher Völker ... [locken] blaue Irrlichter ... Wanderer in Mooregebieten ins Verderben. In der indischen Chakra-Leiter bildet blau die fünfte Farbe, die Halsfarbe. ... Psychologisch übt Blau genau die entgegengesetzte Wirkung wie Rot auf den Betrachter aus, nämlich beruhigend und entspannend. ... Aus orientalischen Kulturen ist bei uns die Sitte übernommen worden, männliche Babys, die dort höher geschätzt werden, blau zu kleiden.“³ Diese Aufzählung könnte noch lange weitergeführt werden, doch sollte deutlich geworden sein, wie vielfältig die kulturellen Assoziationen zur Farbe Blau sind und wie sehr sie sich unter gewissen Aspekten doch ähneln. Natürlich können im Rahmen dieser Arbeit nicht alle diese Beispiele genutzt werden, andererseits könnten sie weitgehend stimmig in die Ausführungen verwoben werden.

Vornehmlich aber geht es um den „Blues“ oder vielmehr geht es darum, was denn eigentlich der Inhalt dieses in der abendländischen oder vielmehr globalen Kultur des 20. und 21. Jahrhunderts so emsig kanonisierten Begriffs, dieses in ihrer Dichtung und Musik so fest etablierten „Gefühls“ oder „Stimmung“ eigentlich ist: Wirft man einen Blick in den Wort- und Bildband „Blues“ von Dietmar Hoscher, findet man ca. 80 verschiedene Bluesphilosophien, alle von vergangen bis aktuellen Größen der Bluesmusik individuell ausgestaltet. Man liest darüber, was der Blues ist, über Grenzenlosigkeit im politischen oder gedanklichem Sinne, über absolute Integrität, über die Manifestation der Wahrheit, über afroamerikanische Emanzipation, über Big Business, John Lee Hooker behauptet gar der Blues zu sein, über ein unlösbares Geheimnis, Geschichtenerzählen, Solidarität, etc..⁴ Trotz des ersten Eindruckes kaum fassbarer subjektiv-interpretatorischer Vielfalt der Idee des Blues, entsteht beim Lesen der Zitate ein Fixpunkt im Spannungsfeld des Bluesverständnis, ein Moment der Gemeinsamkeit bezüglich dieser so leidenschaftlich beschriebenen Kunstform oder gar dieses Daseinskonzepts.

In der musikwissenschaftlichen Literatur findet sich ebenfalls diese gewisse Uneinigkeit über das Wesen des Blues: So wird der Begriff in der enzyklopädischen Definition des „Musik in Geschichte und Gegenwart“ zurückgeführt auf sein Verständnis im britischen Englisch: „Er hat ursprünglich keinen musikalischen Bezug und lässt sich, als Bezeichnung für eine >>wenig angenehme Lage<< und eine damit zusammenhängende Gemütsverfassung, seit etwa 200 Jahren im britisch/englischen Sprachgebrauch nachweisen.“⁵ Diese Argumentation basiert u.a.

² Fischer, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil 1. 2.*, neubearb. Ausg., Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1994, S. 1602

³ Welsch; Liebmann 2006, S. 69f

⁴ vgl. Hoscher, Dietmar: *Blues. Bluesphilosophie in Wort und Bild.* Wien: Dr. Peter Müller, 2002

⁵ Fischer 1994, S. 1602

auf den Untersuchungen von Janheinz Jahn. Er veröffentlichte 1963 im Rahmen seiner Zusammenstellung von Blues- und Worksongs den Aufsatz „Wie der Blues gedichtet wird“. Hier bezeichnet er die Adjektive „sentimental“, „melancholisch“, „traurig“ und „schwermütig“ als dem Blues als Lied völlig fälschlich aufgezwängte Charakterzüge, die von einem grundsätzlichen Missverständnis der Tonalität und Harmonik, sowie der Lyrik des Blues durch die europäische und euroamerikanische Gesellschaft herrühren und im Zuge der globalen Kanonisierung und Kommerzialisierung des Blues zu einem Klischee gefestigt sind. Die gedichteten Worte des Blues seien aufgrund der gängigen abendländischen Interpretation von Lyrik als Ausdruck einer individuellen, oft gequälten Seele als traurig missverstanden worden, die Bluestonalität durch den Sinnesfilter des in der europäischen und euroamerikanischen Gesellschaft fest verwurzelten Dur-Mollsystems aufgrund seiner Modalität zwischen den beiden Tongeschlechtern ebenso.⁶ Beide Texte beziehen sich in diesen Ausführungen auf Alfons M. Dauer. Folgt man nun einem dieser Verweise zu seinem Buch „Blues aus 100 Jahren“ von 1983, so findet man zwar diese Argumentation, die darauf hinausläuft, der Begriff „Blues“ sei eine aus subjektiven, falschen Eindrücken resultierende Fremdbezeichnung, jedoch relativiert letztlich Dauer selbst diese Betrachtungen wieder: „Ob die Benennung „Blues“ eine schwarze Eigenbezeichnung oder weiße Fremdbezeichnung ist, bleibt vorderhand fraglich und muss noch genauer untersucht werden.“⁷

Eben diese Untersuchung soll hier vorgenommen werden unter der grundsätzlichen Annahme der Möglichkeit, dass der Bluesbegriff im afroamerikanischen Englisch als Kunstform und Identitätskonzept, wie es schon im Titel des Buches „Blues People“⁸ von LeRoi Jones bzw. Amiri Baraka formuliert ist, eine semantische Bedeutungsänderung erfahren hat, die ihn von seinen Wurzeln im britischen Englisch ablösen, jedoch in die Nähe der Konnotationen der Farbe Blau, wie sie sich in Kunst und Kultur Europas ausdrücken, bringt. Auch wenn dieser Ansatz eine gewisse Ironie in sich birgt, da von dem Konzept der Fremdbezeichnung abgesehen wird, um den Begriff mit der kulturellen Sphäre der angeblichen Fremdbezeichner zu verknüpfen: Der zentrale Ausgangspunkt ist nicht die Unterschiedlichkeit der Kulturen, sondern vielmehr die Gemeinsamkeit der Kultur im Bereich der Ausprägung von Kunst als Sinn- und Identitätskonstrukt. Es soll also afroamerikanische, damit zu einem wesentlichen Teil afrikanische, und europäische Kultur klar gegenübergestellt und aufeinander bezogen, komplementär betrachtet werden, um das Wesen des Blues im Blau erfassen zu können.

⁶ vgl. Jahn, Janheinz: *Wie der Blues gedichtet wird*. In: Jahn, Janheinz: *Blues und Work Songs*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1964, S. 6

⁷ Dauer, Alfons Michael: *Wie der Blues gesungen wird*. In: Jahn, Janheinz: *Blues und Work Songs*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1964, S. 9

⁸ Jones, LeRoi/Baraka, Amiri (Namensänderung): *Blues People. Schwarze und ihre Musik im weißen Amerika*. (Übersetzt von einem Berliner Studentenkollektiv.) Darmstadt: Buchdienst, 1975

1.2 Struktur und Vorüberlegungen

An diesem Punkt der Einführung führt der in seinen Ausmaßen kaum zu fassende Inhalt des Begriffes Kultur, gerade in seiner Ambivalenz bezüglich verschiedener Zeiten und Gesellschaften zur Offenlegung der Komplexität des in die Ausführungen dieser Arbeit einbezogenen Materials und der scheinbaren Distanz zwischen einigen der zentralen Konzepte. Was soll schon die Blaue Blume der abendländisch romantischen Literatur mit der afrikanischen Philosophie gemein haben, die naturphilosophischen Theorien des Aristoteles mit der afroamerikanischen Bluesmusik? Zur Eröffnung der Möglichkeit der Beantwortung dieser Fragen, sei unter Bezugnahme auf Janheinz Jahns „Muntu“⁹ eine weitere Grundannahme als Basis dieser Arbeit gelegt: Alle menschlichen Kulturen gleichen einander zu einem gewissen Maße, sie bauen auf den selben Grundlagen auf, dem Menschsein als individuellem und kollektivem Wesen. Nur die unterschiedliche Ausprägung und Anordnung der kulturellen Elemente macht Kulturen einander unterschiedlich und fremd. Krieg herrscht z.B. fast überall, nur wird er anders bewertet, anders in das Gesamtsystem Kultur eingeordnet. Der afrikanische Begriff „Muntu“, der Mensch als Gesamtheit erfasst, als Gemeinschaft von Lebendigen und Toten, Ahnen und vergöttlichten Ahnen, verweist auf diesen Zusammenhang,¹⁰ „dass alle Verschiedenheiten in der Natur des Menschen ihren gemeinsamen Nenner finden“¹¹. Diese Grundidee hat auch dann noch Geltung, wenn vordergründig kontrastiert wird, wenn Gegensätze hervorgehoben werden, um Besonderheiten aufzuzeigen, die letztlich jedoch z.T. auf Gemeinsamkeiten zurückzuführen sind. Auf dieses Problem soll aber später in der Erläuterung der wichtigsten Analyseinstrumente noch genauer eingegangen werden. Vorerst soll im Folgenden im Zuge der Erläuterung der Struktur dieser Arbeit ein möglichst klarer Überblick über Vorgehensweise und die bisher sehr komprimiert dargelegte Verknüpfung der Kulturrinhalte gegeben werden.

In Kapitel zwei werden Fragmente der abendländischen Kulturgeschichte in ihrem Bezug zur Farbe Blau betrachtet, um aus den Bruchstücken eine sinnvolle, einheitliche Struktur der Ideen in der Farbe nachzuvollziehen: Der Äther des antiken Griechenlands, das Blau in der Literatur der deutschen Romantik und schließlich in der bildenden Kunst bei der blauen Revolution von Yves Klein. Am Ende dieses Kapitels soll eine blaue Fläche, wie sie sich über der Kulturgeschichte Europas ausbreitet und ihr ideeller Inhalt klar zu erkennen sein.

Im dritten Kapitel wird die ursprüngliche, d.h. von der europäischen weitestgehend unbeeinträchtigte, subsaharische westafrikanische Kultur betrachtet und geklärt werden, welche Bezüge mit den abendländischen Assoziationen zur Farbe Blau bestehen. Auf dem blauen Hintergrund, der in Kapitel zwei gemalt wurde, sollen stimmige Formen gezeichnet werden, welche die afrikanischen Einflüsse auf die Bluesmusik darstellen. Dementsprechend dient dieses Kapitel zur inhaltlichen Verknüpfung der Aspekte aus Kapitel zwei und vier.

⁹ Jahn, Janheinz: Muntu. Die neoafrikanische Kultur. Blues, Kulte, Négritude, Poesie und Tanz. Durchges. Neuausg., Köln: Dietrichs, 1986

¹⁰ vgl. Jahn 1986, S. 106

¹¹ Jahn 1986, S. 19

Im vierten Kapitel folgt nach dem Prinzip, nach dem die Entstehung des Blues in der mir vorliegenden musikwissenschaftlichen Literatur erklärt wird, - dem Verschmelzen afrikanischer Musikkultur mit der euroamerikanischen in Nordamerika¹² – die Zusammenführung der Ergebnisse aus Kapitel zwei und drei. Das europäische Blau wird neben den Blues gestellt und verglichen. Die zentralen Fragestellungen lauten hier: Was ist der ideelle Inhalt des Bluesbegriffs und inwieweit weist er zurück auf das kulturelle Erbe der Afroamerikaner? Somit soll der so vielseitig ver- und missverstandene Blues in seinen wesentlichen Zügen und seiner Geschichte beschrieben werden.

Das fünfte und letzte Kapitel schließlich enthält die Zusammenführung aller Aspekte und Facetten der Arbeit. Die Theorie über das Wesen des Blues wird gedanklich in einen umfassenderen Zusammenhang gestellt, der gesellschaftliche und kulturelle Bereiche wie die heutige europäische Politik in Afrika oder die moderne Pop- und Rockmusik enthält.

Den einleitenden Teil der Arbeit abschließend, sollen einige zentrale Betrachtungsansätze, Analyseinstrumente und Konzepte beschrieben und diskutiert werden zwecks der konsequenten Vermeidung von möglichen Missverständnissen, die ich besonders aufgrund der weiten Perspektive der Arbeit befürchte.

Zeitlich weit zurückliegende gesellschaftliche Prozesse, insbesondere die Entwicklung eines Begriffs im afroamerikanischen Englisch, sind nur schwer absolut empirisch nachzuvollziehen. Zu lange wurde diesem Dialekt zu wenig Aufmerksamkeit aufgrund von rassistischer, genereller Herabschätzung durch die Sprachwissenschaft gegeben. So entwickelte Basil Bernstein, u.a. anhand von Betrachtungen des Black American English, seine Defizit-Hypothese noch 1958.¹³ Diese formuliert die Annahme, dass verschiedene soziale Schichten einer Gesellschaft die gemeinsame Sprache unterschiedlich ausprägen: Restringiert und elaboriert. Diese Kategorien unterliegen einer starken Wertung, so wird der elaborierte Code als leistungsfähiger eingestuft als der restringierte, woraus Rückschlüsse auf die kognitiven Fähigkeiten der Sprecher in verschiedenen sozialen Schichten gezogen werden. Die moderne Linguistik hat zwar differenzierende Gegenkonzepte gegen diese pauschale Hierarchisierung entwickelt, die jede Sprache als eigenes System möglichst unabhängig von gesellschaftlichen Normen betrachten, doch zeigt dieser Exkurs doch, wie lange sozialdarwinistisch beeinflusste Theorien eine differenziert dem zu betrachtenden Gegenstand angepasste Betrachtung der Sprachen gesellschaftlicher Unterschichten, so auch des Black American English verunmöglichten. Die Oralität der afroamerikanischen Kultur verstärkt diese Problematik noch. Nur sehr wenige schriftliche Quellen können genutzt werden, um so weiter in der Zeit zurückgegangen wird, umso weniger werden es, da die Integration der afrikanischen Kultur in die euroamerikanische Schriftkultur bzw. die Integration der Schriftkultur in die afrikanische Kultursphäre ein äußerst langer, langsamer und schwieriger Prozess war und ist. Auditive Aufnahmen der Blues-Song gibt es erst seit ungefähr 1920. So bleibt die Erkenntnis, dass trotz einiger weniger Quellen, in

¹² vgl. Oliver, Paul: *Die Story des Blues*. (Übersetzt von Walter Hartmann.) St. Andra-Wördern: Hannibal, 1994, S. 35f

¹³ vgl. Linke, Angelika; Nussbaumer, Markus; Portmann, Paul R.: *Studienbuch Linguistik*. 5., erweit. Aufl., Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004, S. 339f

denen Begriffe und Ausführungen, die den Blues betreffen, gefunden werden können, die Betrachtungen wegen der zeitlichen Distanz und der damals fehlenden wissenschaftlichen Aufmerksamkeit oder vielmehr der Ignoranz letztlich Spekulation bleiben. Wie lässt sich denn ohne jeden Zweifel beweisen, dass ein Begriff, nur weil er in einer Quelle auftaucht, fester Teil des Codes einer Sprachgemeinschaft war und wie lässt sich festhalten, dass nur weil ein Teil einer Sprachgemeinschaft einen Begriff nicht kennt, er in anderen Teilen derselben Gemeinschaft auch nicht vorhanden war? Ein Beharren auf absolut empirische Ansprüche ist hier nicht vertretbar. Vielmehr soll eine Verständnisstruktur, ein symbolischer Zusammenhang geschaffen werden, in welcher der Blues in all seinen Ausprägungen und Auswirkungen seinem ideellem Wert nach eingeordnet werden kann. Ein zeitgemäßes, differenziertes Konzept, das erlaubt, Unterschiede als Symbol von Gemeinsamkeit zu verstehen.

Der rational konstruierte Gegensatz rational – irrational, wie er in dieser Arbeit zwecks kulturwissenschaftlicher Betrachtungen umfassend genutzt wird, lässt sich aufgrund seines abstrakten Charakters auf äußerst viele Zusammenhänge anwenden. Nehmen wir exemplarisch die Rationalisierung der Ökonomie am Bsp. der Börse: Ein riesiges Zahlensystem, das in der Theorie ökonomischen Gesetzmäßigkeiten folgt, bildet die globale Marktwirtschaft, bildet die Welt in Zahlen ab. Der Film „Pi“¹⁴ von Darren Aronofsky betrachtet dieses Phänomen des Versuchs einer totalen Rationalisierung in letzter Konsequenz. Der Protagonist, ein genialer Mathematiker glaubt in der Zahl Pi einen Schlüssel für die Börse gefunden zu haben, ein Prinzip durch das alle wirtschaftlichen Bewegungen vorberechenbar sind. Der Held des Films scheitert und auch die realistische Praxis stellt sich oft als schwer berechenbar heraus, Handlungen an der Börse bleiben immer Spekulationen. Das Abendland ist der Entstehungsort der modernen Ökonomie und das Zentrum der Globalisierung, die größten und wichtigsten Börsen finden sich auf diesem Gebiet. Große Bereiche der Erde wurden nun im zeitlichen Wandel der Welt in dieses System integriert, jedoch in einer klaren sozialen Hierarchie, in der sogenannte „Dritte Welt Länder“, viele davon afrikanisch, ganz unten auszumachen sind, weil sie, um in der ökonomischen Logik zu sprechen, im zivilisatorischen Fortschritt, in Rationalisierung und Industrialisierung zurück geblieben sind. Die wirtschaftliche Globalisierung, generell die Ökonomie etabliert Machtstrukturen, die den Wohlstand eines Landes, eines Menschen auf der Armut eines anderen fundieren lassen. Janheinz Jahn beschrieb dieses Wertgefälle zur Zeit, als die wirtschaftliche Globalisierung noch keine derart dringende Rolle im Weltgeschehen wie heute spielte, als die Geringschätzung der afrikanischen Welt und der selbst erhobene Herrschaftsanspruch der europäischen Kultur sich noch offen im Kolonialsystem ausprägte. Er beschrieb die Zustände mit dem Zwang der modernen Technik, der Fabriken und des motorisierten Krieges. Das technische Zeitalter lässt all die zurück, die sich weigern was ihr ist zurückzulassen, z.B. magische Heilkunst oder Polygamie, und sich dem rationalistischen Denken und Leben in Form von medizinwissenschaftlich fundierten Pharmazeutika und monogamer gesetzlicher Ehe anzupassen.¹⁵ Fixieren lässt sich dieser Zusammenhang mit dem Aphorismus „Geh mit der Zeit oder geh zu Grunde“. Janheinz Jahn

¹⁴ Aronofsky, Darren (Regie und Drehbuch): *Pi*. Unbekannter Erscheinungsort: Harvest Filmworks/ Plantain Films/ Protozoa/ Truth & Soul, 1997. – 85 min.

¹⁵ vgl. Jahn 1986, S. 11f

sah für die postkolonialen afrikanischen Staaten einen Ausweg aus diesem Zwangssystem in der Ausprägung einer neoafrikanischen Kultur, die technisiert ist, aber auf eigenen Traditionen wurzelt. Übernahme sollte keine Unterwerfung zu Folge haben, Anpassung sollte mit stolzer Rückbesinnung durch Rationalisierung der Vergangenheit vereinbar sein.¹⁶ Der aktuelle wirtschaftliche und politische Globalzustand scheint mir diese damalige Vision als blauäugige Utopie bloßzustellen, denn prinzipiell scheint sich im Umgang mit Afrika nichts geändert zu haben. Doch soll gerade diese Arbeit die Bedeutung der afrikanischen Kultur in ihrem vielleicht subtilen, aber starken Einfluss auf die abendländische aufzeigen und betonen sowie darstellen, wie in der abendländischen, tendenziell stark rational-systematisierten Kultur das Irrationale Widersprüche erzeugt und Widerstand leistet. Der in diesen Strukturen enthaltene Aspekt der heutzutage wahrscheinlich weitgehend abgestrittenen, aber (Kultur)geschichtlich fest und offensichtlich verwurzelten Arroganz des rationalistischen Abendlandes gegen andere Kulturen, die weniger rational geprägt sind, ist ebenfalls ein Betrachtungsgegenstand, der allen Überlegungen in dieser Arbeit zugrunde liegt. Ein Beispiel ist der Sklavenhandel, der im Fazit des dritten Kapitels behandelt wird, oder die überholten Theorien der Sprachwissenschaft, die oben erläutert wurden und in Kapitel 3.4 noch eine wichtige Rolle spielen werden.

Dieser Exkurs soll zeigen, dass und wie die Kultur des Abendlandes in dieser Arbeit als eine rationalistische, Afrika dagegen als Hort einer irrationalen erfasst wird. Diese Erkenntnis ist natürlich nicht neu. Ganz im Gegenteil, sie ist ein fester Bestandteil der abendländischen Wahrnehmung der afrikanischen Kultur, seit diese aufeinander trafen.

Dazu ein Beispiel, das uns wieder zurück auf musikalische Zusammenhänge führt und zugleich eine wichtige und richtige Einschränkung mit sich bringt: Übertragen wir den Dualismus irrational – rational auf Techniken der afroamerikanischen und der abendländischen Musik. Einigen Berichten über die Bluesmusiker im Süden der USA ist zu entnehmen, dass ihre Art zu spielen mit der menschlichen Stimme verglichen wurde: „Sie ließen ihre Gitarre sprechen“ hieß es oft.¹⁷ Die Stimme ist nun etwas individuelles, etwas markant eigenes und in seiner kommunikativen Funktion das Medium zum essentiellen emotionalem Austausch im zwischenmenschlichen Durcheinander.¹⁸ Die Entwicklung der Schriftkultur wird allgemein hin als zivilisatorischer Fortschritt aus der oralen Kultur aufgefasst.¹⁹ Europa ist das Paradebeispiel einer literalen Kultur, Deutschland das Erfindungsland des Buchdrucks und das Land der „Dichter und Denker“, wie es Wolfgang Menzel 1836 formulierte. Für beide ist die Schrift als Medium ihrer ausformulierten Gedanken unerlässlich. Letztlich laufen diese Überlegungen darauf hinaus, dass die Beschreibung „das Instrument sprechen lassen“ eben ein orales Moment im Gegensatz zur rationalistischen Komposition und der Partiturschreibweise in der europäischen Kunstmusik meint. Orale Moment heißt in diesem Zusammenhang sich spontan emotional auf dem Instrument zu äußern, sich, das subjektive nach außen zu kommunizieren,

¹⁶ vgl. Jahn 1986, S. 11f

¹⁷ vgl. Dauer, Alfons Michael: *Blues aus 100 Jahren. 43 Beispiele zur Typologie der vokalen Bluesformen*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1983., S. 16

¹⁸ vgl. Linke; Nussbaumer; Portmann 2004, S. 279

¹⁹ vgl. Dudenreaktion (Hrsg. / Autor „gesprochene Sprache“: Prof. Dr. Reinhard Fiehler): *Duden, die Grammatik: unentbehrlich für ein richtiges Deutsch. 7.*, völlig neu erarb. und erw. Aufl., Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Dudenverlag, 2005, S. 1184

sozusagen zu kollektivieren, indem man dem Instrument im Spiel den Charakter einer menschlichen Stimme gibt. Und diesen Zusammenhang fassen wir als etwas irrationales, auch wenn eben diese Erfassung ironischerweise absolut rational ist.

Der Belcanto, eine italienische Gesangsschule dagegen, versucht die Gesangstimme zu einem Klangideal zu formen. Sie sieht vor, die Stimme zu instrumentalisieren, nach festgelegten ästhetischen Prinzipien, die in einer Partitur notiert werden können, soll sie institutionell geformt werden und damit wird sie eben vom individuellen, spontanen weggeführt, das die sprechende Gitarre ausmacht. Eben das erfasst den Moment einer musikalischen Rationalisierung.

Nun steht der klare Gegensatz – scheinbar. Jedoch ist der Belcanto insofern noch immer irrational, dass er im Gesang Gefühle ausdrückt, dass auch er von einer menschlichen Stimme gesungen wird, auch wenn diese nach rationalisierten technischen Vorgaben geformt ist. Natürlich kann man auch ein ähnliches technisches System wie im Belcantogesang im Gitarrenspiel oder im Gesang der Blueser ausmachen, das impliziert schon die Typologisierung der Bluesformen bei Dauer in seinem Buch „Blues aus 100 Jahren“, doch sind diese immer flexibler, wandlungsfähiger und nicht so stark institutionalisiert, sondern eher sozial gemeinschaftlich geprägt, worauf später noch ausführlich eingegangen werden wird. Hier zeigt sich nun die bereits beiläufig erwähnte Konstruktion des Gegensatzes rational-irrational. Letztlich sind die Systeme flexibel und anpassbar, je nach Perspektive, die eingenommen wird. Mit anderen Worten ist in jeder rationalistisch geprägten Kultur auch etwas irrationales zu finden und vice versa, doch darauf sei hier nicht weiter eingegangen, da diesem Thema noch genug Raum in dieser Arbeit gegeben ist. So ist es z.B. ein zentraler Aspekt im folgenden Kapitel. An dieser Stelle sei noch mal betont, das es um Tendenzen in einem Spektrum geht, um kulturelle Besonderheiten, nie um extreme Gegensätze.

Anknüpfend daran sei noch ein letztes Problem angesprochen, dass im Zuge der Argumentationen missverstanden werden könnte: Es geht nicht um eine grenzenlose Lobpreisung der afrikanischen Kultur und ihrer Spiritualität, gar im Sinne des positiven Rassismus, nicht um die radikale Minderung des Wertes der abendländischen Kultur per se. Ihre Kunst und ihr Denken ist ein wichtiger Bestandteil dieser Arbeit und auch das rationale Denken wird in eben dieser Arbeit praktiziert, kultiviert und damit gefestigt. Es geht um die Kritik einer Kultur, die keine andere zulässt, die andere unter sich ordnet, um dann Schutzgeld von ihr für ihren Schutz vor sich selber einzufordern. Es geht nicht darum, Werte, auch nicht abendländische, an sich zu dekonstruieren, auch nicht um eine Umkehr der Verhältnisse, es geht um die Argumentation von Gleichheit, Toleranz und Erkenntnis der Leistung und des Werts eines Gegenüber, also wenn überhaupt um eine Nivellierung von Wertvorstellungen.

Fassen wir kurz zusammen: Der abstrakte, rational konstruierte Gegensatz irrational-rational soll genutzt werden, um über den ideellen Inhalt der Farbe Blau das Wesen des Blues zu erfassen, als auch seinen kulturellen Werdegang und Auswirkung ein Stück weit nach zu verfolgen und letztlich sollen die gewonnen Erkenntnisse in einen größeren Denkkontext gestellt werden, um die Arroganz der abendländischen Kultur, wie sie sich sozial, wirtschaftlich, politisch, musikalisch, künstlerisch, etc. ausprägt, mit ihren eigenen rationalen Mitteln zu untergraben.

2. Der Himmel über Europa

2.1 Der Äther

*Das ging so lange, bis das Feuerrad
Der Sonne in des Äthers Mitte stand
Mit schwüler Glut. Da hebt auf einmal sich
Ein Wirbelsturm vom Boden, o Himmelsgraus!
Fegt übers Land, zersaust dem Wald den Scheitel
Und schwillt in alle Lüfte.*

Sophokles - Antigone

Die Säulen der Tempel des antiken Griechenlands tragen einen schwerwiegenden Teil der europäischen Kultur. Verfolgt man die abendländische Wissenschaft, speziell die Philosophie zurück auf ihren Ursprung, so scheint er hier gefunden zu sein. Bei Janheinz Jahn findet sich eine Erklärung dieses Zusammenhangs in Anlehnung an Karl Theodor Jaspers: „Nach Jaspers habe die Geschichte zwei große Aufschwünge zu verzeichnen: Nach der Mythenzeit, welche die Vorgeschichte und die Geschichte der frühen Hochkulturen einschließt, habe ... zwischen 800 und 200 vor Christus in Vorderasien-Griechenland, in Indien und in China unabhängig voneinander das reflektierende Denken begonnen“²⁰, das rationale Denkmuster bedingt. Adorno und Horkheimer sehen in der Entwicklung der 4-Elemente-Lehre in den vorsokratischen Kosmologien einen „Augenblick des Übergangs“²¹ hin zur Rationalisierung der abendländischen Denkkultur. Auch im heutigen Schulalltag zeigt sich dieser maßgebliche Einfluss deutlich in den grundlegenden Theorien der Mathematik, wie dem Satz des Pythagoras oder dem des Thales und wie sie nahezu jedem Schulkind vermittelt werden. Freuds Ödipus-Komplex aus seiner Psychoanalyse, die nicht nur namentlich, sondern auch inhaltlich-interpretatorisch auf der griechischen Ödipus-Mythe beruht, wird auch wenn er heute als Theorie keine Gültigkeit mehr besitzt als eines der wichtigsten Konzepte der Psychologie betrachtet.²² Derartige Beispiele gibt es unzählige. Sie zeigen die abendländische Berufung auf ein gedanklich-griechisches Erbe, wie es spätestens seit der europäischen Renaissance sich ständig kanonisiert.

Da die griechische Antike also ein Ausgangspunkt moderner abendländischer Kultur und Gesellschaft darstellt, soll auch unsere Erfassung der abendländischen kulturellen Assoziationen zur Farbe Blau genau hier beginnen. Doch trifft man schon im ersten Ansatz dieser Untersuchung auf ein fast ironisches Problem: Ältere wissenschaftliche Untersuchungen

²⁰ Jahn 1986, S. 12f

²¹ Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1971., S. 9

²² vgl. Storr, Anthony: *Freud*. (Übersetzt von Johannes Vetter.) Freiburg; Basel; Wien: Herder, keine Jahresangabe, S. 130f

zeigen das markante Fehlen der Farbe Blau in der Sprache und Kunst der griechischen Antike und manche Forscher gehen in ihren Erklärungen dafür sogar so weit, den Menschen des antiken Griechenlands Blaublindheit, Tritanopie zu diagnostizieren. Neuere Untersuchungen konnten zwar einige Verwendungsbeispiele des Blaus aufdecken, doch sind diese auffällig gering an der Zahl.²³ Dieses Problem können wir jedoch durch einen recht einfachen Gedankengang umgehen. Wir nehmen das Blau als die Farbe des wolkenlosen Taghimmels wahr, wie schon zu Beginn dieser Arbeit erläutert wurde. Ob die antiken Griechen diese Farbe nun genauso sahen oder nicht, spielt für unsere Überlegungen keine Rolle, da sie die Farbe des wolkenlosen Himmels am helllichten Tage und damit auch die typische Farbe des Meeres bleibt. Das Wesen der Farbe bleibt dasselbe, auch wenn ihre Wahrnehmung variiert. Daher konzentrieren sich die Untersuchungen auf den „Äther“ unabhängig von seiner farblichen Qualität und hinsichtlich der Ideen, die er im menschlichen Geist wachruft. Schlägt man in dem „enzyklopädischen Wörterbuch der griechischen und deutschen Sprache“ die deutsche Übersetzung des griechischen Wortes „αἰθήρ“ nach, findet man folgende Übersetzung:

„**Äther**, die reine strahlende Himmelsluft über den Wolken, helles Sonnenlicht (Wohnsitz der Götter...). Poet.: a) Himmelsraum, Himmel; b) Luft, Luftraum“²⁴

Aristoteles verstrickte diese rein strahlende Himmelsluft als die Quintessenz in die 4-Elemente-Lehre, wie sie bei Empedokles aus verschiedenen Theorien über die ursprünglichen Materialien alles Werdenden – Feuer, Erde, Wasser und Luft – vereinigt wurde. Dieses in einer unendlichen, bezüglich der Idee der Vollkommenheit sehr symbolträchtigen Kreisbewegung gedachte 5. Element bedingte alle anderen Elemente und war der Ausgangspunkt und Auslöser allen Lebens, unwandelbar, ewig und eigenschaftslos.²⁵ ²⁶ Auch die menschliche Seele sollte aus dem Himmelsstoff bestehen.²⁷ Diese metaphysische oder man könnte auch sagen theologische Vorstellung eines universalen Ganzen, das Leben an sich und Seele in sich birgt, steht also in enger Verbindung mit dem wolkenlosen Himmels und – das bleibt noch zu belegen – seiner Farbe.

Die Quintessenz als physikalische Tatsache und zugleich nicht fassbares Element, als unvergänglich und eigenschaftslos, also nicht physisch erfahrbarer Ursprung, ganz im Gegensatz zu der Feuchte des Wassers, der Wärme des Feuers, der Trockenheit der Erde und der Kälte der Luft bzw. des Windes führt uns zu dem Irrationalen, das es in sich birgt. Es bewegt sich außerhalb der Vernunft, auch wenn es bei Aristoteles versucht wird rational zu verklären. Es ist die grundsätzliche Annahme des Vorhandensein eines metaphysischen Ursprungs aller physischen Existenz und es manifestiert sich nur in der Wahrnehmung des

²³ vgl. Dürbeck, Helmut: *Zur Charakteristik der griechischen Farbenbezeichnungen*. Bonn: Habelt, 1977, S. 9f

²⁴ Menge, Hermann: *Enzyklopädisches Wörterbuch der griechischen und deutschen Sprache. Erster Teil. Griechisch - Deutsch*. 19. Auflage, Berlin; München; Zürich: Langenscheidt, 1965, S. 19

²⁵ vgl. Meyer-Lexikonredaktion des Verlages Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, Mannheim: *Der Große Coron. Das Moderne Nachschlagewerk in 20 Bänden. Band 2: Apot – Beis*. Lachen am Zürichsee: Coron Verlag, 1988

²⁶ vgl. Sandvoss, Ernst R.: *Aristoteles*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, 1981, S. 116

²⁷ Burkert, Walter: *Die Religionen der Menschheit. Band 15. Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: Kohlhammer, 1977, S. 485

wolkenlosen Himmels. In der Metaphysik erklärt Aristoteles zwar den „Satz des zu vermeidenden Widerspruchs“²⁸, und damit ein dualistisches Axiom, zu einer unwiderlegbaren Grundwahrheit alles Seienden²⁹, doch ist damit nur ein kognitives Prinzip benannt, kein substanzialer Ursprung. Dieser bleibt im Äther als transzendentaler Verweis unfassbar, dem ausschließlich Rationalen unzugänglich.

In der griechischen Mythologie präsentieren sich diese Ideen im Gottesbild des Aither, von einer Figur zu sprechen ist aufgrund der Immaterialität problematisch, denn er symbolisiert die obere Himmelsluft wie z.B. der Gott Poseidon die Personifikation des Meeres ist. Der Aither wird in der griechischen Mythologie sehr ambivalent behandelt. Bei Hesiod ist er z.B. neben seiner Schwester Hamara, dem Tag, ein Abkömmling von Erebus, der Dunkelheit und Nyx, der Nacht und somit eine kosmogonische Göttlichkeit. In den orphischen Mythen tritt er gar als die Weltseele auf, als Lebelement aller Wesen.³⁰ Doch allen Umschreibungen ist gleich, dass er die obere Luft ist, welche die olympischen Götter atmen und in der alle Gestirne schweben. Im Sinne der Weltseele kann er als ein allumfassendes, allverbindendes und allen gemeinsames angesehen werden, das ihn zu einer Lebensgrundlage der Götter werden lässt, zu dem, was das göttliche, unvergängliche erst ermöglicht. Die vergänglichen Menschen dagegen atmen die irdische Luft, die „aër“.³¹ Sie nehmen nicht Teil an der transzendentalen Vereinigung, die das Ewige in sich trägt. Hier eröffnen sich eng gewobene Assoziationsstrukturen, die den wolkenlosen Himmels (und seine Farbe) mit Ideen wie Unsterblichkeit, Ewigkeit, Unendlichkeit, Ursprünglichkeit, eben eines rational nicht zu klärenden Irrationalen verbinden und die sich schließlich in der Kultur als Motive, Ideen, Konzepte, oder ähnliches in Literatur, Malerei, metaphysischer Philosophie oder ähnlichem niederschlagen.

Der Auslöser einer solchen Ursprungs- und Einheitsidee wirkt so banal. Der Blick in den wolkenlosen Himmel geht in die scheinbare Unendlichkeit, wie sie zu Zeiten von fehlenden Weltraumvehikeln noch nicht einmal auf die Erdatmosphäre eingeschränkt werden konnte. Als Symbol einer allen existenten Wesen innewohnenden universalen Einheit ist die sich über das *ganze* Land und weit darüber hinaus erstreckende obere Luft, gerade als etwas, das durch Atmung Teil eines jeden Körpers werden kann, absolut nachvollziehbar. Soll diese Einheit in der Unendlichkeit rational erfasst werden, entwickeln sich derart Theorien wie die des Äthers als 5. Element bei Aristoteles. Die naturphilosophische Idee fand Fortführung in den naturwissenschaftlichen Bemühungen René Descartes und Charles Huygens in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts: Hier ist der Äther ein „hypothetisches Medium für die Ausbreitung von Licht und Wärme sowie zur Vermittlung von Fernwirkungen, insbesondere der Gravitation.“³² Augustin Jean Fresnel spezifizierte diese Annahme in seiner Theorie des Lichtäthers, einem

²⁸ Der folgendermaßen lautet: „Denn es ist unmöglich, dass dasselbe demselben in derselben Beziehung zugleich zukomme und nicht zukomme.“

²⁹ vgl. Sandvoss 1981, S. 129f

³⁰ vgl. Roscher, W.H.: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Hildesheim; New York: Georg Olms Verlag, 1978, S. 198f

³¹ vgl. Tripp, Edward: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*. (Übersetzt von Rainer Rauthe.) 3., verb. Aufl., Stuttgart: Reclam, 1974, S.32f

³² Meyer-Lexikonredaktion des Verlages Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, Mannheim: *Der Große Coron. Das Moderne Nachschlagewerk in 20 Bänden. Band 2: Apot – Beis*. Lachen am Zürichsee: Coron Verlag, 1988, S. 167

Medium für die Bewegung von Licht. Diese naturwissenschaftlichen Vermutungen sind zwar spätestens seit Albert Einsteins Relativitätstheorie widerlegt,³³ doch zeigen sie nichtsdestotrotz zum einen wieder die Verwurzelung der abendländischen Wissenschaften in der griechischen Antike, zum anderen den Vorgang der Rationalisierung eines ursprünglich irrational fundierten Konzepts. Bei Descartes, Huygens und Fresnel hat der Äther seine mythische Kraft, seinen transzendentalen Verweis verloren, er hat hypothetische Eigenschaften und wird im Zuge dessen als fassbar durch empirische Forschungsmethoden angenommen.

Andersartigen Einfluss nahm die Idee des Äthers auf die Romantische Epoche der abendländischen Kulturgeschichte. Hier tendiert sein Verständnis noch zu den Ursprüngen der und damit zur Ursprünglichkeit in der Idee. Eben diese Beziehung soll in den Betrachtungen des folgenden Kapitels anhand der „blauen Blume“ der Romantik und der damit verknüpften poetischen Philosophie Hölderlins aufgewiesen werden, womit wir zugleich die Farbe Blau als von nicht blaublindem Menschen tatsächlich wahrgenommene Himmelsfarbe zurück ins Zentrum der Argumentation rücken.

2.2 Die Schönheit der blauen Blume

*Verloren ins weite Blau, blick ich oft hinauf an den Aether und hinein ins heilige Meer,
und mir ist, als öffnet' ein verwandter Geist mir die Arme, als löste der Schmerz der Einsamkeit
sich auf ins Leben der Gottheit.*

Friedrich Hölderlin - Hyperion

Dieses Zitat aus dem Briefroman eines der bekanntesten Dichters der deutschen Romantik – auf dem Einband des Buches wird sein Roman gar als die vielfach als eine der schönsten deutschen Dichtungen genannte benannt - bildet mit dem fließenden Übergang zu unserem nächsten kulturellen Untersuchungsgebiet den engen ideellen und thematischen Zusammenhang der griechischen Antike mit der deutschen Romantik, schon allein durch die Verwendung des Begriffs „Äther“, ab: Der Untertitel der Dichtung Friedrich Hölderlins ist „Ein Eremit in Griechenland“. Nicht ohne Hintergedanken platziert er seinen im Briefeschreiben äußerst eifrigen Protagonisten im Griechenland der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Hyperion soll sich mit seiner eigenen kulturell-nationalen Vergangenheit auseinandersetzen. Er findet im Griechenland seiner Zeit keinen ideellen Halt und fixiert sich auf die geistigen Inhalte und Werte seiner antiken Vorfahren. Seine stark subjektiven Erfahrungen, u.a. im Befreiungskrieg gegen die Türkei, dokumentiert er in Briefen an seinen deutschen Freund

³³ vgl. ebd., S. 167f

Bellarmin.³⁴ Seine Auseinandersetzung mit den antiken Werten und Idealen, seine philosophischen, existentiellen Konflikte, die ihn an den Rand des Selbstmords führen passieren also gewissermaßen stellvertretend für den deutschen, vermutlich gut gebildeten Adressaten seiner Briefe.

Zum einen ist dieser Bezug, wie im letzten Kapitel schon erläutert wurde, in der abendländisch humanistischen Bildung kanonisiert und spricht so ein breites Publikum im Bildungsbürgertum an und zum anderen finden wir in der Vorrede des Buches Worte der Kritik von Hölderlin selbst an dem von ihm gewählten Schauplatz: „ ... wo sich das folgende zutrug, ist nicht neu, und ich gestehe, dass ich einmal kindisch genug war, in dieser Rücksicht eine Veränderung mit dem Buche zu versuchen, aber ich überzeugte mich, dass er der einzig angemessene für Hyperions elegischen Charakter wäre, und schämte mich, dass mich das wahrscheinliche Urteil des Publikums so übertrieben geschmeidig gemacht.“³⁵

Warum also schämt sich der Dichter? Der Ausschnitt kann ohne Zweifel doppeldeutig gelesen werden, doch eben diese Ambiguität lässt sich im Kontext der vereinigungsphilosophischen Ideen Hölderlins als geschickte Konstruktion herausstellen, die für Eingeweihte nur wie folgt aufzulösen ist: Hölderlin schrieb in der direkten örtlichen wie zeitlichen Einflussphäre der Aufklärung, in der das Bildungsbürgertum sich moralisch wie politisch gegen den herrschenden Adel behauptete und durch Rationalismus und kosmopolitische Weltsicht zum vernunftgeleiteten sozialen Dasein strebte.³⁶ Er kanonisierte in diesem gesellschaftlichen Rahmen also die Bindung der Bildung an die Gedankenwelt der Antike, wie sie schon im letzten Kapitel dargestellt wurde, gleichzeitig verschmäht er offenbar diese Erfüllung der Erwartungen seiner gebildeten Leserschaft. Zentraler Begriff ist in diesem Sinne das „kindisch“, da Hölderlin den Zustand des Kindseins als dem ähnlich begreift, was seine Vereinigungsphilosophie anstrebt.³⁷ Dieser Punkt führt uns induktiv zu einer Auseinandersetzung, die im folgenden Verlauf der Arbeit zentral sein wird: Die Abgrenzung, ja die Gegenbewegung des Ästhetischen, des künstlerischen Gedankens gegen eine allzu sehr von rationalistischer Vernunft und Ansprüche empirischer Wissenschaft geprägten Gesellschaft. Hier besteht ein markanter Unterschied zwischen Antike und Romantik: Die aufklärerische Vernunft war noch nicht derartig entwickelt, sozusagen noch im Keime und so war auch die grundsätzliche Auseinandersetzung der Kunst mit dem Rationalismus noch nicht notwendig. Konzepte des Irrationalen wie der Äther als fünftes Element fanden noch festen, berechtigten Halt in wissenschaftlichen Konzepten. Hölderlin formuliert diese Auseinandersetzung einen Satz vor der oben zitierten Passage mit den Worten: „Wer bloß an meiner Blume riecht, der kennt sie nicht, und wer sie pflückt, bloß, um daran zu lernen, kennt sie auch nicht.“³⁸

Doch greife ich damit schon etwas voraus, also konzentrieren wir uns vorerst auf die ästhetische Philosophie Hölderlins und der Rolle des Äther darin: Wir entdecken den Äther im

³⁴ vgl. Hölderlin, Friedrich: *Hyperion oder ein Eremit in Griechenland*. Köln: Anaconda, 2005

³⁵ ebd., Vorrede

³⁶ vgl. Schneider, Dörte: *Sehnsucht nach Vollkommenheit. Friedrich Hölderlins philosophisch-ästhetische Programmatik und ihre bildliche Ausprägung im Werk von Yves Klein*. Oldenburg: Carl von Ossietzky Universität, Fachbereich Philosophie, Kunst-/ Medienwissenschaft und Politikwissenschaft, Magisterarbeit, 2003, S. 15

³⁷ vgl. ebd., S.30

³⁸ Hölderlin, Friedrich 2005, Vorrede

anfänglichen Zitat aus dem literarischen Kunstwerk „Hyperion“ wieder, der ideelle Bezug zur Antike ist damit offensichtlich. Nun soll diese reine Himmelsluft in seiner ideellen Gemeinsamkeit mit dem ästhetischen Konzepten Hölderlins bis zum romantischen Motiv der blauen Blume nachvollzogen werden. Die Ausführungen basieren weitgehend auf der 2003 an der Universität Oldenburg von Dörte Schneider vorgelegten Magisterarbeit mit dem Titel „Sehnsucht nach Vollkommenheit“.

Wie schon beschrieben ergab sich für den Künstler nach Durchsetzung des Gedankengutes der Aufklärung, speziell der kantischen Theorien, eine Art Zwang zur Rechtfertigung seines Schaffens. Vernunftfixierter Rationalismus setzte sich gegen metaphysische Philosophien durch und legte die Grundlage für eine naturwissenschaftlich bis ins Letzte erklärbare Welt. Die „Kritik der reinen Vernunft“ wird allgemein hin als Wendpunkt zur modernen Philosophie betrachtet, doch die romantische Gegenbewegung setzte im 18. Jahrhundert ein: „... als romantisch galt alles, was wunderbar, phantastisch, unwirklich und abenteuerlich war. Alles, was die Phantasie, die Empfindung oder Vorstellung anregte. Sie bezieht nicht-rationalistische Momente in ihre Ideen mit ein: Über-sinnliche und sinnliche Wahrnehmungen treten gleichberechtigt neben kognitive, vernunft-orientierte.“³⁹

Friedrich Hölderlin entwickelte neben seiner literarischen Tätigkeit in seinen philosophisch-programmatischen Schriften die Idee einer Ästhetik, die ihr Gegenstück in der Vernunftsidee der Aufklärung findet und das Denken aus gesetzten und gewohnten Grenzen hin zum Assoziativen befreien sollte, ihm wieder die metaphysischen Empfindungen verinnerlichen wollte. Die Kunst, speziell die Poesie, sollte hierfür als Medium wirken. Prinzipien aller Theorie und Praxis sollten dem Ästhetischen untergeordnet werden, um eine völlig neue Art des Denkens, das in keinem Gegensatz mehr steht zu einem im Einklang mit der Natur fühlenden.⁴⁰ Letztlich ist das Ziel dieser Ästhetik nach Hölderlin, dass über die Poesie als Vermittler der Selbsterkenntnis und die Metareflexion eben dieser Erkenntnis ein Zustand totaler Einheit erreicht wird, in dem die aus dem rein reflexiven Denken entstandenen Dualismen auflöst oder vielmehr zusammenführt sind. Dabei darf dieser Prozess nicht als krasser Gegensatz zum vernünftigen Denken verstanden werden, denn er harmonisiert vielmehr die Gegensätze. Diese Erweiterung des menschlichen Bewusstseins geht einher mit einer transzendental-göttlichen Erfahrung, die sich in einer Vergegenwärtigung eines allgegenwärtigen Geistes äußert, der sowohl Subjekt als auch Objekt durchdringt und als Fixpunkt der Gemeinsamkeit zur Harmonisierung dient. Dieser Geist äußert sich dem erkennenden Subjekt in der Kontemplation in ein Kunstwerk, sei es als Kunstschaffender oder als Rezipient und nach dieser Erfahrung kann es in der Lage sein aus ihr Rückschlüsse auf den Gesamtzustand der Welt zu schließen und weiterhin zur neuen Form des Denkens in Einheit mit dem Gefühl zu gelangen.⁴¹ Hölderlin begreift diesen Prozess als „poetische Individualität“, der Weg dahin lässt sich in drei Phasen einteilen: „In der ersten bringt das Subjekt durch das hyperbolische Verfahren das Moment des Idealischen hervor. Hier entsteht der subjektive Grund des Gedichts, der die Verbindung zwischen poetischem Subjekt und der äußeren Welt herstellt. Im nächsten Schritt, der

³⁹ Schneider 2003, S. 15

⁴⁰ vgl. Schneider 2003, S.17ff

⁴¹ vgl. ebd., 29ff

poetischen Reflexion, abstrahiert das dichterische Subjekt von der idealischen Darstellung und erkennt die eigene Spiegelung in seiner Schöpfung, ohne sie selbst zu sein. In der dritten Phase gibt sich das poetische Subjekt einen unendlichen Gesichtspunkt und kann dadurch in der Metareflexion das Absolute, die Einheit des Einigen, denken.⁴² Mit anderen Worten: Das denkende Individuum ahnt einen metaphysischen Ursprung, strebt über sich hinaus, nutzt das Medium der Poesie zur künstlerischen Kontemplation und entwickelt Ideologien, die nicht rational fassbare Sphären berühren. Im Zuge der Reflexion über eben diese vergegenständlicht das Subjekt diese Ideologien, fasst sie in rationale Begriffe und widerspricht ihnen damit zwar, doch begreift es im Zuge dessen die dualistischen Zusammenhänge ohne sie auflösen zu können. Die Metareflexion bewegt sich eine Ebene über der Reflexion und impliziert damit unendliche Metaebenen, da auch sie wieder auf der nächsten Ebene reflektiert werden kann. In diesem endlosen Regress findet sich das Absolute, die nicht zu fassende Einheit Allens, das „Eine in sich verschiedene“, eben das Schöne im Sinne Hölderlins Ästhetik. Am Ende ist das Individuum in völlige Einheit mit seiner Umgebung gelangt, ohne sich als denkend-fühlendes Subjekt aufgeben zu müssen. Da der Poesie als ideelle Kunstform dieser Prozess eigen ist, bloßer empirischer Realität hingegen nicht, ist die Forderung des Dichters die Ausformung der Wirklichkeit nach Prinzipien der Kunst.⁴³ Die Ästhetik wird hier zu einem existentiellen Konzept, das eine utopische Zukunft voller Harmonie und absoluter Freiheit verspricht: „Das erhabene Schöne ist Ausdruck des Göttlichen und fungiert als vereinigendes Element zur Wiedererlangung der absoluten Einheit von Mensch und Welt durch die transzendente Empfindung von Poet und Rezipienten.“⁴⁴

Übertragen wir diese Ideen auf den Äther im aristotelischen Sinne, so lässt sich Hölderlins Vereinigungsphilosophie als Versuch der Rückbesinnung auf das, was der griechische Philosoph noch in seinem 5. Element als metaphysische Grundlage aller anderen vier physischen Elemente erfasst hat, begreifen. Ein transzendentaler Ursprung, der sich in der Idee der absoluten Einheit widerspiegelt soll als Existenzkonzept etabliert werden. Nur der künstlerisch handelnde, ästhetische Mensch wird im Zuge dessen zum absolut erkennenden, weil auch gleichwertig empfindenden Subjekt.

Hölderlin formulierte mit dem eben knapp dargestellten eine Programmatik der Romantik. Romantik umreißt als Begriff „eine allgemeine geistige Haltung, die von der Unabgeschlossenheit des Denkens, prophetischen Sehnsüchten und Schwankungen geprägt ist. Romantik ist nicht nur Ordnungsbegriff, sondern steht für den substanziellen Wandel einer Denkweise.“⁴⁵ Dieser Programmatik bzw. dieser Denkweise hatte sich auch Georg Phillip Friedrich von Hardenberg alias Novalis zugeschrieben. Auch er sprach sich gegen rein aufklärerisches Denken und die Zukunftsvisionen seiner ausschließlich vernunftorientierten Zeitgenossen aus. Auch er sah in der dualistischen Trennung von Ästhetik, Kunst und Vernunft, Wissenschaft einen falsch eingeschlagenen Weg seiner Gesellschaft. Stattdessen sollte Kreativität in dynamischer Verbindung mit diskursiv-rationalem Denken und einer

⁴² ebd., S. 48

⁴³ ebd., S. 43

⁴⁴ ebd., S. 55

⁴⁵ ebd. S. 58

transzendentalen Selbsterkenntnis des menschlichen Subjekts als Schöpfer, wie wir all das ebenfalls bei Hölderlin vorfinden, zukunftsweisend sein. In seinem Romanfragment „Heinrich von Ofterdingen“ entwickelte Novalis auf Basis dieser Ansichten das Motiv der blauen Blume, das im weiteren Verlauf der Kulturgeschichte Europas als stellvertretend für die gesamte Romantikepoche hinsichtlich seines assoziativen Gehalts interpretiert wurde.⁴⁶ Zurecht, da sie symbolisch all das bisher besprochene in sich vereinigt. Die Blume erweckt Assoziationen zur Natürlichkeit, zu Schönheit und Neubeginn, zum Wachsen, Gedeihen und Aufblühen im metaphorischen Sinne. Die blaue Blütenfarbe stimmt mit diesen affektiven Bedeutungen überein und weist noch weit darüber hinaus:

Blau als Farbe des wolkenlosen Himmels, des Wassers, besonders der tiefen Wasserschichten des Meeres, und der Berge, die in großer Entfernung vom wahrnehmenden Beobachter im Blau verschwimmen, ist die Farbe der Transzendenz und erfasst letztlich mit ihrem assoziativen Sog alles bisher in diesem und im vorherigen Kapitel besprochene: „In der Kunst gilt Blau als die Farbe der Ferne, des Geistigen und des Göttlichen“⁴⁷, in der Romantik, d.h. auch im romantischen Gemüt ebenso und darüber hinaus meint sie die Einheit in der unfassbaren metaphysischen Unendlichkeit, das Streben nach ewiger, inniger Verbundenheit mit der Natur.⁴⁸ „Die poetische Kraft der Farbe Blau, die tiefen Gefühle und Sehnsüchte, die durch sie erweckt werden, ihre räumliche und zeitliche Dimension prädestinieren Blau als Ausdruck der Intensität des Lebens.“⁴⁹ Blau ist die Farbe der Sensibilität, sie meint tiefste und höchste Emotionen und alles dazwischen. Sie ist ein Synonym zur Ästhetik Hölderlins. In Verbindung mit der Blume meint sie den Moment der romantischen Erkenntnis, welche die Menschheit in ein Utopia der Harmonie mit Allem führen will. So ist die Blaue Blume auch für den Protagonisten Heinrich von Ofterdingen in Novalis Romanfragment ein Sinnbild des durch Sehnsucht ständig gen ferner Harmonie angetriebenen geistigen Menschen. Das Bild einer blauen Blume wird ihm zum ersten Mal in der Realität von einem mysteriösen Fremden vor Augen geführt und mit diesem Moment an nimmt es Teil an Heinrichs ausschweifender Traumwelt, zeigt sich als zärtliche, aber ferne Verlockung der Verbindung des Menschen, des Geistes und der Natur im Irrealen. Heinrich macht sich auf, um seine Sehnsucht zu stillen und wandelt dabei eher in seiner Traumwelt als in der Realität, jedenfalls bestimmt die erstere sein Leben und seine Wahrnehmung. Dieser Austausch der Welten stimmt mit dem assoziativen Gehalt der Blauen Blume, des Blaus an sich, und einigen Aspekten der Vereinigungsphilosophie Hölderlins überein. Im Traum versucht sich das Geistige, die Sehnsucht nach Harmonie zu manifestieren und lockt den Romantiker zu sich mit der utopischen Hoffnung auf romantisch-ästhetische Vollkommenheit.

Fassen wir kurz zusammen: Wir konnten bisher einen engen ideellen Zusammenhang zwischen der Romantikepoche und der griechischen Antike bezüglich ihrer Assoziationen und ihres künstlerischen als auch geisteswissenschaftlich-logischen Umgangs mit dem Ätherkonzept ausmachen und diese auf das Motiv der blauen Blume und damit auf die Farbe Blau projizieren.

⁴⁶ vgl. ebd., S.57ff

⁴⁷ Welsch; Liebmann 2006, S. 60

⁴⁸ vgl. ebd. S. 70

⁴⁹ Schneider 2003, S. 60

Nun soll diese Idee kulturgeschichtlich weiterverfolgt werden. Thema des nächsten Kapitels ist die blaue Revolution bei Yves Klein und wie sie in das bisher gesponnene Bedeutungsnetz zu knüpfen ist.

2.3 Die blaue Revolution

Im Grunde wird der wahre Maler der Zukunft in stummer Dichter sein, der nichts schreibt, sondern in Stille, ohne zu formulieren, ein riesenhaftes und grenzenloses Bild erzählt.

Yves Klein

Pierre Restany, französischer Kunstkritiker, formuliert in seinem Vorwort „Das Feuer im Herzen der Leere erlischt nie“ zu dem Buch „Yves Klein“ von Nicolas Charlet einen fast liebevoll hochpreisenden Nachruf auf den 1962 im Alter von 34 Jahren verstorbenen „Maler der Monochromie“⁵⁰. Restany verbindet mit Klein eine Freundschaft, die auf ihrem gemeinsamen kulturellen Schaffen, u.a. in der Anfang der 60er Jahre geformten künstlerischen Bewegung des „nouveau Réalisme“, und besonders ihrer grundsätzlichen Vorstellung der notwendigen Offenheit der Kunst hin zur repressive Normen überwindenden Innovation basiert. Früh, als einer der ersten Kunstkritiker erkannte Restany die Bedeutung des Werks Kleins und dieser Zustimmung der künstlerischen Inhalte und einer prophetisch zukunftsweisenden Perspektive⁵¹ sollte der spätere internationale Erfolg sowie die Leidenschaft und Konsequenz, mit der Klein sein Gesamtwerk entwickelte, Recht geben. Restanys Vorwort wird hier eingebracht, um über die Betrachtung seiner Beschreibungen des Charakters und Schaffens Yves Kleins, die auf freundschaftlicher Vertrautheit beruhen, die Verknüpfung der ideellen Werte des Künstlers mit denen der Romantiker, wie sie im vorherigen Kapitel umrissen wurden, vorzunehmen. Er nennt den „Maler der Monochromie ... [den] Poeten der Leere und ... [den] Meister des Immateriellen in der Kunst“⁵². Der Ausdruck Poet verweist ganz klar zur Literatur. Tatsächlich war Yves Klein philosophischer Literat, wie wir später noch sehen werden. Doch wichtiger ist, dass er sich als „Meister des Immateriellen“ in wenigstens ähnlichen assoziativen Bereichen wie Friedrich Hölderlin und Novalis bewegt. Betrachten wir eine nächste Formulierung: Restany betont die „von Künstler und Werk nicht zu trennende Beständigkeit des existenziellen Strebens nach Transzendenz.“ Hier äußert er einen zentralen Übereinstimmungspunkt zur Vereinigungsphilosophie Hölderlins. Weiterhin spricht er von „Kleins Sehnsucht nach dem Absoluten“ und wieder finden sich zwei Begriffe, die auch in der romantischen Rhetorik ihren

⁵⁰ Charlet, Nicolas: *Yves Klein*. München; London; New York: Prestel, 2000, S.1

⁵¹ vgl. ebd., S. 54f

⁵² ebd., S. 1

festen Platz haben. Restany nennt die „Spannweite seines [Kleins, der Verf.] Denkes“ kosmisch, wie man auch stimmig Hölderlins transzendentalen Blickwinkel bezeichnen könnte. Er schreibt Klein einen „transzendentalen Instinkt“ zu, erwähnt hervorhebend seine „Schule der Sensibilität“ und letztlich erzählt er aus Erinnerungen vom prägenden Einfluss des Künstler auf sein Leben und sein Werden: „Er hat mich gelehrt, ein wenig weiter zu blicken, ein wenig tiefer zu empfinden, hinter dem blinden Spiegel der Erscheinungen zu forschen. Er hat mir beigebracht, dass der Traum die schönste Realität ist, ...“. All das könnte man sinngemäß auch aus einem Nachruf auf Hölderlin, vielleicht verfasst von Novalis zitieren und ich bin sicher, nicht mal ein mit der Literatur der deutschen Romantik vertrauter würde den falschen Quellenbezug, vielmehr würde *gerade* dieser Mensch ihn nicht bemerken. Also schon die Begriffe, mit denen sich Kleins Leben und Werk beschreibt, finden sich in der Ideenwelt der Romantik wieder und weisen so die ideelle Verknüpfung auf, welche die Ideale des Künstlers mit denen der lange vor ihm liegenden Literaturbewegung verbindet.

Diesen Zusammenhängen entspricht die Farbe Blau in zugegeben etwas aufdringlicher, weil so eindeutiger und ausschweifender Bedeutung: Yves Klein ist der Ideengeber und Verfasser der „Blauen Revolution“, die zwar bisher nicht stattfand, nur als Idee der Öffentlichkeit angeboten blieb, doch einen Zenit in der Laufbahn des künstlerischen Schaffens Kleins darstellt. Betrachten wir zuerst fragmentarisch den Weg, den Klein zum Konzept seines transzendentalen Gesellschaftsumsturz führte.

In einem seiner literarischen Werke berichtet Klein von der Signierung des Himmels über Nizza, dem Ort, an dem er als Sohn eines kulturell engagierten Maler-Ehepaars geboren wurde und aufwuchs. Er lag am Strand von Nizza, blickte gen Himmel und schrieb verträumt, aber hinsichtlich seines Gesamtwerkes visionär, seinen Namen hinein, um ihn als sein Kunstwerk zu behaupten. Diese imaginäre Geste, auch wenn sie womöglich nur literarisch geschah, dieser krönende Abschluss seines „schönsten und größten Kunstwerks“⁵³, dem Himmel über Nizza, kann im Kontext seines gesamten Schaffens als inhaltsdefinierender Ausgangspunkt gesehen werden: Er deutet seine menschliche und doch gottesähnlichen Schöpfermacht an, macht den Äther zum Ursprung und Ziel seines Schaffens, „unterstreicht ... sein Recht auf das Universelle, seine Lust auf hochfliegende Träume, sein poetisches Selbstverständnis.“⁵⁴ Hier wird der Bezug zur Quintessenz bei Aristoteles offensichtlich: Die Ideen Kleins wie die des antiken Philosophen resultieren aus Kontakt mit himmlischen, metaphysischen Sphären, sei dieser nur philosophischer, rein sinnlicher oder spiritueller Art.

1955 präsentiert Klein zum ersten Mal eines seiner rein *einfarbigen* Bilder – wegen der Einfarbigkeit bezeichnete er seine Malkunst als monochrom – einer künstlerischen Institution, dem Salon der „Réalités nouvelles“. Diese wiesen seinen Antrag auf Zulassung ab ohne jegliches Verständnis für die radikal-innovativen Ideen, die in seinen Werken darauf warteten, von der internationalen Kunstszene gewürdigt zu werden. Trotz ihrem Selbstverständnis als Gruppierung abstrakter Kunst, die sich „auf Formlosigkeit reduziert“⁵⁵, konnten sie die schiere Einfarbigkeit nicht als Malerei begreifen. Die handwerkliche Komponente, die auf Erfahrung

⁵³ ebd., S. 21

⁵⁴ ebd., S. 21

⁵⁵ ebd., S. 42

basierende Komposition des Werkes, erschien ihnen noch als notwendig, als maßgeblich vor der reinen Idee. Diese Idee beinhaltet eine Kontemplation in die reine Farbe, um zu einer ebenso reinen und vollen Sensibilität zu gelangen.⁵⁶ Die Farbe wird verstanden als ein „Teil des Mysteriums alles Lebendigen“⁵⁷, die Sensibilität im Betrachter freisetzen soll, denn Sensibilität ist für ihn die wichtigste Komponente der Wahrnehmung des Unendlichen, der in ihrem Wert nicht fassbaren Natur und führt den Menschen so in einen Lebenszustand in ursprünglich-natürlicher Einheit.⁵⁸

Kleins Auseinandersetzung mit dem Salon Réalités nouvelle führt uns zu einer weiteren Parallelsetzung seines Schaffens mit dem Friedrich Hölderlins: Auch Klein musste sich gegen kanonisierte Konzepte der Kunst und des Denkens durchsetzen, das im bildungsbezogenen Kanon starr und intolerant gegenüber neuen oder anderen Ideen neben sich geworden ist. Die Kunstelite lehnte seine Monochromie ab wie Hölderlins Vereinigungsphilosophie sich direkt mit dem aufklärerischem Denken messen musste.

Zu dieser Zeit produzierte Klein noch monochrome Bilder in verschiedenfarbiger Ausführung. Als ihm bewusst wurde, dass bei seinem Publikum die von ihm geforderte Kontemplation in die reine Farbe nicht stattfand, führte er diesen Umstand auf die Vielseitigkeit der Farbeindrücke zurück und entschied sich zu einem durch und durch konsequenten Schritt: Er reduzierte sein Schaffen auf das Blau. So entstand die „reine Monochromie“.⁵⁹

Nicht lange danach meldete Klein das Patent für sein International Klein Blue (IKB) an. Diese Nuance entspricht seinem Verständnis der Farbe Blau schlechthin: Sie ist „im Schwinden begriffene Wesenheit“, zentral sind für dieses Verständnis die Sensibilität und die Räumlichkeit. Sensibilität entspricht hier Kreativität und Sinnlichkeit, aus der undefinierbarkeit in Gegensatzung zum rational begreifenden Verstand resultiert. Die Räumlichkeit entspricht der Tiefe, die Unendlichkeit und relative Größe andeutet.⁶⁰ Die „blaue Epoche“ ist eingeleitet und wirkt in Kleins gesamten Entwicklungsprozess wie eine zwangsläufige Konsequenz der Signierung des Himmels über Nizza. Möglicherweise ist es in seinen Augen eben dieser Blauton, der des Himmels über seiner Geburtsstadt, zu dessen Erfinder sich Klein hat patentieren lassen. Konkret vom Künstler ausformuliert sind auch die Bezüge zu den Konnotationen des Blaus, wie sie in der literarischen Romantik ausgeprägt wurden: Er bezieht sich auf Shelley, Mallarmé, Claudel, Bachelard, etc.. Hier wird deutlich, wie fest Kleins blaue Phantasien auf denen der Romantiker fußen: Sein Blau ist ein „poetisches Blau“⁶¹. Eine symbolisch bis zum Bersten aufgeladene Farbe meint letztlich Leere, weil sie als „Immaterielles jeden Raum durchdringt“⁶². Diese Vereinigung der Gegensätze ist ein weiterer Wesenszug dieser wesenslosen Farbe.

Das Streben nach Vereinigung findet sich noch in einer weiteren Komponente des Werk Kleins wieder: Den Wasser- und Feuerfontänen. Auch wenn diese Werke wieder ein vielseitig und

⁵⁶ vgl. ebd., S. 56

⁵⁷ ebd., S. 63

⁵⁸ vgl. ebd., S. 63

⁵⁹ vgl. ebd., S. 64

⁶⁰ vgl. ebd., S. 74

⁶¹ ebd., S. 68

⁶² ebd., S. 92

ausschweifend interpretierbarer Inhalt ausmacht, wollen wir uns auf einen Aspekt konzentrieren, nämlich der Beschäftigung mit den natürlichen Elementen, wie wir sie bereits in den Naturphilosophien des antiken Griechenlands gefunden haben. Anfang 1958 konzipiert Klein mit dem Bildhauer Norbert Kricke einige künstlerische Projekte auf Basis der Auseinandersetzung mit der Idee der vier natürlichen Elemente, von denen die Feuer- und Wasserfontänen nur die ersten und übrigens unspektakulärsten sind. Der Grundgedanke ist hinsichtlich der genialen Einfachheit der Monochromie wenig überraschend simpel. Feuer soll in vielerlei Formen mit Wasser aufeinander prallen, z.B. sollen Feuerfontänen in Wasserwände geschossen werden. Die Skizzen zeigen auch die zwangsläufige Rauchentwicklung, die Klein wie selbstverständlich als Symbol für (befriedigte) Kreativität in das Werk integriert: Das Feuer ist die leuchtende Kreativität, der Rauch entspringt dem Feuer. Letztlich bleibt das Ziel jedoch die Vereinigung der Elemente.⁶³ Das was ursprünglich in der Antike, u.a. in Aristoteles Idee der Quintessenz also als Material der Welt differenziert werden sollte und später in den Naturwissenschaften immer weiter differenziert wurde, soll nun im Medium der Kunst wieder vereint werden, ganz wie in Hölderlins Vereinigungsphilosophie.

Klein beschäftigt sich parallel dazu weiter mit „seiner“ Farbe und nutzt das allumfassende des Blaus voll aus, um es aus der Kunst in alle kulturellen und gesellschaftlichen Bereiche zu übertragen. Ein Resultat ist die „Blaue Revolution“. Klein weitete seine künstlerischen Ideale auf mehr oder weniger konkrete sozialgesellschaftliche Utopien aus. Sein Utopia hat all die Grenzen des physischen und psychischen Miteinanders überwunden: „Dieses paradiesische Leben setzt den Verzicht auf Intimität und jegliche Form von Persönlichkeit voraus. Der von seiner Psyche befreite Mensch wird zu einem in einer ewigen Gegenwart lebenden Kernbrennstab der Sensibilität.“ Jeder Mensch ist sensibilisierter Künstler, Individuum im harmonischen Einklang mit dem Gesamtkomplex Gesellschaft. Den Zusammenhang zur Monochromie stellt Klein über einen philosophischen Vergleich des Menschen in seiner Vision mit den Pigmentkörnern seiner reinen Farben, die auf der Leinwand mittlerweile durch von ihm selbst entwickelten Bindemittel zusammengehalten werden. Dieses Mittel soll die Kraft und Intensität der Farbe, die sie im Pulverzustand zeigt, möglichst authentisch im flüssigen Zustand garantieren. Im übertragenen Sinne ist dieses Bindemittel in seiner Gesellschaft nicht mehr wie bisher das Geld, die Quantität, sondern die Qualität, der Inhalt, das Ideelle. Die Vision ist global, geht zwar aus von Frankreich in Analogie zur französischen Revolution, doch ist nicht an nationales Bewusstsein gebunden. Die Kritik am Materialismus und an den ökonomischen und nationalistischen Machtstrukturen seiner Zeit ist nicht zu übersehen. Der unbegrenzte, immaterielle Raum und seine Repräsentation im Blau soll diese Strukturen auflösen und anstelle dessen zum Grundprinzip des Lebens werden.⁶⁴ Das Gesellschaftskonzept mag unrealistisch abstrakt wirken, doch sind z.B. in Zusammenarbeit mit Architekten sogar einige Skizzen für die Häuser der Zukunft auf Basis der vier Grundelemente – das Dach z.B. sollte aus Luft bestehen – und außerdem pädagogische Konzepte für die Schule der Sensibilität entstanden. Dieser grundlegende gesellschaftliche Umbruch war und ist im Sinne des Blau zu

⁶³ vgl. ebd., S. 199

⁶⁴ vgl. ebd., S. 128f

verstehen und ist gewissermaßen die abstrakte politische Umsetzung des Werks Kleins, als auch die der Vereinigungsphilosophie Hölderlins und entspricht bzw. entspringt letztlich auch der Idee des Äthers. Kommen wir zu einem Zwischenfazit, um die bisherigen Betrachtungen zu komprimieren.

2.4 Zwischenfazit

*Ich habe zu Hause ein blaues Klavier
Und kenne doch keine Note.*

*Es steht im Dunkel der Kellertür,
seitdem die Welt verrohete.*

*Es spielen der Sternenhände vier
- Die Mondfrau sang im Boote -
Nun Tanzen die Ratten im Geklirr.*

*Zerbrochen ist die Klaviatur.....
Ich beweine die blaue Tote.*

*Ach liebe Engel öffnet mir
- Ich aß vom bitteren Brote -
Mir lebend schon die Himmelstür –
Auch wider dem Verbote.*

Else Lasker-Schüler – Gedichte: Mein Blaues Klavier

In diesem zweiten Abschnitt der Arbeit haben wir eine Blaupause der europäischen Kulturgeschichte angefertigt. An drei fragmentarischen, chronologisch angeordneten Exempeln wurde aufgezeigt welche die kulturellen Assoziationen zur Farbe Blau in der abendländischen Kultur bis zum Ende des 2. Jahrtausends sind und wie diese sich entwickelt haben. Die Exempel stammen aus verschiedenen kulturellen Feldern: Zum einen haben wir die Naturphilosophie sowie die Mythologie der griechischen Antike als ein Ursprung der modernen, in Europa verwurzelten Kultur betrachtet, weiterhin die Literatur und poetische Philosophie der Romantik und letztlich die bildende Kunst um die Mitte des 20. Jahrhunderts. Die Ergebnisse sollen nun symbolisch und bis zu einem gewissen Grad pauschal für die abendländische Kulturgeschichte insgesamt stehen. Im Zuge der fragmentarischen Betrachtung wurden weite zeitliche, kulturelle und soziale Bereiche nicht näher betrachtet. Um die Stimmigkeit der

transzendentalen Struktur der Farbe Blau wie sie hier erläutert wurde zu festigen, sollen einige dieser Lücken in aller Kürze geschlossen werden. Die Zusammenhänge werden zwar aufgezeigt, aber nicht näher betrachtet:

Beginnen wir mit der Idiomatik dreier europäischer Sprachen. In der deutschen Sprache finden wir zahlreiche Redewendungen, die sich in unsere Blaupause integrieren ließen. Da wäre „Blauäugig“ im Sinne von „leichgläubig“ und der berauschte Zustand des „Blau seins“, in dem die Grenzen der Selbstwahrnehmung und -kontrolle verloren gehen und der Verstand wie auch die Sinne betäubt werden („nicht umsonst heißt es im Lateinischen „in Vino veritas“ – „Im Wein liegt die Wahrheit“). „Blau machen“ meint nicht zur Arbeit zu erscheinen und stattdessen für einen Tag müßig und frei zu sein. „Das Blaue lügt man vom Himmel hinunter“ wenn man ungeniert und -gezügelt lügt. „Ins Blaue fahren“ heißt ohne konkretes Ziel einfach aufbrechen. Eine unangenehme Überraschung erlebt man als „blaues Wunder“. Als Adelige fließt in den Adern „blaues Blut“, die Erde ist der „blaue Planet“.⁶⁵ Im französischen heißt es z.B. „on n’y voit que du bleu“ will man sagen, dass man überhaupt nichts versteht.⁶⁶ Im British English passiert etwas „out of the blue“ – völlig unerwartet, „once in a blue moon“ meint „fast nie“. Redet jemand ohne Unterlass und Ende, dann könnte man sagen „he talks a blue streak“. Gibt man Geld sorglos und ohne über die Konsequenzen nachzudenken aus, dann lässt sich das mit dem Verb „blue“ erfassen.⁶⁷ Diese Beispiele sollen zeigen, dass sich auch idiomatische bzw. semantische Sprachbetrachtungen hinsichtlich unserer Erfassung der kulturellen Assoziationen zur Farbe Blau nutzen lassen könnten: Auch in der alltäglichen Umgangssprache schlägt sich das Blau in Ideen der Unendlichkeit, der Freiheit (von gesellschaftlichen Normen), der Unerklärbarkeit, der Sinnlichkeit im Gegensatz zur Vernunft, etc. nieder. Außerdem verschiebt sich hier der Blickwinkel der Betrachtungen weg von elitären kulturellen Bereichen wie den „hohen Künsten“ hin zu anderen sozialen Bereichen und Schichten. Weiterhin verweisen generell viele Bedeutungen des Begriffs „blue“ im British English, wie schon in der Einleitung erwähnt wurde, zur Traurigkeit und Melancholie.⁶⁸ Stimmig scheint dieser Bezug zur emotionalen Welt im Kontext der Sensibilität Kleins, doch erfasst er scheinbar nur das negative Spektrum der Emotionen. Dieses Problem soll im weiteren Verlauf der Arbeit hinsichtlich der Anwendung des Begriffs auf den „Blues“ noch diskutiert werden.

Die Redewendung „blaues Blut“ als Umschreibung adeliger Herkunft verweist auf die Bedeutung der Farbe Blau in der Adelsschicht, die lange Zeit herrschendes Organ der europäischen Gesellschaften war. Im Mittelalter verdrängte Blau Purpur als Königsfarbe. Mit Indigo, ein tiefblauer Farbstoff, gefärbte Gewänder waren damit der königlichen Hofgesellschaft vorbehalten.

In der religiösen Malerei seit der Spätantike hat das Blau neben Gold gleichwertigen Anspruch auf die Farbe des Transzendentalen, des Göttlichen. So wurde der Bote der Weisheit Gottes,

⁶⁵ vgl. Welsch; Liebmann 2006, S. 70

⁶⁶ vgl. Charlet 2000, S. 88

⁶⁷ vgl. Longman Dictionary editorial staff: *Longman Dictionary of Contemporary English*. 3. Ausgabe. München: Langenscheidt-Longman, 1995, S. 129

⁶⁸ vgl. ebd., S. 129

der Cherub, mit blauem Heiligenschein, Flügeln oder ganz in Blau gemalt wie auch der Mantel der heiligen Mutter Gottes Maria.⁶⁹

In Goethes Farbenlehre, die er übrigens mit einer recht psychologisch-assoziativen Herangehensweise gegen die naturwissenschaftlich fundierte Farbtheorie Newtons durchzusetzen suchte und die er unter anderen in regem Austausch mit Novalis diskutierte und entwickelte, sind Blau und Gelb die Grundfarben.⁷⁰ Im literarischen Expressionismus bei Gottfried Benn ist die Farbe Blau „Chiffre für die Welt des Traumes, die eng mit der der Kunst verwandt ist ... [und] blau annonciert chiffrenhaft ... [eine] schöpferische Komponente des Traumes.“⁷¹ Die expressionistischen Maler Franz Marc und Wassily Kandinsky gründeten mit anderen Künstlern eine Vereinigung mit dem Namen „Blauer Reiter“.⁷² Der deutsche Liedermacher Wolf Biermann sang in seinem Lied „Das kann doch nicht alles gewesen sein“ um 1977 „ich will noch 'n bisschen was Blaues sehn“.

Derartige betrachtungswerte Beispiele gibt es unzählige, z.B. wäre es durchaus interessant, die Farbe Blau in ihrer Einwirkung auf den Menschen zu betrachten, möglicherweise im Rahmen von Studien der Psychologie und deren Anwendung in der Therapie. Ein kultureller Bereich, der bisher kaum Erwähnung fand, muss hinsichtlich der Thematik dieser Arbeit noch benannt werden: Die abendländische Kunstmusik. Diese wurde zwar bewusst ausgespart, um die Anwendung der kulturellen Assoziationen der Farbe Blau auf den Blues nicht auf musikalischer Ebene, sondern umfassender zu handhaben, trotzdem wäre es intensiverer Betrachtung wert, um möglicherweise der ständigen Auseinandersetzung und Abgrenzung zwischen ernster und Unterhaltungsmusik ein beiden gemeinsames Element als neuen Diskussionsaspekt aufzuzeigen. Ich bin der Überzeugung, dass auch die Kunstmusik in das blaue Streben des Abendlandes verwoben werden könnte, sowohl auf künstlerisch inhaltlicher Ebene als auch durch synästhetische Ansätze. Mögliche, recht moderne Untersuchungsgegenstände unter vielen aus verschiedenen Epochen wären meines Erachtens die „Symphonie monoton-Silence“ Kleins oder „4:33“ von John Cage, das aus drei Sätzen mit der ausschließlichen Anweisung Tacet besteht, also aus völliger Stille. In der tiefen Bedeutung der Stille lässt sich etwas fassen, das in den Assoziationen des Blaus einen Platz finden würde. Im Werk Yves Klein ist dieser Zusammenhang klar erkennbar: Die „Symphonie monoton-Silence“ soll die Phänomenologie der Zeit überwinden. „Ohne Anfang, ohne Ende, die Grenzen der sinnlichen Wahrnehmung überschreitend, ist sie zeitlos. Dennoch legt der Autor wert auf die Datierung seiner Partitur: >>1947-1961<<. Das Objekt wird von der Geschichte erfasst, während sein Sujet sie überwindet. Diese paradoxe Spannung liegt auch über dem ersten öffentlichen Auftritt der Monochromie.“⁷³

Nun scheint es mir notwendig, die ausschweifende Fülle an kulturellen Bedeutungen im Blau zu komprimieren, um sie im folgenden einfacher handhaben zu können. In Anlehnung an die schon mehrmals ange- und besprochene gegensätzliche Setzung des Rationalen gegen das,

⁶⁹ vgl. Welsch; Liebmann 2006, S. 69

⁷⁰ vgl. ebd., 125f

⁷¹ Fackert, Jürgen (Hrsg.): *Gottfried Benn: Gehirne. Novellen*. Stuttgart: Reclam, 1974, S. 67

⁷² vgl. Welsch; Liebmann 2006, S. 70

⁷³ Charlet 2000, S. 42

was hier als blau aufgefasst wird, soll all das Blau im Begriff des „Irrationalen“ Platz finden. Damit wird Materialismus gegen Immaterialismus, gegen Ideelles gesetzt. Das Irrationale ist der Fixpunkt des an allen Stellen kohärenten Netzes, das wir bzw. die abendländische Kultur seit der griechischen Antike bis zur heutigen Zeit in und um die Farbe Blau gesponnen hat. Irrational ist in diesem Sinne alles, was zwar rational abstrahiert werden kann, doch sich eigentlich aus sich selbst abendländisch-rationalen Sphären entzieht: Der Äther, die emotionale Aufgeladenheit der Blauen Blume, die Ästhetik und die Vereinigung bei Friedrich Hölderlin, die Sensibilität bei Yves Klein, das Gefühl des Freiseins, das in der Redewendung „Blau machen“ enthalten ist, die künstlerische Kreativität in all ihren Variationen, das romantische Streben nach Harmonie und Frieden, etc..

Banalisieren wir diese Zusammenhänge: Ich behaupte jeder, der schon mal mit dem Rücken im feuchten Gras einer grünen Wiese lag und seine Sinne auf den Himmel konzentrierte, kennt seine beruhigende Wirkung, die Gefühle von Vollkommenheit und Einheit, die in seinem Blau erfahrbar werden. Ich behaupte jeder, der bei strahlendem Sonnenschein am Rande des Atlantiks stand, kennt die Ahnung der unendlichen Einheit, des sehnsüchtigen Wogens in den blauen Wassermassen. So romantisch und esoterisch diese Beschreibungen auch daherkommen mögen, sind sie trotzdem grundlegende Eindrücke und Erfahrungen fast eines jeden Menschen. Erfahrungen, die sich in ihrer Sinnlichkeit vom rationalen Denken, das den Eindruck als auch die Erfahrung objektiv und empirisch zu erklären suchen würde, unterscheidet.

Rationalismus meint alles in der Sphäre von diskursiv-rationalem Denken, wie die kaltblütige Strategie im Krieg, die Auffassung des menschlichen Körpers als Maschine, wie sie von René Descartes vertreten wird, mathematische Statistiken, die menschliches Leben und mitunter Leid in Zahlen abbilden, – Man stelle sich in diesem Zusammenhang die Paradoxie einer Umfrage wie „in welcher Stadt sind die Menschen am glücklichsten“ vor – die tendenzielle Privatisierung der deutschen Universitäten und damit der humanistischen Bildung nach ökonomischen Prinzipien oder eben diese Bachelorarbeit. Generell tendiert die abendländische Gesellschaft also zur Rationalisierung, die auch vor Erfassung irrationaler Ideen nicht halt macht, wie unter 2.1 bezüglich der naturwissenschaftlichen Erfassung des Äthers erläutert wurde. Dieser Aspekt kann genauso auf die Philosophie Hölderlins angewandt werden. Der Widerstand gegen diese Tendenzen durch die Kunst unterstreicht die Aufspaltung zwischen Rational und Irrational. Man nehme nur als ein weiteres Beispiel von vielen das „Märchen vom Materialismus“⁷⁴ von Alfred Döblin. Diese Erzählung spricht allen Dingen in der Natur Bewusstsein und die Fähigkeit zum Denken zu. Eben diese Eigenheit versetzt die Natur in der Erzählung in einen heftigen Zustand totaler Apathie, nachdem sie von den rational-naturwissenschaftlichen Erkenntnissen der Menschen Kenntnis gewonnen hat. Die Natur sieht in ihrer naturwissenschaftlichen Erklärung den Verlust ihres Zaubers, ihrer ursprünglichen Kraft. Hier lässt sich erneut eine deutliche künstlerische Kritik an und eine gezielte Abgrenzung zum Rationalismus gewisser Bereiche der eigenen Kultur betrachten, wie sie in Verknüpfung zur Farbe Blau an anderen Beispielen in diesem Kapitel geschildert wurde. Dabei darf nicht außer acht gelassen werden, dass die

⁷⁴ Döblin, Alfred: *Märchen vom Materialismus*. Stuttgart: Reclam, 1959

abendländische Kultur zur heutigen Zeit nicht mehr auf das Abendland als Gebiet reduziert werden kann. Wie wohl nahezu jede andere Kultur befindet sie sich im Prozess der Globalisierung oder ist in diesem vielmehr schon weit fortgeschritten. Auch soll noch mal darauf hingewiesen werden, dass sich rationalistische Prinzipien nicht nur in der abendländischen Kultur ausgeprägt haben, sondern wenigstens auf ähnliche Art und Weise auch in anderen, doch steht fest, dass der Rationalismus im Abendland ein wesensprägender Teil der Kultur ist. An dieser Stelle sei zurück zur Einleitung verwiesen, wo beschrieben wurde, dass jedem Rationalen auch immer etwas Irrationales inne liegt. Horkheimer und Adorno stellen in der „Dialektik der Aufklärung“ die Aufklärung, dessen Programm die Entzauberung, die Entmythifizierung der Welt ist, als Mythe bloß, um zu erfassen, dass und wie sich die Aufklärung zwangsläufig selber widersprechen muss.⁷⁵ Eben dieser Zusammenhang sei bedacht, um den Dualismus rational-irrational richtig und damit als Konstruktion zu verstehen, soll auch heißen dass sich in letzter Konsequenz schon in der bewussten Erfassung des Irrationalen ein rationaler Moment findet.

3. Afrika und das bewahrte Blau

3.1 Vorüberlegungen

Ein Herz, das seine Worte nicht sorgfältig abwägt, lässt dich etwas aussprechen, was dein Nachbar niemals vergessen wird.

Sprichwort der ostafrikanischen Ganda

Dieses Kapitel soll einen fließenden Übergang schaffen. Das Blau oder vielmehr sein ideeller Inhalt, wie er im vorherigen Kapitel beschrieben wurde, soll in der afrikanischen Kultur gesucht und nachverfolgt werden, einerseits um Gemeinsamkeiten mit dem Abendland aufzuzeigen, andererseits, um auf Basis dieser Gemeinsamkeiten Unterschiede herauszuarbeiten und die afrikanische Kultur in ihrer zweifellosen Eigenständigkeit ein Stück weit zu dokumentieren. Daran anschließend soll in der Darstellung einiger Aspekte afrikanischer Musikkultur die Grundlage für das Verständnis der afrikanischen Elemente in der afroamerikanischen Musik Nordamerikas, die im vierten Kapitel Betrachtung findet, gelegt werden.

Wie auch im letzten Kapitel sind die Darstellungen fragmentarisch. Anhand einiger zentraler Aspekte soll eine Blaupause, ein Gesamtbild afrikanischer Kultur entstehen, mit dem in den

⁷⁵ vgl. Horkheimer; Adorno 1971, S. 7ff

weiteren Ausführungen dieser Arbeit flexibel umgegangen werden kann. Zum ersten soll die afrikanische Philosophie, wie sie Janheinz Jahn vorstellt, als eine das Wesen afrikanischer Kultur grundsätzlich bestimmendes Prinzip betrachtet werden, zum zweiten als kulturelle Exempel die Sprache bzw. ihre künstlerische Umsetzung, die Literatur, und zum dritten sollen einige Facetten der afrikanischen Musikkultur vorgestellt werden. Abschließend folgt ein weiteres Zwischenfazit.

Wenn hier von Afrika geschrieben wird, ist weiteren Sinne der Bereich südlich der Sahara gemeint, doch Afrika ist kulturell vielfältig wie weitläufig wie jeder andere von Menschen bewohnte Lebensraum gewisser Ausmaße. Im Laufe des Kapitels werden zwangsläufig, alleine aufgrund der kontinentalen Bezeichnung „Afrika“ Eigenheiten unterschiedlichster Kulturen mit ihren teils sehr verschiedenen historischen, sozialen und auch geographischen Verbindungen und Einflüssen aus dem Blickfeld verschwinden, genauso wie im Kapitel zwei die europäische Kultur aus einem abstrakten Blickwinkel betrachtet wurde. Als ein Beispiel sei die weite Verbreitung des Islam als eine weltgeschichtlich relativ junge Religion auf dem afrikanischen Kontinent, auch in dem von uns fokussierten Gebiet, während den letzten 1500 Jahren genannt, die sich schon in den monotheistischen Grundzügen deutlich von den polytheistischen westafrikanischen Religionen, die in diesem Abschnitt der Arbeit betrachtet werden, unterscheidet und weitgehend ignoriert wird.⁷⁶ Trotzdem hatten beide Glaubensformen gewisse Einflüsse aufeinander, und sei es die gegenseitige Vertreibung, und es kam ohne Zweifel zu kulturellen Vermischungen. Wenn im Folgenden nun die Rede ist und im Vorhergehenden die Rede war vom essentiellen Eigenschaften afrikanischer Kultur, sollen die verschiedensten kulturellen Strömungen, Vermischungen und Ausprägungen nicht vollkommen vergessen werden, doch ist eine gewisse Pauschalisierung notwendig, um einen grundsätzlichen Charakter auf engem Raum umreißen zu können. Gerade hinsichtlich der Weiterführung im nächsten Kapitel ist die kulturelle Ambivalenz Afrikas ein wichtiges Problem. Daher sei besonders bezüglich der afrikanischen Musikkultur vorab darauf hingewiesen, dass nur Aspekte betrachtet werden, die für unsere Analyse der Bluesmusik von Bedeutung sind. Das Ziel ist nicht die lückelose Darstellung *der* rein afrikanischen Musik, da es diese nicht gibt und all die vielfältigen Strömungen, das komplexe Geschichtsnetzwerk, die Details afrikanischer Musikkultur lassen sich in dieser Arbeit nur andeuten. Weiterhin sollte geklärt sein, dass sich die herangezogenen Beispiele anders als im vorherigen Kapitel z.T. nicht klar datieren lassen. Sie sind als sich auf ein wesentliches beziehende kulturwissenschaftliche Betrachtungen entsprechend der tendenziellen örtlichen Abstraktion auch zeitlich abstrakt aufzufassen. So findet frühzeitliche Kultur ebenso Erwähnung wie moderne afrikanische Literatur, etc.. All diese Einschränkungen meinen allerdings nicht, dass afrikanische Kultur bzw. die Kulturen der verschiedenen Völker Afrikas hier als etwas über Jahrtausende hinweg absolut statisches präsentiert werden soll. Dieser Eindruck könnte entstehen, da die orale Tradition als Medium der Kultur im Folgenden eine wichtige Rolle spielt und da generell Grundsätzliches umschrieben wird. Natürlich stand und steht die afrikanische Kultur wie jede andere in einem

⁷⁶ vgl. Bertaux, Pierre: *Weltbild Weltgeschichte Band 32. Afrika. Von der Vorgeschichte bis zu den Staaten der Gegenwart.* (Übersetzt von Ulrike Renkl und Hans Werner Tobler.) Augsburg: Weltbild, 1998, S. 53ff

stetigen Wandel, zu jeder Zeit wurden neue Ideen entwickelt und umgesetzt, kulturelle Vermischungen fanden statt, lang vergessene Traditionen wurden wieder aktualisiert und mit dem Neuen in Einklang gebracht, kurz: Afrikanische Kultur hat ihre Geschichte. Trotz alledem lassen sich über diese Geschichte generelle Aussagen machen, wie auch im Abendland z.B. in der Industrialisierung das Prinzip des Rationalismus, wie es lange Zeit vorher philosophisch ausgeprägt wurde, konstatiert werden kann.

Die afrikanische Kultur gelang durch den Sklavenhandel nach Amerika, doch wo die ersten Generationen dieser Zwangsmigranten genau herstammten und damit die Vielfältigkeit ihrer kulturellen Hintergründe ist im nachhinein nur schwer zu rekonstruieren. Daher verweise ich für meine Ausführungen im engeren Sinne auf den westlichen Raum, vom heutigen Tschad bis zur Atlantikküste, da dieser auch den kultur- und geisteswissenschaftlichen Betrachtungen Janheinz Jahn⁷⁷, die hier als Quelle eine wichtige Rolle spielen, zugrunde liegt. Diese Eingrenzung scheint insofern stimmig, dass sich die Sklavenübergabestellen für den Transport über den Atlantik entlang der Westküste verteilt hatten. Es ist unwahrscheinlich, dass die Sklavenjäger ihre „Ware“ über den ganzen Kontinent transportieren konnten oder wollten. Es war wahrscheinlich praktischer, die Menschen im küstennahen Inland ihrer Völker und Familien zu entreißen.

3.2 NTU, eine in sich geschlossene und doch offene Lebensweisheit

Wer immer in den Himmel schaut, wird nie etwas auf der Erde entdecken.

Sprichwort der Ewe (Stamm in Ghana, Benin und Togo)

In Bezug auf die afrikanische Kultur von einer Philosophie zu sprechen, scheint vor dem Hintergrund der bisherigen Erläuterungen paradox. Ist doch die abendländische Philosophie ein Herd des rationalen Denkens und die in dieses Kapitel führenden Formulierungen haben impliziert, dass die afrikanische ein Hort des Irrationalen sei. Doch unterscheidet sich die afrikanische Philosophie grundlegend von der abendländischen und der Begriff Philosophie beschreibt in seiner Übersetzung „Liebe zur Weisheit“ unabhängig von den Konnotationen im abendländischen Denken genau das, was hier erläutert werden soll: Die Grundlagen des afrikanischen Welt- und Selbstverständnisses, ihr Wissen um sich und ihre Umwelt und damit ihr Denken darüber. Weiterhin führt uns die *bewusste* Verwendung des Begriffs Philosophie zu einer wichtigen Erkenntnis: Auch wenn die Philosophievorstellungen und speziell ihre Inhalte sich relativ stark unterscheiden mögen, so ist doch die afrikanische wie die abendländische Philosophie in sich weitgehend logisch, soll heißen jede hat ihre eigene innere Logik, ihre

⁷⁷ Jahn 1986, S. 9

nachvollziehbare Struktur. „Die [in der afrikanischen Kultur] zum System erhobene Vereinbarkeit von Anschauungen und Verhaltensweisen, die nach europäischen Begriffen oft unvereinbar erscheinen, ist zwar von europäischen Gelehrten bemerkt worden, hat aber zu tiefen Mißverständnissen geführt. Da der Anschluss an europäische Denksysteme nicht gelang, hielt man die afrikanische Denkweise nicht für logisch.“⁷⁸ Trotz ihrer vorhandenen inneren Logik muss sie nicht der Rationalität erliegen wie die von der europäischen Aufklärung beeinflusste Philosophie, sondern kann sich ihre Momente der Irrationalität bewahren ohne jeder Idee von Weisheit und Erkenntnis zu widersprechen. In ihrem vollem Umfang kann sie hier kaum ausgeführt werden, daher sollen anlehnend an Janheinz Jahn's geisteswissenschaftliche Betrachtungen die für unser Thema interessanten Aspekte herausgehoben werden, wobei der Gesamtzusammenhang nur umrissen werden kann.

Die afrikanische Philosophie ist ein fest in sich verwobenes System, das zwar nach außen absolut offen für Einflüsse steht, doch in seiner Ganzheit abgeschlossen erscheint, gerade weil es vom „totalen Zusammenhang aller Wesen und Dinge“⁷⁹ ausgeht. Dieser Zusammenhang beinhaltet das harmonische In-, Mit-, und Nebeneinander der Theorie als Ideengrundlage, der Praxis als Verhalten, der Medizin, der Religion, der Rechtsprechung, der Exekutive, des sozialen Umgangs, des Familienlebens, der Arbeit, der Moral, der Ethik, etc.. Trotz dieser generellen Vereinbarkeit verschiedenster Denk- und Lebensbereiche in einem „System, das so dicht ist, dass, wenn man einen Teil davon entfernt, die Gesamtstruktur paralysiert ist“⁸⁰, hat sich die afrikanische Weisheit immer wieder für neue Impulse von außen geöffnet.⁸¹ Z.B. ließ sich Nzinga a Nkuwa, ein König des Reichs Kongo, und mit ihm sein Volk 1482 von ins Land kommenden christlichen Missionaren unter der Führung von Diego Cão taufen und der Herrscher nahm den christlichen Namen Johannes I. an. In den Tempel der Afrikaner, der unzählige Götter und vergöttlichte Ahnen enthält, war noch immer Platz. Der eine Gott der Christen fand hier Einkehr, doch löste er die anderen Götter nicht ab, sondern reihte sich ein und wurde damit von einem monotheistischen Gott zu einem unter vielen. Die Afrikaner glaubten an die Macht des christlichen Gottes und waren bereit, ihm zu dienen wie seine Lehre es vorschrieb, gleichzeitig erlaubte ihr Polytheismus ihnen allerdings beliebig viele weitere Götter und deren Gottesdienste. Hier äußert sich die Vereinbarkeit des vielen in der polytheistischen Religion Afrikas.⁸² Die Missionare waren schockiert und predigten sicherlich leidenschaftlich das 1. Gebot des alten Testaments: „Du sollst keine anderen Götter haben neben mir.“⁸³

Neben dieser Fähigkeit der harmonischen Assimilation aufgrund von grundsätzlicher Vereinbarkeit und Offenheit liegt der für uns wichtigste Unterschied der afrikanischen zur abendländischen Philosophie in der Behandlung des Metaphysischen. Im Abendland war die Metaphysik wenigstens bis zur Aufklärung einer der wichtigsten geisteswissenschaftlichen Disziplinen. Definiert man die Metaphysik nach Aristoteles als die erste Wissenschaft um die

⁷⁸ Jahn 1986, S. 101

⁷⁹ ebd., S. 124

⁸⁰ ebd., S. 101

⁸¹ vgl. ebd., S. 117ff

⁸² vgl. ebd., S. 61

⁸³ Bibelstelle: AT, Exodus 20,2-17

Prinzipien alles Seienden⁸⁴ und begreift diese Wissenschaft als eine Suche nach einem Weg zu totaler Erkenntnis, dann greift hier ein wunderbarer Aphorismus Janheinz Jahn über die afrikanische Philosophie: „Sie sucht die Wege nicht, sie weiß sie“⁸⁵. Die Metaphysik wird hier überflüssig, da das kosmische, metaphysische Ganze Teil der afrikanischen Lebenswelt ist. In Anlehnung an den ruandischen Autor Kagame erfasst Janheinz Jahn die afrikanische Philosophie anhand von vier Kategorien, in die alles Seiende und jede Wesenheit eingeordnet werden kann.

1. Muntu = „Mensch als Einheit von lebenden und toten“
2. Kintu = „Ding“
3. Hantu = „Ort und Zeit“
4. Kuntu = „Modalität, Art und Weise“

Die Kategorien leiten sich aus der Muttersprache Kagames, dem Kinyaruanda, ab. Diese Sprache ordnet ihre Hauptwörter also in Artformen, in Klassen ein, anders als z.B. das Deutsche mit dem Klassifizierungssystem der Nomen nach dem Genus. Die eigentlich zehn Klassen werden markiert durch Determinative, die im europäischen Sinne als Präfixe bezeichnet werden können. Aus diesem Sprachsystem werden die vier obigen Kategorien als umfassende Ordnungsinstanz im Sinne der afrikanischen Philosophie abstrahiert. Der Wortstamm NTU, den alle Begriffe in sich tragen, wird durch die Vorschaltung der Determinative „Mu“, „Ki“, „Ha“ und „Ku“ in Kategorien differenziert. Der Wortstamm kann nicht alleine stehen, er kommt undeterminiert in der Sprache nicht vor.⁸⁶ „Alles Seiende, das notgedrungen einer dieser vier Kategorien angehören muss, ist aber nun nicht als Substanz zu denken, sondern als Kraft. ... Mann und Frau (Kategorie Muntu), Hund und Stein (Kategorie Kintu), Osten und Gestern (Kategorie Hantu), Schönheit und Lachen (Kategorie Kuntu) sind Kräfte und als solche alle miteinander verwandt.“⁸⁷ In der Sprache drückt sich also eine allumfassende Einheit ab, und zwar im Bau der Kategoriebegriffe selbst, denn undeterminiert ist ihr Wortstamm eben der Selbe: NTU. Es ist „die universale Kraft schlechthin, die aber getrennt von ihren Erscheinungsformen Muntu, Kintu, Hantu und Kuntu niemals vorkommt.“⁸⁸ Sein und Seiendes sind also untrennbar miteinander verbunden und nur das moderne rationale Denken kann das Sein an sich, das NTU, aus dieser universalen Verbindung sezieren.

An dieser Stelle entblößt sich der für unsere Argumentation zentrale Zusammenhang zwischen dem in Kapitel zwei erörterten und der afrikanischen Philosophie. Der Äther, das Ziel der europäischen Romantiker und das Blau des Yves Klein meinen alle einen Zustand ursprünglicher Harmonie im unendlichen Zusammenhang alles Seins in einem Punkt. Doch wo ihre Anstrengungen noch als auf dem Weg zu diesem Punkt betrachtet werden müssen, als sehnsuchtvolleres Streben, ist diese Einheit schon die Basis der afrikanischen Philosophie. „Kraft

⁸⁴ vgl. Sandvoss 1981, S. 125ff

⁸⁵ Jahn 1983, S. 152

⁸⁶ vgl. ebd., S. 104

⁸⁷ ebd., S. 105

⁸⁸ ebd., S. 105

und Materie fallen ... [hier] nicht zusammen, sie sind nie getrennt worden.“⁸⁹ Die Aufspaltung, das dualistische Prinzip als ein Kern des modernen Rationalismus, wie er im Abendland entwickelt wurde, erscheint hier als ein kognitiver Mechanismus, der jegliche Einheit grundsätzlich unmöglich macht. So lassen sich auch die Vorbehalte der Romantiker gegen das aufklärerische Denken stimmig betrachten. Doch sei der Vollständigkeit halber darauf hingewiesen, dass Hölderlin in seiner Vereinigungsphilosophie anstrebte auch das rationale Denken mit der Kreativität des Irrationalen zu verbinden und so eine Einheit, die auch die Auswüchse des Rationalismus mit in sich trägt, herstellen wollte. Doch diesen Unterschied hier zu diskutieren soll Thema einer anderen Arbeit sein. Für uns ist das Verständnis dafür zentral, dass die Kunst des Abendlandes nach einem utopischen Einheitskonzept strebt, wie es in Afrika als Lebensgrundlage philosophiert wird. Das Werk Yves Klein scheint mir unter dem Gesichtspunkt der Rolle des Rationalen der afrikanischen Philosophie näher als die Ideen der Romantiker. Hier ist im Blau das Ideelle radikal umgesetzt, das rationale tritt weit in den Hintergrund, wenn es sich nicht gar im irrationalen Blau auflöst. Die blaue monochrome Fläche kann in ihrer räumlichen Tiefe als eine unendliche Anzahl von Punkten und damit ebenso als nur ein Punkt der Einheit verstanden werden.

Zurück zur afrikanischen Philosophie. Die Kraft als Gemeinsamkeit alles Seienden kann bezüglich der Sonderstellung des Muntu weiter differenziert werden. Grundsätzlich gilt für jegliches entstehendes Leben das Prinzip Buzima, die Vereinigung von einem Schatten, der synonym zur universalen Kraft, oder einem Teil dieser Kraft, verstanden werden kann, mit einem Leib. Vereinigung schafft also Leben, „das so lange dauert, bis Schatten und Leib getrennt werden, und das ist der Tod.“⁹⁰ Hier findet sich wieder die zentrale Bedeutung der Einheit als Grundlage allen Lebens in der Idee, dass Aufspaltung Tod bedeutet. Doch geht die Einheit noch darüber hinaus, denn Tod ist hier nicht als Ende des Seins gemeint. Das, was den Muntu als menschliches Wesen vom Kintu, dem Ding unterscheidet, ist, dass neben der sozusagen biologischen Leib- und Schattenvereinigung des Buzima ein drittes zum Menschsein gehört: Der Geist. Janheinz Jahn umschreibt diese Komponente als Nommo-Kraft. Nommo ist das Wort und darauf soll im folgenden Kapitel im Zuge der Sprachbetrachtungen noch eingegangen werden. An dieser Stelle reicht es zu begreifen, dass das Wort symbolisch für die geistigen Fähigkeiten des Menschen steht und ihn damit vom Kintu, dem Tier oder dem Ding, unterscheidet. „Das Prinzip, das die Vereinigung von Nommo-Kraft mit einem Körper bezeichnet, heißt *Magara*: Leben. *Magara* ist eine Kuntu-Kraft, ein Prinzip, das bei jeder Entstehung eines menschlichen Lebewesens mitwirkt.“⁹¹ Diese geistliche Kraft des Menschen führt uns nun zum Muntu als Einheit von Lebenden und Toten. Spaltet sich die Einheit der drei Komponenten, die übrigens während des Zustandes der Einheit als absolut ungeteilt wahrgenommen werden, also nicht als einzelne Fragmente erfasst werden können,⁹² so stirbt der Mensch und sein biologisches Leben (*Buzima*) wie sein geistiges (*Magara*) finden ein Ende. Jedoch: Leben und Existenz sind in der afrikanischen Philosophie nicht identisch, die

⁸⁹ ebd., S. 105

⁹⁰ ebd., S. 111

⁹¹ ebd., S. 111

⁹² vgl. ebd., S. 113

Verstorbenen hinterlassen ihre Lebenskraft, sie existiert weiter, damit Nachkommen an diesem Magara teilnehmen können. „Die traditionelle afrikanische Philosophie geht vom lebendigen Menschen aus und erkennt an ihm eine offensichtliche Finalität: der lebendige Mensch ist entweder männlich oder weiblich. Folglich ist der Mensch auf die Fortzeugung hin strukturiert, er ist in die Welt gesetzt, um sich forzeugend zu verewigen.“⁹³ Erst das Ende aller Nachkommenschaft bedeutet damit das Ende aller Existenz, da Muntu Lebende wie Tote mit einschließt. Die Nachkommen können nun an der geistigen Kraft ihrer Ahnen, die als Magara weiterexistieren, teilhaben. Jedes Neugeborene erhält einen kleinen Teil des Magara seiner Ahnen, doch ist dieser Prozess nicht als Seelenwanderung aufzufassen.⁹⁴ Eher gleicht es dem, was in der Naturwissenschaft als genetisches Material in Samen- und Eizelle begriffen wird. Im weiteren Verlauf seines Lebens kann der Nachkomme seinen Ahnen nun um weitere Teilhabe an seinem Magara bitten. Diese Bitte äußert er durch Opfer. Das Magara in Reinform sind also die toten Ahnen und ihnen gebührt Verehrung, daher resultiert die Weisheit des alten Greises und damit seine Rolle als Spitze in der Hierarchie der lebendigen Menschen gewissermaßen aus seiner Nähe zum Tod, denn er ist dem Magara in seiner Reinform näher als die Jüngeren. Die Gemeinschaft von Lebendigen und Toten ist weiterhin als gegenseitige Unterstützung zu verstehen. Der Nachkomme betet zu den Ahnen für die Stärkung seiner Lebenskraft, doch fließt ihnen durch die Verehrung auch Magara zu. Daher resultiert die Bedeutung der Ahnen aus der Größe ihrer Nachkommenschaft oder, wenn man so will, Anhängerschaft, die einen Ahn, hat sie gewisse Ausmaße erreicht, schließlich auch zum Gott, zum Orischa machen kann.⁹⁵ Ein lebendiger Mensch kann also Magara haben, es steigern oder verlieren, aber Magara selbst sind die existierenden, doch längst verstorbenen Ahnen. Konkreter formuliert äußert sich Magara in den Lebenden als „Wohlbefinden, im Glücklichein“, sie ist „glücksspendende Weisheit, Intelligenz“, letztlich die bewusste „>>Lebenskraft<<“⁹⁶, die den Menschen zu dem macht was er ist und ihn so von allen anderen Lebensformen unterscheidet.⁹⁷

Das Magara findet hier Erwähnung, da es im folgenden Kapitel in der Betrachtung des Blues eine wichtige Rolle spielen soll, doch im aktuellen Zusammenhang dient es als ein Beispiel zur Veranschaulichung der Idee der Einheit in der afrikanischen Kultur. Die Vergöttlichung vieler Ahnen, aus der ganze, äußerst vielfältige und kreative Göttersysteme entstehen, ist eine logische Konsequenz innerhalb der afrikanischen Philosophie und ebenso verhält es sich mit der Anbetung der Götter, der religiösen Praxis. Die Philosophie steht in keinem Widerspruch zur Religion, sie sind beide komplementäre Teile eines ausgewogenen Systems, denn „die Religion ist die praktische Anwendung der Philosophie im täglichen Leben des Menschen.“⁹⁸ Der oberste Gott afrikanischer Kultur, ein Schöpfer, der in verschiedenen Gegenden unterschiedlich benannt wird, symbolisiert somit das NTU, das „eine, gleiche, allumfassende“⁹⁹. Ähnlich verhält es sich mit Ethik, gesellschaftlicher Hierarchie, der „Zauberei“, etc., worauf hier nicht weiter

⁹³ ebd. S. 114

⁹⁴ vgl. ebd., S. 117

⁹⁵ vgl. ebd., S. 120

⁹⁶ ebd., S. 116

⁹⁷ vgl. ebd., S. 115ff

⁹⁸ ebd., S. 120

⁹⁹ ebd., S. 120

eingegangen werden soll. Es sei nur gesagt, das all dies auf das Magara-Prinzip auf Basis des NTU zurückgeführt werden kann und eben dieser grundlegende Einheitsgedanke stellt den Bezug zu den Zielen der im zweiten Kapitel vorgestellten Dichter, Künstler und Denker abendländischer Sphären dar.

In dieser Gesamtkonstellation lässt sich eine grundsätzliche Regelmäßigkeit ausmachen, die das soziale Leben afrikanischer traditioneller Gesellschaften durch und durch bestimmt. Jahn bezieht sich in seinen Ausführungen zu diesem Aspekt auf den nicht unumstrittenen afrikanischen Dichter und ehemaligen senegalesischen Präsidenten Léopold Sédar Senghor, der die Leistung der afrikanischen Kultur in der Hervorbringung einer „harmonischen Zivilisation“ sieht.¹⁰⁰

Am Ende dieses Abschnitts steht wie am Anfang des Kapitels das Problem der Verallgemeinerung der Theorien Janheinz Jahns auf eine afrikanische Kultur in ihrer kontinentalen, ja globalen Gesamtheit im Zuge des Kulturexports. Einerseits hat er seine Theorien aus Analysen der Darstellungen einzelner Personen bzw. einzelner Personenkreise gewonnen, andererseits jedoch scheinen mir diese fragmentarischen Betrachtungen hinsichtlich ihrer Authentizität und exemplarischen Stimmigkeit schlüssig, so ist z.B. eine seiner Quellen die Mitschrift der Erläuterungen eines greisen afrikanischen Weisen. Weiterhin weist er die Konzepte der afrikanischen Philosophie in verschiedenen Zeiten und verschiedenen Bereichen auf, z.B. in der neoafrikanischen Literatur, den rudimentären Resten afrikanischer Religion im Wodu Haitis, etc., so dass sein Konzept ein durchweg kohärenten Ein- und Abdruck schafft.

Um die praktische Umsetzung der afrikanischen Philosophie zu veranschaulichen und speziell ihre Berücksichtigung in allen Belangen des Lebens zu illustrieren, sollen im Folgenden die zugegeben etwas blumig verherrlichenden Darstellungen des Bambara-Volkes durch Pierre Bertaux in seinem Buch „Afrika. Von der Vorgeschichte bis zur Gegenwart.“ zusammengefasst und bezüglich einiger Inhalte diskutiert werden.

Die Bambara, die sich selbst als fest mit der Erde verwurzelt beschrieben, war ein Volk von Ackerbauern und Kriegerern. Bertaux beschreibt ihren Glauben als Animismus. Janheinz Jahn würde dieser Bezeichnung wahrscheinlich vehement widersprechen, da sie auf die Religionstheorie Edward Burnett Tylors zurückgeht, welche den Ursprung der Religion schlechthin mit dem Animismus zu erklären sucht und weiterhin annimmt, dass der animistische Seelen- und Geisterglauben aus dem Versuch der rationalen Erklärung der Naturphänomene resultierte. In Ansätzen mag diese Definition der afrikanischen Religion richtig sein, doch wird sie heute als zu oberflächlich angesehen und gerade die Behauptung, frühzeitliche Menschen wären ausschließlich rationale Wesen ohne jegliche seelisch-geistige Selbsterfahrung, die mit der Konfrontation der Natur sofort nach Erklärungen suchen, macht seine Theorien aus heutiger Sicht zu einem wissenschaftlichen Relikt. Das gilt auch für sein Entwicklungsschemata vom Animismus zum Monotheismus. Diese Evolutionskette ließ sich bis heute nirgendwo aufzeigen.¹⁰¹ Trotzdem sehe ich keinen Widerspruch zum Konzept Janheinz Jahns in der

¹⁰⁰ vgl. ebd., S. 122

¹⁰¹ vgl. Betz, Hans Dieter; Browning, Don S.; Janowski, Bernd; Jüngel, Eberhard (Hrsg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. 4., völlig neu bearb. Aufl., Tübingen: Mohr Siebeck, 1998, S. 506

grundsätzlichen Erkenntnis, dass die Seele oder sprechen wir vor dem Hintergrund der bisherigen Ausführungen besser von einer Kraft, die sich in verschiedener Weise manifestieren kann, ein wesentlicher und vor allem allen seienden Dingen gemeinsamer Teil afrikanischer Religion und Philosophie ist. Daher werde ich den Begriff „Animismus“ unter diesen Voraussetzungen im Folgenden nicht vermeiden.

Zurück zu den Bambara. Bertaux beschreibt ihr Grundwesen als religiös. „Das bedeutet, dass Anschauungen, die wir als religiös betrachten, innig mit der sozialen Struktur des Volkes, dem täglichen Leben des Privatmannes und mit den Kunstgriffen der Gewerbe verwoben sind. Nach den Traditionen und Riten richtet sich das ganze Leben, jeder Tag und jede Stunde.“¹⁰² Jede Tätigkeit oder auch Nachlässigkeit wird durch rituelle Gebote geregelt, deren System sich jedoch nicht auf das Sozialwesen beschränkt, sondern auf das ganze Weltbild in einer fest zusammenhängenden Kosmogonie und Metaphysik Anwendung findet. „Der Mensch ist ein Mikrokosmos, in dem sich das Weltall spiegelt und in dem es zusammengefasst wird.“¹⁰³ Als Herd dieser Lebensweise sieht er die orale Tradition der Bambara-Kultur. Die Riten und Bräuche und mit ihnen die Werte und Vorstellungen entwickelten sich im Laufe ihrer Geschichte im Volk durch praktische, gemeinsame oder individuelle Erfahrungen und wurden mündlich tradiert. Das philosophische System sei somit kein Gegenstand geistiger Eliten, sondern vielmehr ein sozialer Gegenstand im dynamischen, lebendigen Miteinander, was jeden Menschen zu einem Träger der Philosophie seines Volkes macht. Die Greise sind in diesem System die Wächter der Werte und Riten, sie bestimmen den kulturellen Wandel als Ideengeber auf Basis ihrer Erfahrung. Die Gesellschaftsordnung der Bambara beschreibt Bertaux als anarchisch, aber von Tradition gesteuert. „Diese Tradition war dem unwirtlichen Land angepasst. Die Bevölkerungsdichte war gering, die Verkehrsverbindungen monatelang unterbrochen, der Boden war karg. ... Trotz ihres schwierigen Lebens bewahrten die Bambara über Jahrhunderte hinweg ihre Vitalität. Während der Tagesstunden und vor allem während der Nacht, wenn die große Hitze vorbei war und der Mond leuchtete, bekundeten sie eine schalkhafte Fröhlichkeit und Lebensfreude. Dann waren die Erzählungen der Griot, die Spiele, Tänze und das Tam-Tam ihr Hauptvergnügen. ... Das Roden, Hacken, Säen und Ernten, Wasserholen und Feuermachen, das Hirsestampfen und das Baumwollspinnen, alles erledigte man gemeinsam, alles wurde von Liedern begleitet, alles war Anlaß zum Tanz und Händeklatschen, zu rhythmischen Ausrufen und schallendem Gelächter.“¹⁰⁴ Auch wenn diese Beschreibungen an vielen Stellen etwas überzogen bezüglich der ständig guten Stimmung im Bambara-Volk wirken und fast die Grenze zur Zuschreibung von Infantilität überschreiten, haben sie in meinen Augen eine auffällige Ähnlichkeit mit den frühen Beschreibungen der Gemeinschaft der afroamerikanischen Sklaven in Amerika, ihres Umgangs untereinander und ihrer kulturellen Eigenheiten wie z.B. die Begleitung der Arbeit durch den Gesang. Daher sollten wir Bertaux etwas schillernde Illustrationen im Hinterkopf behalten, bis wir uns im vierten Kapitel mit der Kultur der Afroamerikaner und der Entstehung des Blues beschäftigen.

¹⁰² Bertaux 1998, S. 68

¹⁰³ ebd., S. 68

¹⁰⁴ ebd., S. 68f

3.3 Orale Kultur: Sprache und Dichtung

O kunstreichster Theuth, ... So hast auch du jetzt als Vater der Buchstaben aus Liebe das Gegenteil dessen gesagt, was sie bewirken. Denn diese Erfindung wird der Lernenden Seelen vielmehr Vergessenheit einflößen aus Vernachlässigung des Gedächtnisses, weil sie im Vertrauen auf die Schrift sich nur von außen vermittels fremder Zeichen, nicht aber innerlich sich selbst und unmittelbar erinnern werden. Nicht also für das Gedächtnis, sondern nur für die Erinnerung hast du ein Mittel erfunden, und von der Weisheit bringst du deinen Lehrlingen nur den Schein bei, nicht die Sache selbst. Denn indem sie nun vieles gehört haben ohne Unterricht, werden sie sich auch vielwissend zu sein dünken, da sie doch unwissend größtenteils sind, und schwer zu behandeln, nachdem sie dünkelseig geworden statt weise.

Platon - Phaidros-Mythos (in einer Übersetzung von Schleiermacher von 1826)

In dieser Passage des platonischen Phaidros-Mythos wird eine Entwicklung thematisiert, die das Wesen menschlicher Kultur maßgeblich beeinflusst hat: Die Entwicklung der Schrift auf Grundlage der gesprochenen Sprache. Auch wenn Platon bzw. Sokrates, der fiktive Sprecher in diesem schriftlich verfassten Dialog, als Vordenker der abendländischen Gesellschaft die Schrift als Medium der Weisheit und des Wissens grundsätzlich defizitär gegenüber der Kunst des Sprechens betrachten, haben Schriftsysteme seit ihrer Genese vor ca. 5000 Jahren¹⁰⁵ eine aus abendländischer Sicht deutlich größere kulturelle Relevanz entwickelt als das spontane Sprechen. Das antike Griechenland ist modernen wissenschaftlichen Untersuchungen ein Modell des Übergangs von Oralität zur Schriftlichkeit. Platon, der nach heutigen Kenntnissen ca. 400 Jahre nach Homer lebte, kann also als ein Zeitzeuge dieser langfristigen Entwicklungen betrachtet werden oder wenigstens als einer der ersten, die auf diesen Wandel philosophisch reagierten. Die 1928 von Milman Parry vorgenommenen Untersuchungen der homerischen Dichtung gelten als wegbereitend bezüglich der Betrachtung des grundlegenden kulturellen Wandels aufgrund der Entwicklung der Schrift: Er stellte fest, dass „formelhafte Wiederholungen der homerischen Dichtungen durch das Versmaß bedingte Charakteristika einer oralen Kompositionsmethode sind. Formen erleichtern die Rhythmisierung und sind mnemotechnische Stützen. Sie sind wie Reim und Melodik Hilfsmittel einer auf das Gedächtnis gestützten Tradition, die einer oralen Gesellschaft ermöglichen, soziales Wissen zu sichern.“¹⁰⁶ Die für uns bedeutsamsten Begriffe bezüglich der oralen Kultur sind neben den Erkenntnissen über die spezifischen Eigenheiten gesprochener Dichtung das „soziale Wissen“ im Sinne eines kollektiven Gedächtnisses und die „auf das Gedächtnis gestützte Tradition“. Eben diese Aspekte hebt auch Platon in seiner Argumentation gegen die Schrift hervor. Mit dem Verkümmern des individuellen Gedächtnisses leidet auch das kollektive Gedächtnis, wenn das Erinnern und der Generationenaustausch von Weisheit aus den Menschen auf Medien

¹⁰⁵ vgl. Dudenredaktion 2005, S. 1184

¹⁰⁶ Glück, Helmut (Hrsg.): *Metzler Lexikon Sprache*. 2., überarb. u. erweiter. Aufl., Stuttgart; Weimar: Metzler, 2000, S. 460

ausgelagert wird. Die soziale Tradition, die gemeinsame Kultur, eben die eine gesellschaftliche Struktur schaffende zwischenmenschliche Kommunikation ist in diesem Sinne mit der Übertragung auf Speichermedien nicht mehr selbstverständlicher Teil des menschlichen Geistes und die Weisheit vermodert über die Jahrhunderte in Bibliotheken, statt im Lebensalltag bewusste Umsetzung zu finden. Diese Aspekte lassen sich in die Betrachtungen im letzten Kapitel nahtlos einordnen: Ein maßgeblicher Teil der afrikanischen, „harmonischen“ Gesellschaft, wie sie im Sinne afrikanischer Philosophie auf die Einheit des NTU zurückgeführt werden kann, basiert auf ihrer Oralität. Die mündliche Weitergabe der Riten, Gebräuche, Werte, etc. in Epen oder im alltäglichen Gespräch produziert ein enges Netz der Zwischenmenschlichkeit und schafft eine enge Verknüpfung der Generationen, ist orale Tradition im eigentlichen Sinne. Soziales Wissen und Weisheit ist im Gedächtnis, sowohl im individuellen als im kollektiven gespeichert und kann so fester Teil des Lebens sein, statt bibliothekarischer Gegenstand intellektueller Eliten, wie es dem Abendland tendenziell unterstellt werden könnte. Neben dem platonischen Theut-Mythos sieht die moderne Sprachwissenschaft übrigens in der Suche nach einer „ursprünglichen, verlorenen“¹⁰⁷ Mündlichkeit während der Romantik-Epoche einen Meilenstein „einer schriftkritischen und die Oralität akzentuierenden Betrachtung.“¹⁰⁸ Wieder verweist ein Charakteristikum afrikanischer Kultur auf die Ziele der abendländischen Romantik und damit auch auf ihr Sinnbild, die blaue Blume, und somit auf das Blau.

Trotz der frühen Vorbehalte der Philosophie wird die literarische Kultur noch heute allgemein hin mit Ideen wie Zivilisation und Fortschritt verbunden. „Die Völker mit Schrift seien fähig, alte Erfahrungen festzuhalten und so von Fortschritt zu Fortschritt zu eilen, während die Völker ohne Schrift dem Zufall der Geschichte überlassen seien.“¹⁰⁹ Dabei ist die Sprache rein statistisch betrachtet ein rein mündliches Phänomen. Weniger als 100 der gegenwärtig bekannten 3000 - 5000 Sprachen entfalteten eine Schriftkultur.¹¹⁰ So hatten auch die rein afrikanischen Kulturen südlich der Sahara die Letternschrift bis zum Kontakt mit anderen Kulturen zu Beginn der abendländischen Neuzeit nicht „in Gebrauch genommen“¹¹¹. Diese Formulierung wird hier in Anlehnung an Janheinz Jahn verwendet, der mit einigen Beispielen südlich der Sahara entwickelter Schriftsysteme die Behauptung widerlegt, Afrika hätte die Schrift generell nicht gekannt. Tatsächlich scheinen die Umweltbedingungen des afrikanischen Kontinents die Verwendung von Schrift, jedenfalls auf Papier oder ähnlichem organischen Material wie z.B. Holz, sinnlos zu machen, weil „jede organische Substanz dem feuchten Klima oder den Kiefern der Termiten zum Opfer fällt.“¹¹² Wenn die Speichermedien nicht einmal ein Menschenleben überdauern, sind sie erst recht als Träger eines kollektiven Gedächtnisses ungeeignet und die Oralität bleibt Medium der Tradition. Weiterhin zeigen die wissenschaftlichen Betrachtungen Lévi-Strauss auf diesem Gebiet, dass kultureller Fortschritt und Schrift sich keinesfalls gegenseitig bedingen. Jahn greift diese Argumentation auf. Sie verweist auf die 5000 Jahre

¹⁰⁷ ebd., S. 460

¹⁰⁸ ebd., S. 460

¹⁰⁹ Jahn 1986, S. 189

¹¹⁰ vgl. Glück 2000, S. 460

¹¹¹ Jahn 1986, S. 191

¹¹² ebd., S. 191

kultureller Stagnation, die im Abendland zwischen der Durchsetzung der Schrift und der modernen Wissenschaft liegen. „Zwischen der Lebensweise eines griechischen oder römischen Bürgers und der Lebensweise eines europäischen Bürgers des 18. Jahrhunderts habe kein großer Unterschied bestanden“¹¹³. Vielmehr diene die Schrift im Sinne Lévi-Strauss als Mittel der sozialen Strukturierung und Hierarchisierung, der Einordnung von Menschen in politische und territoriale Staatensysteme und damit letztlich ihrer Ausbeutung.¹¹⁴

Als wichtigste Charakteristika der Schrift hebt Jahn ihre Funktion als Nachrichtenmittel hervor, als marginale Funktionen bezeichnet er das Speichern von Wissen und Weisheit und den „Gebrauch der Schrift zum Zwecke intellektueller und ästhetischer Befriedigung.“¹¹⁵ Daran anknüpfend macht er all diese Funktionen in der afrikanischen Trommelsprache, bei der durch das Schlagen der Trommelmembran die Wörter selbst phonetisch wiedergegeben werden¹¹⁶, aus. Die Trommelsprache war ein im Vergleich zur damaligen Schriftübermittlung schnellerer Nachrichtenübermittler, mit dem außerdem zeitgleich mehr Adressaten erreicht werden konnten. Im Rahmen der oralen Kultur diente die Trommelsprache als Medium der Riten, Gebräuche und des Wissens der Gesellschaft. Der Staatstrommler trug bei Feierlichkeiten die volkstümlichen Epen, die Lyrik und die Preislieder vor, in den Riten der Wodu-Religion in Haiti rufen die Trommler durch geschlagene Anrufungen die Loas, die Götter herbei und ihr Wissen und Können gaben die Staatstrommler in einer traditionellen, intensiven Ausbildung an folgende Generationen weiter. Somit erfüllt die Trommelsprache sowohl die Funktion eines Speichermediums, wenn auch im oralen Sinne, als auch den Zweck der ästhetischen und intellektuellen Befriedigung. Daher kam dem Trommler in Afrika ein besonders hoher Rang in der sozialen Hierarchie zu, denn er stand in engem Kontakt mit dem Magara, den Ahnen des Volksoberhauptes. Indem Jahn nun diese weitest Übereinstimmungen der Trommelsprache mit der Schrift hervorhebt, rückt er die eigentliche Art und Weise der Schriftproduktion, das „Schreiben“ als unwesentlichen Unterschied in den Hintergrund und kann die Trommelsprache als eine Schrift afrikanischer Kultur bezeichnen.^{117 118}

Die Staatstrommler waren also die „Historiker Afrikas“¹¹⁹, die Hüter der Epen und des in ihnen enthaltenen sozialen philosophischen Wissens. Die Bedeutung der mythischen Epik in Versform soll im folgenden an einem Beispiel dargelegt werden. 1946 bot sich dem Ethnologen Marcel Griaule nach langjährigen Feldforschungen über das Volk der Dogon im großen Nigerbogen die seltene Möglichkeit, sich von einem Weisen in die afrikanische Lebensphilosophie einweihen zu lassen: Ogotomëlli, ein alter, durch einen Unfall erblindeter Jäger der Dogon, erläuterte ihm in 33 Tage andauernden Gesprächen das Weltsystem, die Metaphysik und den Glauben seines Volkes. Wichtig für uns ist hierbei, dass er sein Wissen in

¹¹³ ebd., S. 190

¹¹⁴ vgl. ebd., S. 190

¹¹⁵ ebd., S. 191

¹¹⁶ Jones/Baraka 1975, S. 44

¹¹⁷ Jahn 1986, S. 192ff

¹¹⁸ In heutigen Zeiten relativieren sich diese Zuschreibungen durch die neuen Medien wie Internet, Fernsehen, etc.. Die intensiven Wechselwirkungen und Vermischungen von Oralität und Schriftlichkeit prägen völlig neue Formen aus, man denke nur an die versprachlichte Schrift beim Chatten, o.Ä..

¹¹⁹ Jahn 1986, S. 194

einer „dichterischen, bildhafte[n]“¹²⁰ Sprache darlegte und „Mythos an Mythos [reihete], eins fügte sich logisch zum anderen, und aus dem ganzen ... [entstand] ein klares, widerspruchsfreies Weltsystem, das sich in den Riten, in der sozialen Ordnung, im Hausbau und in den Gebrauchsgegenständen spiegelt.“¹²¹ Er dichtete also die afrikanische Kultur oder er gab ihre mythischen Dichtungen wieder. Führen wir das zurück auf die oben bereits zitierten Forschungsergebnisse Parrys, so wird klar welche Bedeutung die mythische und epische Dichtung in der afrikanischen Kultur inne hat: „Sie... [ist mit ihrem Reim, Rhythmus und ihrer Form] Hilfsmittel einer auf das Gedächtnis gestützten Tradition, die einer oralen Gesellschaft ermöglichen, soziales Wissen zu sichern.“¹²²

Die feste Verwurzelung der Dichtung in der afrikanischen Kultur, die der allumfassenden Vereinbarkeit des NTU entspricht, äußert sich auch im Magara-Prinzip. Das Magara als überlieferte Kraft der Ahnen ist in den dichterischen Werken enthalten, sie sind fester Teil der Vergangenheit und mit der mündlichen Überlieferung von Generation zu Generation Teil der kulturellen Gegenwart und schließlich jedes einzelnen menschlichen Lebens.¹²³ Die orale Kultur kann also nicht als Rückständigkeit begriffen werden, sie ist vielmehr fester Teil der einheitsorientierten afrikanischen Ordnung der Dinge.

Aus einem Vergleich mit der abendländisch-expressionistischen Dichtung Gottfried Benns gewinnt Jahn weitere Erkenntnisse über das Wesen afrikanischer Dichtung. Für uns ist dieser Vergleich hinsichtlich der Bedeutung der Farbe Blau im literarischen Expressionismus bei Benn oder auch bei Else Lasker-Schüler, wie er im Fazit von Kapitel zwei angesprochen bzw. angedeutet wurde, besonders von Bedeutung. Der Vergleich soll hier nicht in Gänze ausgebreitet werden, stattdessen soll eine eigenständige Interpretation eines kurzen Abschnitts aus der Erzählung „Gehirne“ von Benn in unserem Sinne vorgenommen werden. Es wird sich zeigen, ob die Ergebnisse Jahns auch auf diesen Textausschnitt angewendet werden können.

„Er lag auf dem Rücken, in einem langen Stuhl, der Stuhl stand in einem geraden Zimmer, das Zimmer stand im Haus und das Haus auf einem Hügel. Außer ein paar Vögeln war er das höchste Tier. So trug ihn die Erde leise durch den Äther und ohne Erschütterungen an allen Sternen vorbei.“¹²⁴

Zuallererst sei auf die Verwendung des Begriffs Äther hingewiesen. Der Zusammenhang zur griechischen Antike und damit zur Farbe Blau bei den Romantikern und schließlich bei Yves Klein ist deutlich und muss nicht weiter erläutert werden. Die wesentlichen Momente dieser Passage sind die kosmische, ekstatische Entgrenzung des Subjekts und der Verlust jedes Bezugs zu Zeit und Raum. Der transzendente Bezug zum Kosmos im Sinne des ALLumfassenden der Welt setzt den Protagonisten als „höchste[s] Tier“ „außer ein paar Vögeln“ an die Spitze einer natürlichen, kosmischen Hierarchie. Diese Erkenntnisse reichen, um die

¹²⁰ ebd., S. 102

¹²¹ ebd., S. 115

¹²² Glück 2000, S. 460

¹²³ vgl. Jahn 1986, S. 155

¹²⁴ Fackert 1974, S. 6f

Verbindung zwischen dem hier prosaisch gedichteten und der afrikanischen Philosophie herzustellen. Der Eindruck der totalen Harmonie in einer ewigen, weil zeitlosen Ordnung, der völligen Einheit im Raum, welche die Textpassage ausdrückt passt absolut stimmig in das philosophische System, wie wir es im letzten Kapitel kennen gelernt haben.

Nun sollen in Anlehnung an Jahns Beschreibungen der afrikanischen Dichtweise die Unterschiede herausgearbeitet werden. Dafür muss vorab geklärt werden, dass die expressionistische Dichtung den Zustand, den Binn beschreibt, gewissermaßen programmatisch anstrebt, um mit dem Mittel der kosmischen Ekstase eine neue Wirklichkeit schaffen zu können auf Basis eines alten Absoluten.¹²⁵ „Die afrikanische Kultur [hingegen] kennt kein Absolutes und keine neue Wirklichkeit im europäischen Sinne. Sie glauben an die Gestaltbarkeit der Wirklichkeit mit Hilfe alter, wir dürfen fast sagen: ewiger Regeln.“¹²⁶ Die dichterische visionäre Ekstase ist traditionell diszipliniert, sie folgt den tradierten Regeln der Riten, die auch alle anderen Bereiche des Lebens betreffen. Der afrikanische Dichter ist an seine Tradition und damit an die in ihr enthaltenen Gesetze gebunden. Das wonach Binn in seinem künstlerischen Werk gestrebt hat, ist fester Teil dieser Gesetzmäßigkeiten.¹²⁷ Diese Zusammenhänge führen uns zu einem wesentlichen Unterschied zwischen afrikanischer und abendländischer Literatur. Der abendländische Dichter ist Individuum, er strebt, stellt seine innere Zerrissenheit dar, spricht von seiner Entgrenzung, seiner Ekstase, letztlich präsentiert er seine Sicht, seine Ordnung der Dinge. Er steht in einer individualistischen Tradition, die das vernünftige Subjekt fokussiert und damit einen gewissen Widerspruch in sich trägt, da die soziale Komponente der Tradition dem Individualismus gegenübersteht. Afrikanische Literatur, alte wie auch moderne, hingegen ist im Sinne Jahns Tradition an sich. Sie ist Resultat des sozialen Zusammenhangs afrikanischer Kultur. Die Autoren präsentieren die Dinge an sich, nicht ihre subjektive Sichtweise, sie sind weniger Individuum, vielmehr die schreibende Hand eines sozialen Körpers, welche die Wirklichkeit ausgestalten soll. In afrikanischer Literatur meint ein „Ich immer ein Wir und jede Ich-Aussage schließt einen verpflichtenden Imperativ mit ein.“¹²⁸ Als Beispiel für diese Doppelrolle, diesem gleichzeitigen Sprechen für die und zur Gemeinschaft nennt Jahn die politische Aktivität vieler bedeutender Dichter Afrikas, wie z.B. Senghors, dem ehemaligen Präsidenten Senegals. Wie aber kann Literatur die Wirklichkeit verändern? Auch darüber gibt Jahn in Bezugnahme auf das Nommo-Prinzip Aufschluss: Nommo ist das Wort, die Fähigkeit des Menschen zu denken. Durch die Vereinigung mit Nommo unterscheidet sich der Mensch von Kintu. Kintu ist an sich nichts als das Ding selbst, ohne Sinn oder Bedeutung, aber der Mensch kann ihm durch seine Nommo-Kraft Sinn und Bedeutung geben. Mit anderen Worten ist „in der afrikanischen Dichtung ... das Wort vor dem Bild da“. „In der abendländischen Dichtung [hingegen] geht das Bild dem Wort voraus.“ In der strukturalistischen Semantik ist der Begriff Signifikant nach Ferdinand de Saussure definiert als die Ausdrucksseite eines sprachlichen Zeichens und er verweist auf das Signifikat, die Bedeutungsseite des sprachlichen

¹²⁵ vgl. Jahn 1986, S. 152

¹²⁶ ebd., S. 152

¹²⁷ vgl. ebd., S. 153

¹²⁸ ebd., S. 154

Zeichens.¹²⁹ Eben diese unlösbare Zusammengehörigkeit von Inhalt und Begriff im Symbol fehlt dem Nommo-Prinzip. Kintu verweist auf keine Bedeutung, ist kein Bild, kein Symbol, erst durch die Anrufung durch Nommo, dem Wort und der geistigen Kraft des Muntu, kann ihm jeder beliebige Symbolwert gegeben werden. „Der Dichter spricht und verwandelt die Ding-Kräfte in Sinn-Kräfte, Symbole, Bilder.“¹³⁰ Literarische Begriffe und Metaphern sind hier nicht fest definiert.

3.4 Aspekte afrikanischer Musikkultur

Umso mehr man über Musik weiß, desto schwerer ist es, etwas gültiges darüber zu sagen.

Patrick Süßkind - Der Kontrabass

Wie im letzten Kapitel die Trommelsprache bzw. -schrift trotz ihrer naheliegenden Zugehörigkeit zur Musikkultur besprochen wurde, sollen in diesem Kapitel unter musikalischen Vorzeichen die Tonsprachen, die viele afrikanische Völker kultiviert haben, betrachtet werden. In diesem stimmigen Austausch bildet sich der enge Zusammenhang von Sprache und Musik ab. Der Enzyklopädie der „Musik in Geschichte und Gegenwart“ ist die kulturgeschichtliche Vermutung zu entnehmen, dass „sich Veränderungen in den [afrikanischen] Musikkulturen oft analog zur sprachlichen Evolution, Sprachvermischung, Sprachtrennung und geographischen Verschiebungen abspielten.“¹³¹ Es sind also weniger ethnische Hintergründe, als vielmehr sprachliche Zusammenhänge, die auf den Charakter der Musikkultur einer Bevölkerungsgruppe Einfluss nehmen. Ein Beispiel: Das negride Volk der Damara stammt wahrscheinlich von den Bantu aus dem westzentralafrikanischen Gebiet ab, die sich in früherer Zeit im nordwestlichen Bergland Namibias ansiedelten. Dort kamen sie mit den aus physisch-anthropologischer Sicht khosianiden Nama-Hottentotten in engen Kontakt und übernahmen deren Sprache und im Zuge dessen ihre Musikkultur. Nama und Damara werden trotz unwesentlicher Unterschiede heute als eine Sprache kategorisiert.¹³²

Das wesentliche Merkmal afrikanischer Tonsprachen ist die phonologisch distinktive, d.h. bedeutungstragende Funktion der Tonhöhe bzw. des Tonhöhenverlaufs einzelner Silben. Durch den Ton werden lexikalische Unterschiede markiert. Diese phonetischen Besonderheiten finden sich global in zahlreichen Sprachkulturen, so z.B. im Norwegischen, Schwedischen, in zahlreichen südostasiatischen Sprachen, Indianer- und Papuasprachen und schließlich in vielen

¹²⁹ Glück 2000, S. 631

¹³⁰ Jahn 1986, S. 156

¹³¹ Fischer 1994, S. 54

¹³² vgl. ebd., S. 54

westafrikanischen Sprachen.¹³³ Die Yoruba sind eine westafrikanische Ethnie, die mit Schwerpunkt in Nigeria lebt. Aus ihrem Namen leitet sich die Bezeichnung für ein Dialektkontinuum in westafrikanischen Gebieten mit 20 - 30 Millionen Sprechern ab.¹³⁴ Die Silben des Yoruba werden in drei Tonlevel artikuliert: Tief, mittel und hoch. Das Phonem „halbgeschlossenes e“ kann je nach Tonhöhe also die Bedeutung eines Wortes verändern. Weiterhin tragen Gleittöne, sogenannte dynamische Töne, die zwischen den Registern steigen oder fallen, phonologische Bedeutung.¹³⁵ In der Buchstabenschrift des Yoruba, die erst durch die Kolonialherrschaft eingeführt wurde, wird nun durch die Verwendung von Diakritika unterschieden zwischen „é“ für den Hochton, „e“ für den Mittelton und schließlich „è“ für den Tiefton. Z.B. bedeutet „ó bè“ „er sprang“, während die Übersetzung von „ó bè“ „er ist vorlaut“ und von „ó bè “ „er bittet um Entschuldigung“ ist. Am Beispiel des Namens „Láyíko Ọ̀ ọ̀ kúláà è jà“ verdeutlicht Jahn nun die Probleme bzw. den Aufwand, der betrieben werden muss, um das Yoruba schriftlich abzubilden. „Das *Dundun*, die üblichste Art der sprechenden Trommel der Yoruba, ... ist mit ihren zwei Membranen, von denen man jedoch nur die eine anschlägt, [hingegen] vorzüglich geeignet, die Yoruba-Sprache darzustellen“¹³⁶, gerade da der Trommler durch Kontrolle der Feldspannung auch die dynamischen Töne wiedergeben kann. Diese afrikanische Sprache entwickelte sich also nicht in Zusammenhang mit einer literalen Schrift, sie ist im Vergleich zu europäischen Sprachen relativ ungeeignet schriftlich abgebildet zu werden. Auch das muss als ein Grund gesehen werden, dass die Gemeinschaft, in der diese Sprache kultiviert wurde, die Trommelschrift als Medium anstelle der Letternschrift herausbildete.

Musik kann also sprachliche Inhalte vermitteln, kann im semantischen Sinne verstanden werden. Dieser enge Zusammenhang der Sprache mit einer musikalischen Umsetzung auf Instrumenten, speziell der Trommel, verweist auf zwei für uns interessante Aspekte: Zum einen impliziert er die große Bedeutung des Rhythmus für die afrikanische Kultur und diesen Gedanken weiterführend zum zweiten die generelle Verwobenheit der Musik in das alltägliche Leben, da sie wie die Sprache Medium alltäglicher Kommunikation zu sein scheint. Im äußerst kohärenten philosophischen System, wie Jahn es darstellt, ist „der Rhythmus ... einfach die Art und Weise, das Kuntu des Nommo“¹³⁷

In Anlehnung an Alfons Michael Dauer teilt Jahn die afrikanische Perkussionsrhythmik auf in Polymetrie und Polyrythmik. Polymetrische Strukturen zeichnen sich dadurch aus, dass mehrere Metren gleichzeitig gespielt werden. Eine Trommel schlägt einen Viervierteltakt, eine zweite einen Dreivierteltakt, eine dritte einen Zweivierteltakt. Die Zeitdauer der Metren ist dabei gleich, d.h. dieselbe rhythmische Struktur wird repetiert. Bei der Polyrythmik werden mehrere rhythmische Varianten über ein Metrum gelegt. In beiden Formen stimmen die Hauptakzente im Takt nicht überein, „sondern werden kreuzförmig übereinander gelagert“¹³⁸. Man spricht auch

¹³³ vgl. Glück 2000, S. 740

¹³⁴ vgl. ebd., S. 804

¹³⁵ vgl. Fischer 1994, S. 103

¹³⁶ Jahn 1986, S. 192

¹³⁷ ebd., S. 168

¹³⁸ ebd., S. 169

von „rhythmischer Verzahnung.“¹³⁹ So entsteht eine komplexe und vor allem hinsichtlich der Trommelsprache äußerst bedeutungstragende, rhythmische Struktur. Eben diese Ausgestaltung von ekstatischen Schlagformeln, wie sie in den religiösen Riten zur Anrufung der Orishas oder Loas verwendet werden, ist der Kern bzw. das Ziel afrikanischer Perkussionsmusik.¹⁴⁰ Wichtig ist in diesem Zusammenhang die aus Sicht europäischer Kunstmusik fehlende Taktstruktur. Festgelegte schwere und leichte Zeiten des Metrums sind im afrikanischen Rhythmusverständnis nicht vorhanden, stattdessen sind die rhythmischen Akzente von großer Bedeutung, da sie (ekstatische) Spannung erzeugen. So kann z.B. ein 4/4-Takt durch Akzentverschiebung tendenziell ternär umgedeutet werden, indem die Achtel durch Akzentgebung in zwei Dreiergruppen und eine Zweiergruppe umgedeutet werden. In der afrikanischen Musik organisieren sich derartige rhythmische Strukturen oft entlang einer Timeline, einer asymmetrischen Schlagformel, die zur rhythmischen Orientierung aller beteiligten Musiker auf einem durchdringend klingenden Instrument gespielt wird. Hier findet sich das Prinzip des durchgängigen Beats: Schwere Schläge können neben leichten auf verschiedenste Art und Weise in einer rhythmischen Struktur gesetzt werden und diese wird dann als Basispattern zyklisch repetiert.¹⁴¹ Doch dieser so entstehende durchgehende Elementarpuls muss nicht mechanisch eingehalten, vielmehr können Variationen in Form von Off-Beats vorgenommen werden. Zum Einen können leichte Pulsschläge betont werden, d.h. man bleibt im Puls, spielt aber gegen den Beat. „Bei der zweiten Art, die man in manchen Kulturen Westafrikas antrifft, handelt es sich um eher >irrationale< Off-Beat-Phrasierungen, die durch Antizipation oder Retardierung, einem Vor- oder Nachziehen (Shuffle Effekt bei binären Abläufen) entstehen.“¹⁴² Dieser rhythmische Effekt wird uns im vierten Abschnitt der Arbeit noch beschäftigen.

Auch in der afrikanischen oralen und schriftlichen Literatur schlagen sich die rhythmischen Prinzipien nieder. Der Mensch gibt den Dingen durch Nommo, dem Wort Sinn und Bedeutung, doch erst durch die Rhythmisierung der Sprache wird dieser Prozess möglich. Schon Sprache an sich ist rhythmisch, jedes Wort und jeder Satz hat Schwerpunkte bzw. Betonungen, doch am deutlichsten oder vielmehr regelmäßigsten äußert sich der Rhythmus des Nommo in der Poesie, da die Metrik im Gedicht immer einen gleichförmigen Rhythmus innehat.¹⁴³ Die Versdichtung trägt wie bereits im vorherigen Kapitel dargelegt wurde, Magara, Lebenskraft in sich. Führt man diese Verknüpfungen weiter, wird die zentrale Rolle der Rhythmik im kulturellen Gesamtsystem deutlich: Wie ebenfalls schon dargestellt wurde, kommt dem Staatstrommler in der sozialen Hierarchie eine hohe Position zu, da seine Trommel wichtiges Medium der Religion, der Unterhaltung, der Geschichtsschreibung, etc. ist. Die Musik und der Rhythmus sind also fester Bestandteil gesellschaftlicher Ereignisse. U.a. aus diesem Grund dürfen die Rhythmen nicht im Sinne einer Improvisation völlig frei gestaltet werden, vielmehr sind für jeden Anlass, ob nun Feier oder Ritus, Geburt, Beschneidung, Heilung, Ernte, Hochzeit, Begräbnis,

¹³⁹ vgl. Fischer 1994, S. 102

¹⁴⁰ vgl. Jahn 1986, S. 169f

¹⁴¹ vgl. Fischer 1994, S. 102

¹⁴² ebd., S. 103

¹⁴³ vgl. Jahn 1986, S. 168f

Initiation oder gemeinsame Arbeit – letzteres wird für uns in Kapitel 4.2 besonders von Bedeutung sein – musikalische Formen vorgeschrieben.¹⁴⁴ Vor dem Hintergrund der Trommelsprache wird deutlich, wie konkret dieses „vorgeschrieben“ in gewissen Bereichen gemeint sein kann. Wird z.B. ein Epos völlig anders getrommelt als es bekannt ist und verstanden werden kann, geht das Verständnis verloren. Die gemeinsame Ausführung von Riten bedingt das Verständnis eines jeden um die eingesetzte Musik und ihre Rhythmen, um sich entsprechend verhalten zu können. Improvisation ist hier mehr als Variation zu denken, als spontane Reaktion auf das jeweilige Verhalten der Menschen im rituellen Miteinander. Improvisation, wenn sie überhaupt unter diesen Vorzeichen noch so bezeichnet werden kann, ist also an gewisse Regeln zwecks Verständnis und Erfüllung sozialer Aufgaben gebunden. Man kann also sagen, dass in der dichten Kohärenz der afrikanischen Kultur, ob nun in der Dichtung, der Religion, dem menschlichen Geist, den Feierlichkeiten, etc., wohl überall der tradierte Rhythmus als ein verbindendes Glied zu finden und somit die Musik ein wichtiger Bestandteil des Alltags eines jeden Menschen im Rahmen der Tradition ist. Dazu ein Beispiel: Hugo Zemp unterstützte 1971 in Auseinandersetzung mit der Kultur der Dā an der Elfenbeinküste die Theorie der starken Abhängigkeit der Musikpraxis vom sozialen Kontext. „Er stellte fest, daß ... [hier] Musiker selten zu ihrer persönlichen Freude musizierten (ausgenommen bei einigen besonderen Instrumenten), sondern daß sie in ein Netzwerk sozialer Beziehungen integriert waren, in dem sie bestimmte Aufgaben erfüllten.“¹⁴⁵ Exemplarisch sind die sozialen Rollen der Musiker des Häuptlings, der zur Unterstützung von Kriegerern oder der Jäger, der Arbeitervereinigungen, Musiker von Vereinigungen zur Unterhaltung oder freie Musiker zu nennen.¹⁴⁶

Nun zu den notwendigen Einschränkungen, die dieses doch recht pauschale Bild ein Stück weit relativieren. Bezüglich der Improvisation sei gesagt, dass natürlich freie Improvisation vorkommt, doch ist die Grenze zwischen Variation und freiem Spiel fließend. Variation äußert sich z.B. tendenziell im Spiel mit Patterns über einem Beat oder in der melodischen Ausschmückung einer vokalen Melodie auf der Flöte. Freie Improvisation dagegen findet sich z.B. in den Preisgesängen Westafrikas. Hier wird viel Text durch Gesang erzählt und die Ausgestaltung ist musikalisch wie textlich, natürlich unter Berücksichtigung tradierter, grundsätzlicher Vorgaben, improvisiert. Eben dieses Spannungsfeld zwischen Improvisation und Variation markiert ein Charakteristikum afrikanischer Musik. Sie „ist ein kreatives Spiel zwischen Bindung und Freiheit. Westafrikanische Trommelmusik wäre z.B. für das Publikum langweilig und uninteressant, wenn es zu den meist polyrhythmischen Basisstrukturen nicht noch den virtuosen master drummer mit seinem Feuerwerk an immer wieder überraschenden rhythmischen Einfällen gäbe, die allerdings wiederum auf der ständigen Interaktion mit den Tänzern oder besser gesagt mit dem master dancer beruhen.“¹⁴⁷ Dieses Spannungsfeld spannt sich auch in gesellschaftlichen Strukturen zwischen sozialer Gruppe und Individuum aus. Trotz der engen Verwobenheit der Musik ins Sozialwesen, wie sie beim Volk der Dā oder auch in

¹⁴⁴ vfl. Fischer 1994, S. 122ff

¹⁴⁵ ebd., S. 122

¹⁴⁶ vgl. ebd., S.122

¹⁴⁷ ebd., S. 99

ähnlicher Weise bei einigen anderen westafrikanische Völkern vorherrscht, soll und kann dieses Prinzip nicht auf ganz Afrika übertragen werden. Musizieren passiert hier wie überall zu unterschiedlichsten Gelegenheiten, ist von einem kaum in seiner Gänze zu fassenden Bündel von vielfältigen Faktoren abhängig und lange nicht jeder musizierte Ton ist als Teil des Gemeinwesens anzusehen. „Es gibt zahlreiche Musikgenres in Afrika, die für kein Publikum bestimmt sind und bei denen Teilnahme unerwünscht ist. Der Ausführende spielt sein Instrument allein, in seine Individualität zurückgezogen. Er führt einen Dialog mit den Stimmen, die aus seinem Instrument zu ihm sprechen.“¹⁴⁸ Trotz der Individualität finden wir in den Stimmen, die aus dem Instrument sprechen, vorausgesetzt es sind die Wörter, das Magara der Ahnen gemeint, wieder einen Moment der sozialen Tradition. Doch ganz wie in Europa jeder Mensch als Individuum immer Teil eines Kollektivs ist, genau wie hier introvertierte, weitgehend individuelle neben extrovertierter, auf Publikum ausgerichtete oder auf gemeinsamen Schaffen beruhende Kunst stattfindet, so auch in Afrika. Ein Beispiel ist das Spielen des Mundbogens, des Nkangala, im Südosten des Kontinents in Malawi. Diese Instrument ist ausschließlich Frauen und Mädchen vorbehalten, alleine sitzen sie mit dem Bogen in der Mundhöhle auf der Veranda ihrer Häuser, spielen und die Vibrationen des Bogens werden über das Knochengestüt und die Hohlräume im Kopf verstärkt und zu den Hörnerven geleitet, wo sie jedoch nur für die Spielenden alleine zu hören sind. Zuhörer gibt es also keine. Auch Arbeiter, die vor Verbreitung der motorisierten Mobilität zu Fuß weite Strecken zu ihrer Arbeitsstelle in den Industrie-, Bergbau- und Landwirtschaftszentren zurücklegen mussten, oder Handelsreisende, etc. können als solche musikalische Individualisten betrachtet werden. Der Anstieg dieses Reiseverkehrs im 19. Jahrhundert führte zu einer außergewöhnlichen Beliebtheit kleiner Reiseinstrumente, wie z.B. einer verkleinerten Version des Lamellophons, und im Zuge dessen zu einer weitläufigen Verbreitung dieser Tascheninstrumente in vielen Gegenden Afrikas. Weiterhin wird an der Elfenbeinküste bei den Dä und vielen anderen Völkern Musik auf Holmxylophonen genutzt, um Vögel und andere Tiere davon abzuhalten, die Früchte auf den Feldern wegzufressen. Die Musiker, in der Regel junge Männer, spielen oft den ganzen Tag nur für sich, entwickeln dementsprechend bemerkenswerte technische Fähigkeiten auf dem Instrument, doch zeigt sich auch hier wieder eine eher sozial funktionale Komponente afrikanischer Musik.¹⁴⁹

Die obige Darstellung der zentralen Rolle des Rhythmus und der Trommel heißt nicht, dass andere Musikformen afrikanischer Kultur sich dieser unter zu ordnen hätten. Die Bedeutung des Nommo für den Menschen – es macht ihn erst zu dem, was er ist, es unterscheidet ihn vom Kintu – schließt eine gewisse Relevanz der vokalen Musikformen mit ein. Beim Singen müssen die Tonsysteme etwaiger afrikanischer Sprachen natürlich streng umgesetzt werden, „da sonst ein völlig anderer Sinn entsteht, weil die gleichen Worte in anderer Betonung eine verschiedene Bedeutung haben.“¹⁵⁰ So können unbetonte Wortsilben des Textes keine Melodieakzente tragen oder kurze Silben auf einem langen Ton gehalten werden. Die Melodieführung ist eng an die Sprache und den Rhythmus gebunden. Tonleitern im strengen europäischen Sinne sind der von Fremdeinflüssen isolierten Musik Afrikas nicht zu finden. Häufig finden sich, gerade im

¹⁴⁸ ebd., S. 124

¹⁴⁹ vgl. ebd., S. 124ff

¹⁵⁰ Dauer 1964, S. 27

Westen, pentatonische oder heptatonische Tonreihen, „bei denen die Oktave in 5 oder 7 mehr oder weniger gleichstufige Intervalle unterteilt ist.“¹⁵¹ Die Abstände der Intervalle sind in verschiedenen Regionen unterschiedlich ausgeprägt und können stark von den temperierten, diatonischen Tonleitern der europäischen Musik abweichen, oder aber diesen relativ nahe kommen. Jedoch sind absolut festgelegte Tonhöhen nicht gebräuchlich. Das zeigt sich z.B. beim Abstimmen von Instrumenten, wo eine recht große Toleranzspanne vorherrscht.¹⁵² Die Melodiegestaltung ist geprägt durch riffartige Phrasen und unterliegt oft der Regelhaftigkeit der Repetition, melodische Motive werden also oft im Sinne eines Ostinato wiederholt und können im Laufe dieser zyklischen Wiederholung, analog zur perkussiven Musik, variiert werden.¹⁵³ Ein weiterer wichtiger Aspekt für unsere Betrachtungen im vierten Abschnitt der Arbeit ist das strukturelle Modell, das aus der antiphonen Technik resultiert, allgemein bekannt als „call and response“ - Schema. In vokalen Musikformen singt z.B. ein Vorsänger ein Thema und der Chor antwortet ihm, doch kann dieses Prinzip in denkbar jeder Musik eingesetzt werden. Speziell in Westafrika sind derartige Techniken weit verbreitet, ebenso in anderen Bereichen afrikanischer oder afrikanisch beeinflusster Musik, z.B. finden wie sie wieder in den Riten der Wodu-Religion auf Haiti. In der Arada-Zeremonie schütteln die Priester und Priesterinnen, genannt Houngans bzw. Mambos, ihre Assons, Kürbisschalen, die gewissermaßen als Insignien der Zeremonienleiter dienen, und geben dem Perkussionsorchester so die zu spielenden Schlagmuster vor, die jeweils einen göttlichen Loa herbeirufen oder aber einen Gott vertreiben.¹⁵⁴

Ein für uns noch von Bedeutung seiendes Beispiel für vokalische Musikformen in der afrikanischen Tradition sind die Preis- und Spottgesänge. „Sie bestehen aus einer Aneinanderreihung von kurzen spottenden oder preisenden Ausrufen, Anrufen, Akklamationen. Diesen folgt in bestimmten Abständen eine beschließende, bekräftigende, zusammenfassende Abschlusszeile, wodurch poetisch und musikalisch ein strophischer Charakter entsteht.“ Der Melodieverlauf folgt dieser Form: In den Wiederholungen der Anrufungen bleibt sie tonlich wie rhythmisch in der Regel gleich, in dem beschließenden Teil, der als Bestätigung, Begründung oder Beantwortung ausgestaltet werden kann, wird die Melodie abgewandelt. Sie soll die Melodie der Anrufungen kontrastieren und somit die bis zum Schluss gehaltene Spannung zur Ruhe zurückführen.¹⁵⁵

Zur Klangästhetik afrikanischer Musik ist zu sagen, dass bevorzugt „klangbereichernde ... Mittel zur Ausdruckssteigerung“¹⁵⁶ verwendet werden. Eben das wird allgemein hin als Wesen der Klangnorm anerkannt. Die Veränderung des Charakters eines Klang im Sinne vom Timbre, mit anderen Worten das Spiel mit Klangfarben ist also ein wichtiges Gestaltungsprinzip afrikanischer Musik. In der Vokalmusik äußert sich diese Technik eher im Solo-Gesang, wobei der antwortende Chor in antiphon ausgestalteter Musik eher zu einheitlicher Klanggebung neigt. Doch auch eine große Zahl an Instrumenten sind diesem der Ambivalenz verschriebenen

¹⁵¹ Fischer 1994, S. 105

¹⁵² vgl. ebd., S. 105f

¹⁵³ vgl. ebd., S. 100

¹⁵⁴ vgl. Jahn 1986, S. 36ff

¹⁵⁵ vgl. Dauer 1964, S. 22

¹⁵⁶ Fischer 1994, S. 98

Klangideal entsprechend gefertigt, so z.B. „Xylophone mit Kalebassenresonatoren und zusätzlich mitschwingenden Membranen, Lamellophone mit rasselnden Kettchen oder Ringen, bestimmte Saiteninstrumente wie verschiedene Musikbögen[, z.B. mit Kürbisresonatoren], Blasinstrumente wie Trompeten aus Holz, Kalebassen, Elfenbein und Antilopenhorn, Trommeln mit Schnarrsaiten oder die sogenannten Sprechtrommel,“¹⁵⁷ etc..

Als besondere Gesangstechniken sind, gerade hinsichtlich der Ausführungen in Abschnitt vier, zu nennen: der gutturale Gesang, d.h. die Bildung von Lauten im Kehlkopfbereich, das Ausstoßen schriller Schreie und generell Intonationspraktiken, die der Ausdruckssteigerung dienen, so dass das Timbre in Ohren, die ausschließlich Gesangstechniken der europäischen Kunstmusik wie den Belcanto, den „schönen Gesang“ gewohnt sind, sehr rau, jedenfalls außergewöhnlich klingen würde.¹⁵⁸

Nun soll der Blick von der Musik selbst und ihrer Rolle im sozialen Gefüge hin zur klar abgegrenzten, von Männern dominierten und sozial recht niedrigen Berufskaste der professionellen Musiker Westafrikas gewendet werden. Die Aufgabe der Griots (oder Jàlí, jèlí, etc., je nach Region), der „afrikanischen Barden“¹⁵⁹, war nicht ausschließlich das Musizieren zur Unterhaltung, sondern in engem Zusammenhang damit stand das Bewahren der Mythen und Legenden des Volkes zur Fortführung der Tradition. Der Griot wird in seinen Beruf hineingeboren, von Kind auf ist seine Erziehung auf musikalische Ausbildung ausgerichtet. „Vor allem nach der Beschneidung beginnt der kleine Griot jenes Handwerk richtig zu lernen Er beginnt, die Geschichte einer Sippe und eines Landes zu rezitieren. Er spezialisiert sich auf ein bis maximal zwei Instrumente, (im letzteren Fall handelt es sich häufig um Saiteninstrumente wie das kóní – die Malinka-Laute – und das Xylophon bálá).“¹⁶⁰ Die Griots sind professionelle Musikreisende, sie ziehen durch die westafrikanische Savanne von Dorf zu Dorf und verdienen sich mit ihrer Musik den Lebensunterhalt. Oft sind sie ohne Instrument unterwegs und lassen sich bei ihren Auftritten von lokalen Musikern begleiten, während sie diese nach dem bereits erläuterten Time-Line Prinzip anführen. Ihre Reisen prädestinierten sie im sozialen Netz, im Gebiet eines Volkes und darüber hinaus als Nachrichtenüberbringer, Philosophen, Sozialkritiker, etc.. Sie erzählen Epen, Fabeln oder Märchen oder sie tanzen. All das erfüllte neben der Unterhaltung eben auch die Aufgabe Musik, Geschichte und Dichtung im gemeinsamen Gedächtnis zu bewahren, sowie Heranwachsenden zu sozialisieren.¹⁶¹

Ein anderer äußerst wichtiger Aspekt afrikanischer Musikkultur, der hier aber nicht weiter vertieft, sondern nur benannt werden soll, ist der Tanz. „Wenn es einen Wesenzug in den Kulturen südlich der Sahara gibt, der dort fast universale Gültigkeit hat ..., dann ist das die distinktive Auffassung von Bewegung.“¹⁶² Sowohl zu der Musik als auch beim Musizieren ist die Bewegung ein wesentlicher Bestandteil. Musik wird damit nicht nur ein akustisches, sondern

¹⁵⁷ ebd., S. 98

¹⁵⁸ ebd., S. 99

¹⁵⁹ Bertaux 1998, S. 13

¹⁶⁰ Fischer 1994, S. 137

¹⁶¹ vgl. ebd., S. 127 und Bertaux 1998, S. 13

¹⁶² Fischer 1994, S. 98

zugleich ein motionales Phänomen, wobei der Tanz für sich stehen kann und eigene kulturelle Strukturen aufweist.¹⁶³

Abschließend sollen wie schon am Anfang dieses Kapitels sprachliche Besonderheiten dargelegt werden. In ursprünglich afrikanischen Sprachen ist kein Lexem zu finden, das dem lateinischen Begriff „musica“, von welchem sich auch der deutsche Begriff „Musik“ ableitet, semantisch entspricht. Vielmehr umfassen die afrikanischen Wörter in diesem Bereich mit der Musik verwandte Felder, wie u.a. den Tanz. „Das Überschneiden von Begriffen in afrikanischen Kulturen, die sowohl den auditiven als auch den kinetischen Bereich der Musikgestaltung umfassen, geht darauf zurück, dass diese Bereiche durch identische motionale Patterns (Bewegungsgestalten, Bewegungsmuster) miteinander verbunden sind.“¹⁶⁴ Doch sind die semantischen Inhalte regional äußerst vielfältig, zu vielfältig als dass sie hier vorgestellt werden könnten. Interessant für die Ausführungen im vierten Abschnitt der Arbeit ist, dass z.B. im „chichewasprechenden Süden von Malawi [in Ostafrika]... Musikinstrumente >>gesungen<<“¹⁶⁵ werden, nicht geschlagen, gestrichen, o.ä.. Ganz ähnlich ausgeprägt findet sich dieses Phänomen bei den Dā in Westafrika, ihr Wort „ta“ bezieht sich je nach Kontext auf Gesang, Instrumentalspiel oder/und Tanz.¹⁶⁶ Hier bildet sich in der Semantik der Sprachkultur also der enge Zusammenhang der Musik mit der körperlichen Bewegung einerseits, mit der menschlichen Stimme und damit gewissermaßen mit der Sprache andererseits ab. „Dies hängt damit zusammen, daß melodisch-rhythmische Motive in afrikanischen Musikkulturen mit starken verbalen Assoziationen behaftet sind, also meist verbalisiert vorgestellt werden; und daß auch hinter instrumental ausgeführten Stücken Texte stecken, die der einheimische Zuhörer heraushören kann.“¹⁶⁷ So kann letztlich auf Basis dieser Verzahnung zwischen Musik und Stimme, wie sie schon am Anfang des Kapitels auf anderem Wege umschrieben wurde, gemutmaßt werden, dass in vielen Bereichen afrikanischer Kultur die Musik einen ähnlich selbstverständlichen, alltäglichen und kommunikativen Stellenwert hat wie die verbale Kommunikation.

¹⁶³ vgl. ebd., S. 98

¹⁶⁴ ebd., S. 96

¹⁶⁵ ebd., S. 97

¹⁶⁶ ebd., S. 123

¹⁶⁷ ebd., S. 97

3.5 Zwischenfazit

*Work to the rhythm,
Live to the rhythm,
Love to the rhythm,
Slave to the rhythm.*

Grace Jones – Slave to the Rhythm

Das Ziel dieses Kapitel war es, einen Gesamteindruck einer afrikanischen Kultur zu dokumentieren und im Zuge dessen einen fließenden Übergang zwischen dem Blau des Abendlandes und dem Blues Nordamerikas zu schaffen. Bis hier hin scheint es gelungen. Der Ideelle Inhalt des Blau, wie er in verschiedenen Epochen und in verschiedenen kulturellen Bereichen, doch überwiegend in der Kunst, umgesetzt bzw. ausgedrückt wurde, das Irrationale in Gegenbewegung zum Rationalismus, das Streben nach ursprünglicher, kosmischer Harmonie und Einheit konnte in der afrikanischen Philosophie, Religion und dem sozialen Miteinander ausgemacht werden. Die einen streben nach dem kosmischen im Blau, die anderen Leben nach Gesetzen aus dem Kosmos. Doch sollen diese ideellen Welten natürlich nicht absolut gleichgesetzt werden. Sie ähneln sich, jedoch in ihren wesentlichen Grundzügen. Oder besser: Die Ziele und Idealvorstellungen weiter Bereiche abendländischer Kunst stimmen mit den – wahrscheinlich selten, aber trotzdem heute noch zu findenden – philosophischen Ideen und ihrer kulturellen Umsetzung einiger Bereiche in Afrika überein und beide treffen sich in der abendländischen Symbolik der Farbe Blau. Z.B. kann die ästhetische Kontemplation bei Hölderlin¹⁶⁸ oder auch bei Klein¹⁶⁹ mit den magischen Ritualen verknüpft werden, die in der afrikanischen Kultur den Fluss des Magara erzeugen, Hölderlins Vorstellung der Metaphorik als wichtigstes Mittel zur Verschmelzung von Gegensätzen zur Totalität des Empfindens¹⁷⁰ kann analog zum afrikanischen Nommo-Prinzip, dem „Wort vor dem Bild“, also der beliebigen, im gewissen Sinne metaphorischen Sinngebung des Kuntu durch den Menschen, verstanden oder die zentrale Funktion der Sensibilität im Streben nach ursprünglich-natürlicher Einheit bei Yves Klein¹⁷¹ könnte mit der philosophischen Idee des Ntu abgeglichen werden. Ein möglicher Ausgangspunkt des Auseinanderdriftens der Kulturen findet sich in der Genese des rationalistischen Dualismusprinzips im Abendland, ob diese nun im antiken Griechenland gefunden werden kann oder woanders gesucht werden muss. Im afrikanischen Denken hingegen fallen „Kraft und Materie ... nicht zusammen, sie sind nie getrennt worden.“¹⁷² Dieser Zusammenhang bildet sich ab in dem abendländischen Verständnis des Menschen als vernunftbegabtes Subjekt, das sich bewusst vom Kollektiv abgrenzt und als Individuum begreift, wie es in der Aufklärung besonders betont wurde. In unseren Zuschreibungen zur afrikanischen

¹⁶⁸ s. S. 14

¹⁶⁹ s. S. 19

¹⁷⁰ vgl. Schneider 2003, S. 41

¹⁷¹ s. S. 19

¹⁷² Jahn 1986, S. 105

Kultur stand nun das ausgeprägte, harmonische Sozialwesen und die Tradition als Identitätsgebendes kollektives Regelwerk im Vordergrund, was natürlich nicht heißt Afrikaner würden sich nicht als Individuum begreifen, jedoch ist eine stärkere Ausprägung des Sozialwesens oder der sozialen Solidarität durch eine fest verwurzelte kollektive Identität gemeint. Nach abendländischen Denkmustern könnte man in Kontrastsetzung mit dem rationalen, auf Basis seiner Vernunft bewusst sich selber entscheidenden Individuum das soziale Miteinander, die Zwänge der Tradition als etwas tendenziell irrationales begreifen. Im Kontext der afrikanischen Philosophie wären diese Gegensätze wohl absurd, denn die Nähe, die enge Verwobenheit jedes Einzelnen mit dem ihm umgebenden Sein ist philosophische Grundbedingung. Wie wir sehen, lässt sich die Auseinandersetzung der Romantiker mit der Aufklärung konzeptuell auch auf eine Gegenüberstellung Abendland – Afrika im abendländischen Sinne anwenden. Interessant erscheint mir auch eine vertiefende abstrakte Betrachtung des Zyklus oder des Kreises einerseits im Konzept der Quintessenz, des Äthers bei Aristoteles,¹⁷³ andererseits in der afrikanischen, patternorientierten Musik. In beiden zeichnet sich durch die Kreisbewegung eine ins unendlichen tendierende Wiederholung ab, die im übertragenen Sinne als Einheit verstanden werden kann, wie wir sie schließlich in der afrikanischen Philosophie als auch in den Ideen der Romantik oder des Yves Klein wiederentdecken.

Nun sind wir, wenn auch nicht auf chronologischem Wege, so doch inhaltlich bei der brutalen Verschleppung etlicher Millionen Menschen aus ihrer Heimat irgendwo in Afrika angelangt. Aus purer Profitgier wurden Menschen wie Tiere behandelt, geschlagen, eingepfercht, zur unbezahlten Arbeit gezwungen und geschlachtet, wurde versucht jeglicher Stolz und Widerstand zu brechen, den afrikanischen Sklaven durch Verbote ihre Kultur zu rauben, um sie letztlich zu dem zu machen was sie in den Augen vieler selbsternannter Besitzer schon waren: Schwache, hilfsbedürftige, kulturlose Kinder, die sich der Barbarei der Erwachsenen zu unterwerfen hatten. Derartige moralische Entrüstung hätte der Sklavenhandel zu früheren Zeiten nicht ausgelöst. „Wie lange Zeit die europäischen Kulturen, so beruhten auch die afrikanischen Gesellschaften auf der unfreien Arbeit, deren einfachste Form die Sklaverei war. Plato und Aristoteles sind nur in einer Gesellschaft denkbar, die sich auf Sklaverei stützt.“¹⁷⁴ Das „nur“ scheint mir hier ein wenig überzogen, doch ist diese Aussage ein gutes Beispiel für die Bedeutung, welche die Sklaverei für die Dynamik kultureller Entwicklung haben kann und geschichtlich betrachtet gehabt hat. Sklaven müssen nicht wie Bürger, nach sozialen und ethischen Maßstäben behandelt werden, sie können unbezahlt zu jeder noch so harten Arbeit am unteren Ende gesellschaftlicher Hierarchien gezwungen werden. Das ökonomische System einer Gesellschaft kann sich so stabilisieren und auf festem Grund können sich so „Hochkulturen“ oder „moderne Zivilisationen“¹⁷⁵ entwickeln. So hätten gewisse Wirtschaftszweige, man denke an den Baumwollanbau im Süden der U.S.A., ohne die Sklaverei nicht herausgebildet werden können und so stellt sich zwangsläufig die Frage, welche Rolle die Kultur der Vereinigten Staaten von Amerika ohne die damalige Arbeitskraft der Sklaven heute

¹⁷³ s. S. 10f

¹⁷⁴ Bertaux 1998, S. 147f

¹⁷⁵ Unter moralischen Gesichtspunkten zeigt sich hier die Widersprüchlichkeit dieser Begriffe.

im Gefüge der Welt spielen würde. Dabei sei betont, dass die Sklaverei keine ausschließlich europäische Erfindung war. Schon lange bevor der europäische Sklavenhandel in Afrika als Folge der Kolonialisierung und Bewirtschaftung der neuen Welt, dem neu entdeckten Kontinent Amerika, stark zunahm, war das Prinzip des menschlichen Eigentums als Arbeitskraft in Afrika zu finden. Zahlreiche Gesellschaftssysteme bauten auf dem Sklaverei auf, andere auf der Jagd von Sklaven oder dem Handel mit der menschlichen Ware.

Seit dem 16. Jahrhundert bezogen die Europäer Sklaven aus Afrika. Im Laufe des 17. Jahrhunderts nahm der Menschenhandel in Afrika durch die energischen europäischen Besiedlungs- und Bewirtschaftungsbestrebungen in Amerika völlig neue Dimensionen an. Zahlreiche Übergabepunkte wurden entlang der Westküste eingerichtet. Im 17. und 18. Jahrhundert lieferte „die Goldküste und die benachbarte >Sklavenküste< (Ghana, Togo, Dahome, Nigeria) ... den Hauptteil der >Ladung<“¹⁷⁶. Seit dem 18. Jahrhundert diente das Nigerdelta als Jagdgrund der Sklavenhändler. Schließlich sind noch die Gebiete der heutigen Staaten Kongo und Angola zu nennen, die durchgehend vom Sklavenhandel terrorisiert wurde. Nach vier Jahrhunderten Sklavenhandel, nachdem grob geschätzt 12,5 Millionen Afrikaner gegen ihren Willen über den Atlantik verschleppt wurden, wurde im Laufe des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Sklavenhandel, die Sklavenhaltung und die Zwangsarbeit nach und nach offiziell weltweit verboten.¹⁷⁷ Das heißt jedoch nicht, dass die Sklaverei nicht noch bis heute vielerorts auf der Welt in verschiedenster Form und auch in Europa, weitergeführt wird.

¹⁷⁶ Bertaux 1998, S. 148f

¹⁷⁷ vgl. ebd., S. 147ff

4. Das Blaue im Blues

4.1 Einleitung und Vorüberlegungen

*Did you ever sit thinking with a thousand things on your mind?
Did you ever sit thinking with a thousand things on your mind?
Thinking about someone who has treated you so nice and kind.*

Bessie Smith - Thinking Blues

Das Gesamtkonstrukt „Kultur der Vereinigten Staaten von Amerika“ ist ein in allen Farben zerfließender, hochprozentiger Cocktail gemischt aus unzähligen Zutaten. Die U.S.A. basieren als Nation und als Kultur auf der Migration, unabhängig davon ob diese nun erzwungen wurde oder tendenziell freiwillig geschah. Kulturen aus der ganzen Welt trafen hier zusammen, doch ist für uns von zentralem Interesse das Zusammentreffen ursprünglich europäischer Menschen, oder differenzierter britischer, französischer, deutscher, irischer, schottischer, spanischer, etc. und Menschen aus Afrika, oder differenzierter unter Zuhilfenahme heutiger territorialstaatlicher Begriffe, um die kaum zu fassende Vielfalt der Völker Afrikas zusammenzufassen, Menschen aus Ghana, Togo, Dahome, Nigeria, Angola, Kongo, etc.. Gerade die Ursprünge der afrikanischen Zwangsmigranten sind aus heutiger Sicht nicht mehr zu rekonstruieren, da sie als Sklaven wie Ware behandelt wurden und sich nahezu keiner der am Sklavenhandel beteiligten, weder Händler noch Käufer, für die tatsächliche Herkunft ihrer Ware interessierte. Analog dazu wurde die Musikkultur der Afroamerikaner lange als minderwertig abgetan oder gar verboten. Die ersten Sammlungen konzentrierten sich auf die geistlichen Formen, wie z.B. 1867 die Zusammenstellung der „Slave Songs of the United States“ durch W.F. Allen, Ch. P. Arrington und L. McKim, wenn auch hier schon Niederschriften von Formen, Texten und Melodien zu finden sind, die „als prototypisch für den Blueskomplex angesehen werden können“¹⁷⁸. Erst im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts entwickelte sich ein nennenswertes, kommerziell geprägtes Interesse an der weltlichen Musik der Afroamerikaner und damit am Blues, das zur nachträglichen Dokumentation dieser afroamerikanischen Volkskultur führte.¹⁷⁹ Als der Blues schon in verschiedensten Formen auf den Bühnen in den Städten zu sehen und zu hören war, begannen Firmen der Schallplattenindustrie wie Paramount Records und Gennet Records den Ursprung dieser Musik in den ländlichen Gegenden zu produzieren. Der kommerzielle Erfolg dieser Stücke, gerade in der afroamerikanischen Bevölkerung war bemerkenswert, die Nachfrage war groß und ein neuer Absatzmarkt entdeckt, was weitere Aufnahmen zur Folge hatte. Eine frühe musikwissenschaftliche Bestrebung ist z.B. der 1933 erteilte Auftrag der Washington Library of Congress, der Staatsbibliothek, an die Volksliedforscher John Lomax und dessen Sohn Alan, das Liedgut der afroamerikanischen Bevölkerung im Süden des Landes

¹⁷⁸ Fischer 1994, S. 1603

¹⁷⁹ vgl. Wicke, Peter; Ziegenrucker, Wieland; Ziegenrucker, Kai-Erik: *Handbuch der populären Musik. Geschichte Stile Praxis Industrie*. Erweit. Neuaufl., Mainz: Schott Music, 2007, S. 72f

systematisch zu erfassen und so für die Nachwelt zu sichern. Zwischen diesen Anstrengungen und einer möglichen Genese des Blues um 1850 - 1890 lag „bereits mehr als ein halbes Jahrhundert Entwicklung, Anpassung an die sich verändernden Lebensverhältnisse, Verschmelzung lokaler Traditionen und die ständige Integration neuer musikalischer Einflüsse in den Blues.“¹⁸⁰ Ein weiteres Beispiel für die musikwissenschaftlichen Bemühungen ist die 1925 erstellte Anthologie „The Negro and his Songs“ von Odum und Johnson. In dem Kapitel „Social Songs of the Negro“ werden Studien über die gesellschaftlichen Gegebenheiten und Einflüsse vorgenommen, welche sich auf die Entstehung der „Social Songs“, des weltlichen Liedguts, auswirkten. Hier findet sich auch der erste konkrete Hinweis auf den Begriff „Blues“.¹⁸¹ Die Entwicklung dieser Musik vor der Wende zum 20. Jahrhundert kann also nur indirekt rekonstruiert werden, der Entstehung zeitgemäße Zeugnisse gibt es nur wenige.

Die bisherigen wissenschaftlichen Betrachtungen des frühen Blues machten nun eine ungeheure Vielfalt sowohl unter formellen Aspekten als auch hinsichtlich seines örtlichen Ursprungs aus. „Ausschließlich in diesem Bereich der Frühformen [herrscht] die volle Vielfalt der Gattung, sowohl der 8-, 12-, 16-, 20-, 24-taktigen Standardformen wie ihrer zahlreichen Varianten: >ungerade< Bluesformen ... , >unregelmäßige< Bluesformen (Ablaufformen, deren Taktzahl während der Aufführung von Strophe zu Strophe ständig wechselt), Bluesabläufe mit Wechsel des Formtyps oder kombinierte Bluesformen ...“¹⁸² Weiterhin wird die Vielfalt dieser authentischen Bluesgattung durch den Versuch der Systematisierung harmonischer, melodischer und instrumentaler (Sub)Varianten verstärkt. Für uns ist dabei jedoch nur wichtig, dass der Blues typologisch nicht auf das standardisierte 12-Takte-Schema reduziert werden kann. Es lassen sich vielmehr unzählige verschiedene Bluesformen kategorisieren, doch da es hier vielmehr um den ideellen Inhalt als um eine Systematisierung des Blues geht, sollen diese typologischen Betrachtungen im Folgenden keine zentrale Rolle spielen.

Der Enzyklopädie „Musik in Geschichte und Gegenwart“ von 1994 zufolge geht die moderne Musikwissenschaft nicht von einer Bluesgenese aus einem klar umgrenzbaren Gebiet in den Vereinigten Staaten aus, sondern teilt Blueslandschaften ein, in denen die regional unterschiedlichen Bluesformen unabhängig voneinander, gewissermaßen aus einem Formmodell heraus entstanden, um dann in Austausch miteinander zu treten. Dieses Vorgehen basiert auf der Annahme, dass der Blues in das weite Feld der Epik als poetische und musikalische Ausdrucksform eingeteilt werden kann. Das würde bedeuten, dass der Blues kein rein afroamerikanisches Phänomen, „sondern ... neben anderen epischen Kurzformen wie Ballade, Fabeln, Moritaten, in bestimmten Schichten und Regionen euroamerikanischer Bevölkerung ebenso“¹⁸³ entstanden ist. Die Gestaltungs- und Ausdrucksmittel des Blues wurden diesem Ansatz zufolge im Verlauf des „Kolonisierungsprozesses, vorgefertigt von Bevölkerungen Europas und Afrikas [oder des Orients], nach Amerika gebracht Diese Formmodelle brauchten auf verschiedenen sozialen Ebenen und in bestimmten regionalen Bereichen lediglich mit entsprechenden Inhalten gefüllt zu werden, um einen für Amerika

¹⁸⁰ ebd., S. 73f

¹⁸¹ vgl. Fischer 1994, S. 1603

¹⁸² ebd., S. 1604

¹⁸³ ebd., S. 1628

charakteristischen Formtypus zu ergeben.¹⁸⁴ Mit dieser Theorie verbunden ergibt sich eine Lokalisierung der afrikanischen Vorläufer des Blues im „Bereich der kulturgeographischen Großlandschaft des Sudan, die sich zwischen der Sahara im Norden und der Regenwaldzone im Süden von den Nilufeln im Osten bis an die Atlantikküste im Westen erstreckt. Dieser Großraum besitzt ein antikes bis vorantikes orientalisches Kultursubstrat ... [, welchem] seit dem MA verbunden mit der Verbreitung des Islam, ... viele kulturelle und gesellschaftliche Züge sudanesischer Bevölkerung zuzuschreiben ... [sind,] darunter auch ihre Zugehörigkeit zum poetischen und musikalischen Feld der Epik. Diesem Feld gehören die nichtsudanesischen Bevölkerungen des westlichen Afrika nicht an.“¹⁸⁵

Diesem Ansatz soll hier weder widersprochen noch zugestimmt werden, doch auch wenn der Blues in euroamerikanischer Bevölkerung zeitgleich entstanden ist, ist unser Thema der *afroamerikanische* Blues, seine Eigenheiten und Entwicklung. Weiterhin enthält der heutige Ansatz zwar einen ähnlichen lokalen Verweis bezüglich der Herkunft der afrikanischen Anteile im Blues wie der unserige, doch zeigt er einen anderen kulturellen Schwerpunkt auf. Es ist durchaus denkbar, dass sudanesischen Kulturkomponenten Einfluss auf die Entstehung des Blues in all seiner Vielfalt gehabt haben, doch kann genauso wenig geleugnet werden, dass die Ergebnisse von Dauer, Jahn und Oliver, wie sie hier hauptsächlich vorgestellt werden, ihre Berechtigung haben. Zu eindeutig scheinen mit die Zusammenhänge einiger Charakteristika des Blues mit denen der westafrikanischen Musik, die in diesem vierten Abschnitt der Arbeit erläutert werden sollen. Außerdem sollte das abschließende Fazit dieser Arbeit eigentlich eine Zusammenführung der Ergebnisse im Rahmen eines Vergleichs europäischer, d.h. griechisch antiker, (west)afrikanischer Epik und dem afroamerikanischen Blues, eben im Sinne ihrer Zugehörigkeit zum Feld der Epik, darstellen, doch wurde es aus Platz- und Zeitgründen gestrichen. Mit anderen Worten bin ich der Überzeugung, dass, wie schon in Kapitel 3.3 ausführlich geschildert, die nicht-sudanesischen westafrikanischen Kultur epische Anteile, wenn auch im Rahmen oraler Kultur, hat, wie z.B. die Erzählungen der Griots oder die mit Hilfe der Trommelsprache tradierten epischen Verse. Diese Überlegungen laufen darauf hinaus, dass beide Ansätze miteinander kombiniert werden könnten, da ins weite Feld der Epik nahezu jede Kultur eingeordnet werden kann, auch wenn die epische Dichtung unterschiedlich, z.B. ausschließlich mündlich statt verschriftlicht, ausgeprägt wird. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird also der Ansatz der Bluesinterpretation bei Dauer, Oliver, Wyman, und Jahn vorgestellt unter Berücksichtigung des Umstandes, dass die kulturelle Vielfalt des Blues auch die epische Komponente mit enthält und dass er keinen singulären Entstehungspunkt hatte. Trotz aller Unterschiede hat der Blues schließlich mit dem europäischen, (west)afrikanischen oder orientalischen oder jedem anderen Lied der Welt gemein, das auch er ein Lied ist, gedichtet und komponiert, wenn auch auf je andere Art und Weise, und als Träger eines gewissen kulturellen Selbstverständnisses sowie sozialen Wissens fungiert.

Eben dieses Selbstverständnis ist der Kern unserer folgenden Betrachtungen. Um aus den unüberschaubar komplexen Zusammenhängen, in die soeben ein Einblick gegeben wurde, ein

¹⁸⁴ ebd., S. 1628

¹⁸⁵ ebd., S. 1602

Wesen des Blues herausfiltern zu können, soll eher umgekehrt chronologisch vorgegangen werden. Wir wollen danach fragen, wie die identitätsgebende Bezeichnung „Blues People“, die Amiri Baraka bzw. LeRoi Jones¹⁸⁶ 1963 als Titel seines afroamerikanischen (Musik)Geschichte philosophisch aufarbeitenden Buches auf die afroamerikanische Bevölkerung angewandt, begründet werden kann. Wenigstens ein Teil der Afroamerikaner in den Vereinigten Staaten identifiziert sich gewissermaßen mit Konstrukten, die sich im Blues oder anderer afroamerikanischer Musik, sowohl in den Begrifflichkeiten als auch in der Musik selber widerspiegeln. Als zugespitztes Beispiel kann hier wie schon in der Einleitung der Arbeit John Lee Hooker genannt werden, der behauptet der Blues zu sein.¹⁸⁷ Er meint dies, davon bin ich überzeugt, nicht nur im Sinne seines musikalischen Könnens, sondern vielmehr im Sinne eines Identitätskonstrukts voller Selbstbewusstsein, wie es sich generell in der afroamerikanischen Bevölkerung bezüglich ihrer Musik abzeichnet. Diese Tendenz zu klären und im Zuge dessen vor dem blauen Hintergrund, der in den vorherigen Kapiteln gelegt wurde, eine stimmige Interpretation des Bluesbegriffes vorzunehmen, ist Ziel dieses vierten Abschnitts der Arbeit. Soll heißen, dass die Verknüpfung zum kulturellen afrikanischen Erbe und dem Ideengehalt des europäischen Blau immer präsent sein, immer mitgedacht werden sollte, auch wenn nicht explizit darauf hingewiesen wird.

In Kapitel 4.2 soll der Vermischungsprozess der afrikanischen Kultur mit der euroamerikanischen am Beispiel der Übernahme und Transformation der christlichen Religion dargestellt werden und dem folgt eine kurze Einführung in einige afroamerikanische Musikformen, die aus musikwissenschaftlicher Sicht starken Einfluss auf den afroamerikanischen Blues gehabt haben.

Kapitel 4.3 beschäftigt sich mit dem Blues selber. Der Blues wird in der Musikwissenschaft allgemein hin als Resultat der Vermischung verschiedener Kulturen betrachtet, die wesentlichen Einflussphären sind Europa und Afrika. Dementsprechend sollen hier die fest verschmolzenen Komponenten so weit es uns von Nutzen ist differenziert werden, um zu zeigen, was am Blues afrikanisch ist und damit als kulturelles Erbe der Afroamerikaner gesehen werden kann.

Kapitel 4.4 beschäftigt sich schließlich mit dem afroamerikanischen Blues-Begriff, speziell mit der Frage, ob er als Lexem im Afro-American English mit seiner ursprünglichen Semantik im British English gleichgesetzt werden kann.

„Der Blues ist ursprünglich eine ländliche Musik“¹⁸⁸. Nach Dauer gelangt er aus dem Hinterland New Orleans, z.B. im Repertoire von professionellen Musikern in die Metropolen des Südens und im weiteren Verlauf seiner Geschichte verbreitete er sich erst in den ganzen Vereinigten Staaten, dann auf der ganzen Welt, doch findet sich sein Ursprung trotzdem in den ländlichen Gegenden von Louisiana, Alabama und Mississippi.¹⁸⁹ Als weitere Entstehungsgebiete nennt Oliver Texas, Carolina und Georgia,¹⁹⁰ weist aber darauf hin, dass der „Blues ... keine Musik [ist], die mit Staats-, Country- oder Flussgrenzen zu tun hat – sie wird allein von Menschen

¹⁸⁶ 1967 nahm der Autor den Namen Imamu Ameer Baraka an, den er später zur heutigen Form abwandelte.

¹⁸⁷ vgl. Hoscher 2002, S. 67

¹⁸⁸ Dauer 1983, S. 15

¹⁸⁹ vgl. ebd., S. 15

¹⁹⁰ vgl. Oliver, Paul: *Die Story des Blues*. (Übersetzt von Walter Hartmann.) St. Andra-Wördern: Hannibal, 1994, S. 49

gemacht.¹⁹¹ Das kulturelle Gebiet der Bluesgenese ist nicht klar zu umgrenzen und wird noch viel umfangreicher, wenn man der episch orientierten Bluesinterpretation konsequent folgt. Oft, wie bei Dauer, wurde das Mississippidelta im Hinterland von New Orleans als Ort der Entstehung des Blues bezeichnet, doch ist das aus heutiger musikwissenschaftlicher Sicht schlicht falsch und darauf zurückzuführen, dass viele wichtige Bluesmusiker aus dieser Gegend stammen.¹⁹² Doch gerade weil dieser Ort sehr dynamisch bezüglich der Entwicklung des Blues war und da der „Mississippi-Blues ... in der Musikkultur als der raueste, intensivste und leidenschaftlichste Bluesstil bezeichnet“¹⁹³ wird, sollen sich unsere Betrachtungen auf das Mississippidelta konzentrieren, ohne es als „Geburtsort des Blues“¹⁹⁴ zu verherrlichen.

Das Mississippidelta meint nicht das geographische Delta des Flusses, sondern eine durch regelmäßige Überschwemmungen des Mississippi im Westen und des Yazoo im Osten geformte mandelförmige Flachlandebene zwischen den Flüssen weiter landeinwärts. Im Norden grenzt es an die Stadt Memphis, im Süden wird es abgeschlossen durch den Punkt bei der Stadt Vicksburg, an dem Mississippi und Yazoo zusammenfließen.¹⁹⁵ Zu den wichtigsten, den Mississippi-Stil definierenden Musiker gehören „Charly Patton (1887 - 1934), Mississippi John Hurt (1893 - 1966), Bo Chatman alias Bo Charter (1893 - 1964), Tommy Johnson (1896 - 1956), Ishman Bracey (1901 - 1970), Skip James (1902 - 1966), Son House (1902 - 1988), Joe Lee >>Big Joe<< Williams (1903 - 1983), Bukka White (1906 - 1977) und Robert Johnson (1911 - 1938).“¹⁹⁶

Schon lange vor Beginn des 19. Jahrhunderts wurde das Delta landwirtschaftlich, in der Regel in Form von Plantagen, genutzt. 1835 wurde es weitläufig gerodet und mit Baumwolle bestellt, da das warmfeuchte Klima im Sommer wie die Bodenbeschaffenheit des Gebiets für die Pflanze prädestiniert war. Der Bedarf an Arbeitskräften erhöhte sich schlagartig und wogegen 1817, als der Staat Mississippi in die amerikanische Union eintrat, von insgesamt 70000 Bewohnern 30000 afroamerikanisch waren, expandierten diese Zahlen bis 1860 auf 791000 Einwohner, davon 435000 afroamerikanische Sklaven. Ungefähr um 1820 waren also 50% der Bevölkerung der Südstaaten Sklaven. Ihre kostenfreie Arbeitskraft ermöglichte den Plantagenbesitzern großen wirtschaftlichen Erfolg und damit maßgeblichen Einfluss auf das Sozialwesen, die Wirtschaft und die Politik der Südstaaten. Die Arbeit auf den Plantagen war hart, in den wirtschaftlichen Hochzeiten arbeiteten je nach Größe des Betriebs ca. 50 - 100 Sklaven auf einer Plantage. Ihre Aufgaben waren vielfältig. Neben dem Pflanzen und Ernten mussten sie Land roden, Gräben graben, Vieh versorgen oder Gebäude und Werkzeug instand halten. Manche waren Schmiede, Zimmermänner oder Mechaniker, andere arbeiteten als Hausdiener der Besitzer. Frauen kochten, spannten Wolle oder säten.¹⁹⁷ Die Sklaven wurden in der Regel nur als Arbeitskraft, als finanzieller Wert betrachtet, purer Rassismus äußerte sich in seiner übelsten Form. Die Kultur der Sklaven wurde nur dann toleriert, wenn sie aus Sicht der

¹⁹¹ ebd., S. 63

¹⁹² vgl. Fischer 1994, S. 1630

¹⁹³ ebd., S. 1630

¹⁹⁴ Wyman, Bill: *Blues. Geschichte, Stile, Musiker, Songs und Aufnahmen*. (Übersetzt von Stefan Hentz.) Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 2006, S. 42

¹⁹⁵ vgl. ebd., S. 42

¹⁹⁶ Fischer 1994, S. 1630

¹⁹⁷ vgl. Wyman 2006, S. 44f

Plantagenbesitzer der Arbeitseffizienz zuträglich war. Das gilt z.B. für die aus Afrika mitgebrachten antiphonen Gesänge, in Amerika als Work Songs bezeichnet, welche traditionell die Arbeit begleiteten. Kulturgut, das von den Sklavenbesitzern als überflüssig, ja in ihrer Selbstwahrnehmung als Vertreter einer weit überlegenen Zivilisation gar nicht als Kultur angesehen wurde, wurde verboten. Die 1830 - 1860 eingeführten Black Codes nahmen den wenigen freien Afroamerikanern in den Südenstaaten menschliche Grundrechte, untersagten ihnen gar sich auf Staatsgebiet anzusiedeln und/oder verboten generell den Afroamerikanern das Spielen von Trommeln oder Trompeten, da diese wie in Afrika möglicherweise zur Übermittlung verschlüsselter Nachrichten und damit zur Organisation von Aufständen genutzt hätten werden können.¹⁹⁸ Andererseits steigerten musikalische Fähigkeiten den Wert der Sklaven, da sie so zur Unterhaltung eingesetzt werden konnten, so dass von den Händlern sogar damit geworben wurde. Einige wenige Sklaven erhielten daher eine musikalische Ausbildung im europäischen Sinne.¹⁹⁹ Schon 1808 wurde der Sklavenimport aus Afrika für illegal erklärt, vermutlich, weil die Politiker das Problem erkannten, dass sich die Sklaven vermehrten und sich somit die weiße Bevölkerung trotz ihrer vielfach negroiden Einstellung mit einer immer größer werdenden Zahl afroamerikanischer Mitmenschen auseinandersetzen und ein für euroamerikanische Rassisten erträgliches Zusammenleben gestaltet werden musste. Nach Angabe des Politikers Stephen A. Douglas, selber kein Gegner der Sklaverei, ging der Sklavenhandel jedoch inoffiziell noch lange weiter, so wurden 1859 offenbar mehr Sklaven nach Amerika gebracht als in keinem Jahr zuvor.²⁰⁰ Im Norden des Landes wurde zwischen 1789 und 1830 die Sklaverei Staat für Staat abgeschafft. Zwischen 1861 und 1965 tobte zwischen den konföderierten Südstaaten und der Union des Nordens der Sezessionskrieg. Nach der Wahl Abraham Lincolns zum Präsidenten der Vereinigten Staaten, der jedem im ganzen Gebiet der U.S.A. geborenen Menschen bürgerliche Grundrechte zukommen lassen und damit generell die Sklaverei abschaffen wollte, reagierten einige Südstaaten mit dem Austritt aus der Union, da die Sklaven eine wesentliche Stütze ihrer Wirtschaft waren und offenbar der Rassismus in diesen Gegenden sehr stark ausgeprägt war, wie sich schon in der Durchsetzung der Black Codes zeigt. Lincolns 1862 ausgerufene „Declaration of Emancipation“, die alle auf dem Gebiet der abgetrennten Südstaaten lebende Sklaven für frei erklärte, wirkte natürlich nur in den von Unionstruppen besetzten Gebieten und wurde von den Sklavenhaltern in der Regel verheimlicht, da man einerseits den Afroamerikanern auf sich allein gestellt kein Leben zutraute oder zugestand, andererseits weil die Baumwollernte ohne die Arbeitskräfte der Sklaven nicht zu bewältigen war.²⁰¹ Der Norden war militärisch überlegen und gewann den Bürgerkrieg. 1865 wurde der 13. Zusatzartikel zur Verfassung der Vereinigten Staaten verabschiedet und die Sklaverei war offiziell abgeschafft. In den folgenden Jahren und Jahrzehnten gab es immer wieder Rassenunruhen in den noch immer besetzten Südstaaten, viele nahmen die Abschaffung der Sklaverei als Einschränkung ihrer Souveränität wahr und waren nicht bereit, die Afroamerikaner als gleichberechtigte Bürger anzuerkennen. 1874 kam es z.B. zu

¹⁹⁸ vgl. Oliver 1994, S. 15ff

¹⁹⁹ vgl. Wyman 2006, S. 36

²⁰⁰ vgl. Oliver 1994, S. 14

²⁰¹ vgl. Wyman 2006, S. 47

Rassenunruhen, die 75 ermordete Afroamerikaner zur Folge hatten. Nachdem die Truppen des Nordens 1877 endgültig abgezogen wurden, wurde die Vorherrschaft der Weißen weitgehend wieder hergestellt. 1883 erklärte der Supreme Court in Louisiana den 14. Zusatzartikel, der jeden auf dem Gebiet der Staaten geborenen Menschen zu einem amerikanischen Bürger macht und somit auch den Afroamerikanern Stimmrecht verlieh, für verfassungswidrig. Scharfe Rassentrennung dominierte für die folgenden Jahrzehnte bis weit ins 20. Jahrhundert das Sozialwesen in den Südstaaten. Auf den Plantagen führte die Abschaffung der Sklaverei u.a. zur Einführung des Sharecropping. Ehemalige Sklaven konnten Land von ihren ehemaligen Besitzern leihen und gaben sich damit in ein Abhängigkeitsverhältnis, das dem der Sklaverei durchaus ähnelte. Den Teil ihrer Ernte, den sie an den Verpächter zu geben hatten, wurde von ihm diktiert. Er besaß und verlieh die Werkzeuge, gab Kleidung aus und unterhielt die Geschäfte, in denen die Pächter einkaufen konnten.²⁰² Offiziell waren die Afroamerikaner in den U.S.A. vielleicht freie Menschen, doch wurden sie u.a. mit wirtschaftlichen Mitteln in Armut und sozialer Unterlegenheit gehalten und von der weißen Gesellschaft möglichst isoliert. Diese Zustände lassen sich noch heute beobachten, man denke nur an die Ghettoisierung in den amerikanischen Großstädten.

4.2 Glauben und Kulturaneignung: Afroamerikanische Musik vor dem Blues

*I'm gonna preach these blues and I'm gonna choose my seat and sit down.
I'm gonna preach these blues and I'm gonna choose my seat and sit down.
But, when the Spirit comes, I want you all to jump straight up and down.*

Son House - preachin' Blues

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurden die ersten Sklaven nach Amerika verschleppt und mit ihnen kam ihre Musik, jedenfalls in Gestalt ihrer Stimmen, in die damals noch „neue Welt“. Instrumente brachten sie keine, doch brachten sie das Wissen ihre Instrumente zu fertigen. Außerdem waren viele der europäischen Instrumente den ihren nicht unähnlich, so dass sie diese schnell spielen lernten. Rein afrikanischer Gesang, Instrumentalspiel und die musikalischen Formen trafen in der Regel auf Unverständnis bei den Siedlern europäischen Ursprungs, so berichtete 1638 John Josselyn auf einer Reise durch Massachusetts von dem sehr lauten und schrillen Gesang einer Afrikanerin in ihrer grotesken Sprache.²⁰³ Trotzdem konnte man bis ins 19. Jahrhundert noch Formen einer weitgehend unbelassenen afrikanischen Musik in den Vereinigten Staaten hören. Ein sehr prägnantes Beispiel hierfür sind die Klänge der Trommeln auf dem Place Congo in New Orleans, der bis 1803 unter französischer

²⁰² vgl. ebd., S. 45ff

²⁰³ vgl. Wyman 2006, S. 36

Herrschaft gestandenen Stadt mit damals ca. einem Drittel afroamerikanischen Bevölkerungsanteil. Wyman bezieht sich in seinen Darstellungen auf die Berichte des Architekten Benjamin Latrobe, der ca. 1818 den Place Congo besuchte. Seinen z.T. abwertenden Beschreibungen lassen sich reine Afrikanismen entnehmen. Dort beobachtete er mehrere Gruppen tanzender Afrikaner, jede begleitet von jeweils einer kleinen Band aus Trommeln, Rasseln und Banjos mit Resonanzkörpern aus Kalebassen. Den Gesang vermutete er in einer afrikanischen Sprache, der Refrain wurde von Frauen auf einem einzigen Ton geschrien. Dies war das Schauspiel der „>>Meistertrommler<< der afrikanischen Neuankömmlinge“²⁰⁴, welche des Nachts die ganze Stadt in Rhythmus versetzten, und Zuhörer offenbar begeisterten wie abschreckten. Jedenfalls gelangte dieses Schauspiel zu einer nicht unbeachtlichen touristischen Popularität.²⁰⁵ Abgesehen von diesem touristischen Phänomen, dessen Reiz möglicherweise das obskure Fremde ausmachte, wurde die afrikanische Kultur in der Regel als minderwertig und überflüssig angesehen und starken Repressionen ausgesetzt. So war es nach Janheinz Jahn der Verbot der Trommeln und damit der Verlust der Polymetrie, der den Verschmelzungsprozess afrikanischer Kultur mit der euroamerikanischen in Gang setzte. Der monotheistische Missionierungsgedanke gebot den christlichen Siedlern die afrikanischen Sklaven von ihrer „heidnischen“ Religion zu befreien und sie zu im christlichen Sinne besseren Menschen zu erziehen. „Mit sicherem Gespür traf man mit dem Verbot der Trommeln die afrikanische Religion in ihrem Kern: ohne Trommeln war es unmöglich, die Orischas zu rufen, die Ahnen verstummen ...“²⁰⁶ Die Sklaven suchten nun nach Ersatz für die Kommunikation mit den Orischas und da die polytheistische Religion, wie in Kapitel 4.2 erläutert, aufgrund ihrer generellen Offenheit in der Lage ist andere bzw. neue Gottheiten zu assimilieren, wandten sie sich dem christlichen Gott zu. Andererseits geschah diese Anerkennung des einen monotheistischen Gottes sicherlich nicht ohne Zwänge. Sie nahmen also Teil am Gottesdienst der Euroamerikaner und kamen so in Kontakt mit der europäischen sakralen Musik: Die christliche Schulung geschah durch Psalmen, so dass die Afrikaner diese für sie neue Musik erlernten und mit in ihre soziale Umgebung nahmen. Der englische Geistliche und Liederdichter Isaac Watts veröffentlichte 1707 das Gesangsbuch „Hymns and spiritual Songs“, das in vielen Gemeinden der Kolonien Popularität erlangte und besonders in der afroamerikanischen Bevölkerung beliebt war, da es anders als die langsamen und getragenen Psalmen eine dynamischere Musik anbot. Daran lässt sich erkennen, dass sich auch die euroamerikanische Musik in einem ständigen Wandel befand und sich von ihren Wurzeln entfernte, in diesem Wandel jedoch in der Regel von Einflüssen der als minderwertig angesehenen afrikanischen Musik abgeschirmt wurde.²⁰⁷ Die afrikanische Musik hingegen verschmolz im Zuge eines langfristigen Prozesses mit der christlich-euroamerikanischen. Die Hymnen und Psalmen, die feierlichen Preis- und Lobgesänge christlicher Herkunft wurden afrikanisiert und Resultat waren die Spirituals. Hier wurden biblische Texte in der Regel paraphrasiert und musikalisch mit pentatonischen Tonskalen und synkopierten Rhythmen

²⁰⁴ Jones/Baraka 1975, S. 35

²⁰⁵ vgl. Wyman, S. 41

²⁰⁶ Jahn 1986, S. 221

²⁰⁷ vgl. Wyman 2006, S. 37

umgesetzt.²⁰⁸ Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Afroamerikaner nicht die euroamerikanische Harmonik übernahmen, sondern schon die ersten Sklaven eigene harmonische und melodische Kenntnisse mitbrachten und diese an ihre Nachkommen weitergaben, doch führte der Kontakt dieser afrikanischen Musik mit dem christlichen Kirchenliedgut zu einer Annäherung an die europäische melodische Stilistik und einer neuen Form afroamerikanischer Harmonik.²⁰⁹ Ein zentrales Entwicklungsmerkmal ist, dass die Art und Weise zu singen, das Kuntu der Musik, afrikanisch blieb. Die vokale Kirchenmusik europäischen Ursprungs wurde bzw. wird mit „klangbereichernde[n] ... Mittel[n] zur Ausdruckssteigerung“²¹⁰ umgesetzt. Die Klanggebung veränderte sich grundlegend, denn während europäisch christlicher Gesang sich durch eine gewisse Rein- und Klarheit in der Klangfarbe und Intonation ausmacht, wird die Klanggebung in den afroamerikanischen Spirituals bzw. Jubilees dynamischer und vielseitiger, z.B. durch das Gestaltungsmittel der Variantenheterophonie, d.h. der Variation durch das Auseinandersingen, dem relativ freien Ausgestalten der Melodie, dem Ton wird Spannung gegeben durch gezielte Veränderung des Timbres und der Intonation, dem Textablauf werden zyklische Verschleifungen zugefügt, etc..²¹¹ Das afrikanische Nommo-Prinzip findet hier Anwendung in der afroamerikanischen religiösen Musik, der geistliche Mensch füllt die Dinge, den Gott mit Sinn und Bedeutung durch das dynamische Ausgestalten der gesungenen Worte. Weiterhin prägte sich im weiteren Verlauf des Wandels im afroamerikanischen Gottesdienst ein gesungener Dialog zwischen dem Prediger und der Gemeinde aus, der dem antiphonen Prinzip afrikanischen Ursprungs entspricht.²¹² Das Grundgerüst, die Herkunft der Spirituals war europäisch, doch wurde es afrikanisch ausgefüllt.

Nach dem amerikanischen Unabhängigkeitskrieg wurden schließlich die ersten afroamerikanischen Kirchen gegründet. Vorher beteten Euro- und Afroamerikaner in den selben Kirchen, zwar in der Regel klar voneinander getrennt in der Sitzverteilung, doch sangen sie gemeinsam die christlichen Hymnen und Psalmen. 1782 begründete der erste von der Kirche lizenzierte afroamerikanische Prediger George Leile auch die erste christliche Konfession mit ausschließlich afroamerikanischer Gemeinde in Savannah, Georgia. Diesem Vorbild folgten in den nächsten Jahrzehnten viele Gemeinden, z.B. in Virginia, Boston, New York, 1816 gründeten afroamerikanische Methodisten unter Führung von Richard Allen die *African Methodist Episcopal Church* in Philadelphia, die sich schnell von der euroamerikanischen methodistischen Kirche distanzierte.²¹³ Doch was waren die Beweggründe der afroamerikanischen Christengemeinden sich autonom zu organisieren und von den euroamerikanischen Kirchen abzugrenzen?

Fragen wir nach den Unterschieden im Gottesverständnis und -dienst. Das europäische christliche Gottesbild ist geprägt von einer „unweltlich-überweltliche[n] (transzendente[n]) Wirklichkeit, von der [der Christ] ... das erfahrbare Weltsein einschließlich seines eigenen Seins

²⁰⁸ vgl. Oliver 1994, S. 16

²⁰⁹ vgl. Wyman 2006, S. 52

²¹⁰ Fischer 1994, S. 98

²¹¹ vgl. Jahn 1986, S. 224

²¹² vgl. Oliver 1994, S. 17

²¹³ vgl. Wyman 2006, S. 38

beherrscht und gehalten weiß.“²¹⁴ „Gott erschuf den Menschen, gebot ihm, verbot ihm; verkürt, straft und erlöst ihn. Die Bindung des Menschen an Gott (religio) äußert sich in seinem Gehorsam.“²¹⁵ Dieses Verständnis geht einher mit einer bedächtigen, ruhigen Kontemplation im Gebet. Der Begriff „gottesfürchtig“ beschreibt dieses Verhältnis des Gottes zum Menschen sehr prägnant. Der christliche Gott hatte die Macht den Menschen zu erschaffen, mit der Verbannung aus dem Garten Eden verfiel das Geschöpf der Sünde, so dass der einzige Weg zurück in die Erlösung die Ablehnung des weltlichen, das Erkennen der eigenen Unreinheit und die bedingungslose Unterwerfung unter die überweltliche geistliche Kontrollmacht und ihre Regeln ist. Diese Hierarchie basiert auf der Furcht vor den Konsequenzen, sollte man ihr widersprechen. Nur unter diesen Bedingungen lässt der abwesende Gott den Menschen an seiner Kraft teilhaben.²¹⁶ In der afrikanischen Religion hingegen werden die Gottheiten erst durch die Verehrung des Menschen im Ritus geschaffen, sie können angerufen und ihre Kraft kann als Magara übernommen werden. In den afroamerikanischen Kirchen äußert sich dieses Verhältnis in dynamischen, ausdrucksstarken Erweckungszeremonien. Die Gemeinde ruft gemeinsam den einen Gott an, ruft ihn herbei, erschafft ihn und in der Verkörperung der Gläubigen ist er konkret anwesend statt in metaphysischer Ferne. Dem entspricht wiederum das Nommo-Prinzip. Durch das menschliche Wort und den Gesang wird eine enge Verbindung zur einen Gottheit hergestellt, Sinn und Bedeutung wird herbeigesungen. Ein wesentlicher Unterschied zur afrikanischen Religion liegt im Monotheismus. Janheinz Jahn zufolge geht der Verlust der vielen Götter wie schon erwähnt einher mit dem Verlust der Trommeln und damit der Polymetrie. „Die Perkussionsinstrumente sind durch Händeklatschen und Fußestampfen ersetzt. Damit lässt sich aber keine Polymetrie erzeugen und es gibt keine spezifischen Klangformeln, die es erlauben mehrere Loas anzurufen. So wird der Gesang auf die *eine* christliche Gottheit bezogen ...“²¹⁷ Das *eine* Metrum konzentriert sich auf den *einen* Gott. Doch wie schon bezüglich der Entwicklung der afroamerikanischen kirchlichen Musik erläutert, bleibt die Art und Weise der Gottesverehrung ursprünglich afrikanisch. Auf der anderen Seite gewinnt die christliche Moral durch die Übernahme der Wertesysteme starken Einfluss auf die afroamerikanischen Gemeinden.²¹⁸ Der eine christliche Gott verkörpert das Gute, dem ein Böses klar entgegengesetzt ist. Es wird deutlich, dass trotz der tendenziellen Abgrenzung vielseitige Wechselwirkungen zwischen den kulturellen Hintergründen stattfanden, wie die Spirituals im Laufe der Zeit amerikanisches, d.h. nicht ausschließlich afroamerikanisches Liedgut, wurden. Um den Eindruck der scharfen Rassentrennung etwas weiter zu relativieren und den wechselseitigen Einfluss zu betonen, seien als Beispiel die Camp Meetings angeführt, ein „eigenartige[s] amerikanische[s] Phänomen“²¹⁹, das um die Wende zum 19. Jahrhundert sowohl unter euro- wie afroamerikanischen Christen sehr populär war. Diese Treffen waren

²¹⁴ Jahn 1986, S. 222

²¹⁵ ebd., S. 223

²¹⁶ Auch hier ist natürlich von verschiedenen modernen Formen christlichen Glaubens in Europa und Amerika, ja auf der ganzen Welt abzusehen.

²¹⁷ Jahn 1986, S. 222

²¹⁸ vgl. ebd., S. 221ff

²¹⁹ Wyman 2006, S. 39

„tage- oder wochenlange Open-Air-Gottesdienste ..., die meistens im Wald stattfanden.“²²⁰ Berichte enthalten Beschreibungen von gemeinsamen, intensiven Gesängen, die über Stunden andauerten, über afroamerikanische, ausgelassene Tänze und das Entstehen völlig neuer Spirituals mit textlichem Alltagsbezug und Folksong-ähnlichen Gestaltungsmerkmalen in Melodie und Struktur. Das Grundgerüst dieser Gottesdienste war ein europäisch-christliches, doch „die afrikanischen Wurzeln kamen deutlich in den Melodien, in der Form des Gottesdiensts, in der Musik und in der Bewegung zum Ausdruck.“²²¹

Doch auch im weltlichen Sozialwesen überlebten afrikanische Musiktraditionen. Diese sind zwar im Vergleich zu den kirchlich beeinflussten Formen wesentlich schwerer zu rekonstruieren, da die Kirche in ihrer straffen Organisation die Entwicklungen durchweg dokumentierte, die weltliche Musik dagegen lange weitgehend ignoriert wurde. Trotzdem finden sich in einigen Berichten, Tagebucheinträgen o.ä. euroamerikanischer Siedler Aussagen über diese Musikformen, speziell über die antiphonen Gesänge, welche die gemeinsame Arbeit auf den Feldern begleiteten: „Ein Vorarbeiter [bestimmte] mit seinem Gesang das Arbeitstempo ... und die übrigen Sklaven ... antworteten“²²² einstimmig. Diese Musikform geht zurück auf einen afrikanischen Ursprung und findet sich dort in Dahome als Dokpwe, in Yoruba wird sie als Egbe bezeichnet, in Trinidad als Gayap, etc..²²³ Jedoch besteht natürlich ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Bestellen der Felder in der afrikanischen Heimat und in Gefangenschaft. „Ein Liedtext wie: >>After the planting, if the gods bring rain, / My family, my ancestors, be rich as they are beautiful<< ... konnte unter den furchtbaren Umständen, wie sie die Sklaverei mit sich brachte, keinen Sinn mehr haben.“²²⁴ Außerdem verboten die Sklavenhalter häufig unter Berufung auf ihre zivilisatorische Überlegenheit die aus ihren Augen rückständige afrikanische Kultur. Der Work Song konnte für die Sklavenhalter zwar einen gewissen Sinn erfüllen, denn er steuerte die gemeinsame Arbeit der Sklaven und steigerte so die Effizienz, doch tolerierten sie eben keine Bezugnahme auf die ursprüngliche Religion der Sklaven.²²⁵ Die in den Songs behandelten Thematiken mussten sich zwangsläufig ändern, um sich an die Lebenswelt der Sänger anzupassen und damit ein durch Gewalt durchgesetztes Verbot umgangen werden konnte. Der thematische Bezug der Ursprünge der Work Songs in Afrika, es gab Lieder zum Fischen, Weben, Jagen, etc. ging in diesem Prozess verloren, da die Anlässe, die Arbeiten zu denen gesungen wurde, andere waren. „Die Worksongs waren überall zu hören, bei den Bootsleuten auf den träge dahinfließenden Gewässern, in den Buchten und an den Flussarmen der Sea Islands; ebenso begleiteten sie das Dreschen und das Unkrautjäten auf den Baumwollfeldern; und sie rhythmisierten den Trott der Handlanger auf den Bootsplanken der Flusssdampfer, wenn sie diese bis zum Oberdeck hinauf volluden.“²²⁶ Diese Veränderung der Umstände ist ein wesentlicher Faktor des Wandels und resultierte in vielen verschiedenen Formen des afroamerikanischen Worksongs: „Holler, Moan, Call (Street Calls =

²²⁰ ebd., S. 39

²²¹ ebd., S. 40

²²² Oliver 1994, S. 14

²²³ vgl. Jahn 1986, S. 228

²²⁴ Jones/Baraka 1975, S. 35

²²⁵ vgl. Oliver 1994, S. 15

²²⁶ ebd., S. 17

Rufe der Straßenverkäufer; Sounding Calls = Rufe der Mississippi-Lotsen), Hammer Song, Axe Song, Pounding Song,²²⁷ etc.. Amiri Baraka dokumentiert in seinen Ausführungen über den Work Song ein prägnantes Beispiel für diesen thematischen Wandel, das von dem Schriftsteller Lafcadio Hearn vermutlich in einem Bericht einer Reise durch die noch französisch regierten Teile der Südstaaten niedergeschrieben wurde. Es enthält sowohl afrikanische (kursiv) wie auch französische Begriffe:

„*Ouendé, ouendé, macaya!*
Mo pas barasse, *macaya!*
Ouendé, ouendé, macaya!
Mo bois du bon divin, *macaya!*
Ouendé, ouendé, macaya!
Mo pas barasse, *macaya!*
Ouendé, ouendé, macaya!
Macaya!“

In der deutschen Übersetzung:

„*Auf! Auf! Freßt euch voll!*
Ich geniere mich gar nicht, *schlagt euch voll!*
Auf! Auf! Eßt, was reingeht!
Ich trinke euren guten Wein! *Freßt, was das Zeug hält!*
Auf! Auf! Freßt weiter!
Ich esse gutes Hähnchen! *Ich stopfe in mich hinein!*
Auf! Auf! usw.²²⁸

Das bemerkenswerte an diesem Beispiel ist, dass die Teile des Liedes, die als Kritik auf das Gehabe der Sklavenhalter verstanden werden können, in afrikanischer Sprache gesungen wurden, während die, welche das eigene gute Dasein ausmahnen, ja gar als Lob auf die Esskultur der Europäer verstanden werden können, in französischer Sprache gesungen wurden. In diesem Lied ist eine tiefgreifende Anklage des weißen Lebensstils und ihres rassistischen Umgangs mit den afroamerikanischen Sklaven versteckt. Sie konnten ihren selbsternannten Herren ihre Vorwürfe vorsingen, ohne dass diese verstanden und die Sänger bestrafen konnten.²²⁹ Ganz im Gegenteil: Oft nahmen die Weißen den Gesang der Sklaven als Ausdruck einer ungebrochenen, naiven Fröhlichkeit war, jeden Gedanken an eine tiefere kulturelle Bedeutung ausblendend.²³⁰ Die blanke Ironie dieses Texts, die typisch für den Work Song ist, finden wir in anderer Ausprägung im Blues wieder.

²²⁷ Dauer 1983, S. 9

²²⁸ Jones/Baraka 1975, S. 37f

²²⁹ vgl. ebd., S. 35ff

²³⁰ vgl. Oliver 1994, S. 17

Nach dem Bürgerkrieg wurden im Zuge der Einführung des Sharecropping die großen Plantagen in viele kleine Farmen aufgelöst. Kleinbauern bestellten weitgehend alleine ihr Land und die in der Gruppe gesungenen Work Songs verschwanden nahezu von den Feldern. In anderen Bereichen wurden sie jedoch weitergeführt, z.B. wurden die Schläge der Gleisbautrupps für die Eisenbahn durch die Musik rhythmisiert bzw. synchronisiert und auch in den Strafkolonien des Südens überlebte diese Musikform, wo die gut bewachten Häftlinge ihre monotone Arbeit auf den Feldern oder anderswo nach Liedern im typisch antiphonen Schema erledigten. Ein Solosänger gab einen Vers vor, die restlichen Arbeiter beendeten diesen mit einer langgezogenen Antwort. Der Volksliedforscher John A. Lomax nahm eines dieser Lieder 1939 auf der Clemens Prison Farm in Brazoria, Texas auf. Zur Verdeutlichung der Struktur sei ein Zeile zitiert.²³¹ (Antwort ist kursiv.)

„Captain I’m due in Seminole – *Oooklahooma*“²³²

Wyman und Oliver erklären die Entstehung des Field Hollers aus der Veränderung der Arbeitssituation auf den Feldern der Landwirtschaft. Wo früher in großen Gruppen die Work Songs gesungen wurden, arbeitete man nun auf kleinen Farmen weitgehend für sich und war bei der Feldarbeit auf unterschiedlichen Feldern recht weit voneinander getrennt.²³³ Die Field Holler konnten über diese Entfernungen gehört werden, sie waren laute, langgezogene Shouts auf Textfragmenten und wurden sehr individuell ausgestaltet, was ihre genaue Beschreibung recht schwierig macht. „Jeder Sänger ist voller Stolz auf seine eigenen, ganz individuellen Ausschmückungen, seine Glissandi und Drehs, seine Art des Jodelns, die sich zu einem Falsetto abwandelt, oder seine speziellen Wechsel in eine tiefere Tonart.“²³⁴ Weiterhin ist in Beschreibungen des Hollers von minimal von der Tonart abweichenden Klängen die Rede, was als Verweis auf die Bluestonalität verstanden werden kann. Hier entdecken wir das Gestaltungsprinzip der Ausdruckssteigerung durch klangbereichernde Mittel aus der afrikanischen Musik wieder, sowie die verschiedenen Gesangstechniken, die sich auch in den anderen afroamerikanischen Musikformen und – wie im nächsten Kapitel noch darzustellen ist – im Blues finden. Die Holler schallten also über die Felder, wurden von entfernten Arbeitern gehört und diese sangen eine Antwort, die wieder ein anderer hörte und zu singen begann, so dass es zu Holler-Chören kommen konnte. Doch wurde diese Musikform nicht nur auf den Plantagen gesungen, sondern auch „in den Wäldern, wo die schwarzen Müllergehilfen und Gerber der Maultierfelle sie mit ihren Teams weiterverarbeiteten. Bei der Eisenbahn gab der Boß der Abteilung die Instruktionen in Hollers ... [und] in den Camps der Deichbauer.“²³⁵ Möglicherweise löste der Holler den Gruppengesang auf den Baumwollfeldern ab, doch sein Vorkommen in völlig anderen Arbeitsbereichen widerspricht einer evolutionären Entstehung aus dem Work Song, vielmehr scheint er sich parallel dazu entwickelt zu haben. Oliver nennt als

²³¹ vgl. ebd., S. 19f

²³² ebd., S. 20

²³³ vgl. Wyman 2006, S. 56

²³⁴ Oliver 1994, S. 30

²³⁵ ebd., S. 30

typisches Beispiel dieser individualisierten Gesänge einen von 1939 von Thomas Marshall in Edwards, Mississippi aufgenommenen Field Holler, der hier notiert sein soll, um wenigstens einen Textindruck dieser klangstarken Musik zu bekommen:

„Oh... Oh...

I won't be here long

Oh... Oh...

Dark gonna catch me here

Dark gonna catch me here²³⁶

In den Hollern wie in den Work Songs lassen sich also noch deutliche musikalische Spuren des afrikanischen Erbes der Afroamerikaner ausmachen, ebenso in den kirchlichen Spirituals. Besonders wichtig scheint mir dabei die Rolle der Musik im sozialen Miteinander zu sein. In den Kirchen verkörpert die singende Gemeinde die Gottheit, auf den Feldern oder bei anderer Arbeit weiß ein jeder um den anderen, wenn gemeinsam die Lieder angestimmt werden oder die Field Holler ertönen. Heranwachsende werden im Rahmen dieses selbstverständlichen, zu einem gewissen Teil auch funktionalen Musikgebrauchs sozialisiert, es dient als Medium des sozialen Wissens und Gewissens, denn auch Werte, wie z.B. der Stolz auf die eigene Musikkultur oder das Wissen um die Unterdrückung der Afroamerikaner sind in Text und Musik konserviert. Überall scheint die Musik zeitliche, persönliche und kulturelle Verbindungen im sozialen Netz herzustellen. Als lange oral weitergegebene Tradition hat die afroamerikanische Musikkultur in den Vereinigten Staaten und ebenso anderswo bemerkenswert viele Formen und Stile ausgeprägt, unabhängig davon worauf diese ursprünglich zurückzuführen sind, und trotz häufiger Repressionen durch die euroamerikanischen Gesellschaftseliten offenbar nie einen Minderwertigkeitskomplex ausgebildet, der die Entwicklung hätte stoppen können. Ganz im Gegenteil: Zu jeder Zeit und egal unter welchen Umständen wurden die Tradition weitergeführt und sie befanden sich durch Weiterentwicklung, Kulturaneignung und Enkulturation in einem ständigen Wandel. Auch wenn in gewissen Zeiten die Afrikanismen in den Spirituals als unkultiviert und unchristlich wahrgenommen wurden, brach ihre Tradierung nie ab, bis sich schließlich der Gospel aus dieser Musikform entwickelte, der sich heute hoher Popularität erfreut. Man könnte fast sagen, die Fähigkeit zur Transformation sei ein wesentliches Merkmal dieser Musik. Doch da all dies Phänomene sind, die genauso in anderen Kulturen zu nahezu jeder Zeit ausgemacht werden können, wenn auch unterschiedlich ausgeprägt, mit anderen Worten die Musik wohl ein menschliches Grundbedürfnis ist, würde die Behauptung, diese Zusammenhänge weisen auf einen afrikanischen Ursprung zurück, wohl ins Feld der Stereotypen führen.

Dauer zufolge stehen der Spiritual und der Blues in keinem „chronologischen, historischen oder gar entwicklungsmäßigen Zusammenhang ...; extrem formuliert könnte man sagen, sie sind einander poetisch und musikalisch fremd.“²³⁷ Doch auch wenn die Spirituals einer völlig

²³⁶ ebd., S. 30

²³⁷ Dauer 1983, S. 10

anderen Traditionsschicht angehören, sind sie und der Blues sich trotzdem ähnlich hinsichtlich der kulturellen Vermischung, deren Resultat sie sind. Wenn man so will, ist der Blues „die profane Parallele“²³⁸ zu den kirchlichen afroamerikanischen Musikformen. Einig ist sich die hier zitierte Musikwissenschaft darüber, dass die relativ frei strukturierten Field Hollers, die äußerst vielfältigen Work Songs wie auch europäisch geprägte Musik, wie z.B. die Balladen mit ihrer „mehr disziplinierten 8- und 12-Takt-Form und konventioneller Harmonieführung“²³⁹ maßgeblichen Einfluss auf die Entstehung des Blues in seiner Form, Funktion und seinem Inhalt gehabt haben. Weiterhin sieht Dauer in der religiösen Folklore der Afroamerikaner, speziell dem „Repertoire der Straßenevangelisten, der Heilungs- und Erweckungskirchen sowie ... [dem] poetischen Predigerstil der >>Chanted Sermons<<“²⁴⁰, und den Dozens, auf die im folgenden Kapitel näher eingegangen werden soll, prototypische Vorläufer des Blues, die hier jedoch nicht weiter vertieft, sondern nur der Vollständigkeit halber benannt werden sollen. Zur Zeit der Sklaverei war der Blues noch nicht in den Merkmalen ausgeprägt, wegen der er Anfang des 20. Jahrhunderts als Stilistik definieren wurde.²⁴¹ Als ungefährer Entstehungszeitraum dieses klar definierten Blues, der sich allerdings seit seiner Genese weiter und weiter gewandelt hat, wird die Zeit nach dem Bürgerkrieg bis ca. 1890 genannt.²⁴²

4.3 Der Blues

*I've traveled for miles around
Seems like everybody wanna put me down
Because I'm a bluesman
But I'm a good man, understand*

B.B. King - Bluesman

Nicholas Cresswell berichtete in seiner Chronik des Jahres 1774 von Sklaven, die er in Maryland beim Tanzen beobachtet hatte. Sie tanzten zur Musik eines Banjos, dessen Korpus aus einem Kürbis gefertigt war und sangen dabei in „rüden, unkultivierten Worten auf satirische Art und Weise von ihrer Behandlung.“²⁴³ Cresswell bezeichnete das Banjo als „Imitation einer Gitarre mit nur vier Saiten“, er ahnte wohl, dass dieses Instrument afrikanischen Ursprungs war, doch konnte er nicht wissen, dass dieses Instrument bald eine große und weitverbreitete Beliebtheit, z.B. in der amerikanischen Folkmusik, im Bluegrass oder sogar im Irish Folk, erfahren sollte. Heute findet man auch in Deutschland in jedem gut ausgestatteten Musikfachgeschäft ein Banjo, doch für unsere Betrachtungen spielt das noch keine Rolle.

²³⁸ Jahn 1986, S. 225

²³⁹ Oliver 1994, S. 41

²⁴⁰ Dauer 1983, S. 20

²⁴¹ Oliver 1994, S. 20

²⁴² Fischer 1994, S. 1603

²⁴³ Wyman 2006, S. 36f

Cresswell war hier wahrscheinlich Zeuge afroamerikanischer Spottgesänge, die ihren Ursprung in Afrika haben. Führen wir uns die Ausführungen aus Kapitel 3.3 nochmals vor Augen: Die afrikanischen Preis- und Spottgesänge bestehen „aus einer Aneinanderreihung von kurzen spottenden oder preisenden Ausrufen, Anrufen, Akklamationen. Diesen folgt in bestimmten Abständen eine beschließende, bekräftigende, zusammenfassende Abschlusszeile, wodurch poetisch und musikalisch ein strophischer Charakter entsteht.“ Der Melodieverlauf folgt dieser Form: In den Wiederholungen der Anrufungen bleibt sie tonlich wie rhythmisch in der Regel gleich, in dem beschließenden Teil, der als Bestätigung, Begründung oder Beantwortung ausgestaltet werden kann, wird die Melodie abgewandelt. Sie soll die Melodie der Anrufungen kontrastieren und somit die bis zum Schluss gehaltene Spannung zur Ruhe zurückführen.²⁴⁴

Die afroamerikanische Musikkultur verarbeitete diese aus Afrika ererbte Grundlage in verschiedener Form. Ein Resultat ist das oben beschriebene Beispiel, ein anders Resultat waren die Dozens, „gereimte Verspottungs- und Anprangerungspoesie, die benutzt wird, um einen Partner oder Gegner wettstreitartig herauszufordern.“²⁴⁵ Mit diesem Zwischenschritt - die Dozens gab es lange bevor der Blues gedichtet wurde - sind wir bei der Entstehung des Blues der Afroamerikaner angekommen. Das soll nicht heißen, das der afroamerikanische Blues ausschließlich Resultat bzw. Folge der Dozens war, vielmehr entstand er unter komplexer Einwirkung vieler verschiedener musikalischer Formen, Techniken und Stilstiken, sowohl afroamerikanischer als auch euroamerikanischer. Doch wollen wir uns vorerst mit dem maßgeblichen Einfluss der Preis- und Spottgesänge auf die Form des Blues befassen: Zum Ersten finden wir im Bluesaufbau, wie schon im Work Song die antiphone Technik wieder. Er „entsteht aus der Aneinanderreihung von Anrufung und Beantwortung. Textlich besteht die Anrufung in einer Feststellung (Statement), auf die in der Beantwortung eine Erklärung und Begründung (response) erfolgt[, dieses Schema bezeichnet Jahn als „Blueslogik“²⁴⁶]. Eine Erweiterung dieser zweiphrasigen Anleihe durch Anrufungswiederholung führt zu der ... dreiteiligen Form, die den sogenannten 12-Takte-Blues ausmacht.“²⁴⁷ Dieses gerade im Zuge der Kommerzialisierung des Blues standardisierte Schema wird zwar für sehr viele Stücke verwendet, doch finden sich daneben zahlreiche andere Formen wie der Talking Blues, häufig im Bereich des instrumentalen Blues, der shouted Blues, in dem die speziell afroamerikanische Shout-Technik in das Bluesformat übertragen wurde, der Preaching Blues mit oft ironisierten Anleihen aus dem Gospel, der wiederum ein Resultat der Spirituals ist, der Chanted Blues, bei dem Erzählung und Liedstrophe kombiniert werden, harmonische und melodische Varianten, etc..²⁴⁸ Bevor die Standardform also präsentiert wird, die gerade in der afroamerikanischen archaischen, ländlichen Form des Blues oft Anwendung fand, sei darauf hingewiesen, dass die Abweichungen den Standard nicht nur bestätigen, sondern wie bereits erläutert ist die Formvielfalt des Blues unerschöpflich:

²⁴⁴ vgl. Dauer 1964, S. 22

²⁴⁵ ebd., S. 10

²⁴⁶ Jahn 1964, S. 8

²⁴⁷ Dauer 1983, S. 22

²⁴⁸ Fischer 1994, S. 131f

I I I I⁷ / IV IV I I / V⁷ IV I I

Jedes Akkordstufensymbol entspricht einem Takt. Es ist jedoch nicht die Form, die nach Dauer diesen Bluesstandard ausmacht, sondern vielmehr sein melodisches Ablaufschema. Dauer bezeichnet dies als „Bluesstimmenablauf“²⁴⁹, zusammengefasst stellt dieser sich folgendermaßen dar: „Einer Anrufung auf der Tonikastufe I [, die melodisch Vordersatzcharakter hat]; der Anrufungswiederholung, wobei die Melodie sich [in der Regel] nicht [oder nur unwesentlich zum Spannungsaufbau] verändert, aber in eine andere Harmoniestufe gewechselt wird, meistens in die Subdominante: IV; und einer Beantwortung, die in der Melodie tonlich-rhythmischen Kontrast aufweist und harmonisch wieder in die Tonika zurückkadenziiert, in den ländlichen Blues gewöhnlich über die Subdominante, in den späteren Blues regelmäßig über die Dominante: V.“²⁵⁰ Der Bluesstimmenablauf dient dem Bluesmusiker als eine Art Orientierungsschema, eine Ablaufform auf Basis derer er in der Lage ist, „beliebig viele und vielartige Bluesmelodien zu erfinden, aus dem Stehgreif zu komponieren.“²⁵¹ Daher ist der Begriff „Improvisation“ in diesem Zusammenhang irreführend, da er ein absolut freies Spiel impliziert. Bluesmusik funktioniert in ihrer Spontaneität nur als Spielkonzept auf Grundlage klarer Regeln und Formen.²⁵² Die Parallelen zu den Preis- und Spottgesängen sind offensichtlich: Sowohl antiphoner Aufbau als auch der Bluesstimmenablauf und die auf festen Regeln basierende Improvisation finden sich hier wieder, doch wie verhält es sich mit der Harmonik?

In den frühen, weitgehend vokalen Formen des Blues besteht der Bluesstimmenablauf nur aus einer vier Takte langen Anrufung und einer ebenso langen Beantwortung. Resultat ist der 8-Takte Blues. „Besonders altertümliche Formen zeichnen sich noch durch einen weiteren musikalischen Zug aus: ihre Melodien haben keinen harmonischen Gehalt.“²⁵³ Ihre melodischen Phrasen beziehen sich nur auf eine Tonstufe, die Tonika. Oliver zufolge führte nun die Verarbeitung europäischer Harmoniestrukturen zur Ausprägung des typischen kadenzialen Ablaufs in der Bluesharmonik.²⁵⁴ Doch muss wiederum berücksichtigt werden, dass die afrikanischen Sklaven ein Harmonikverständnis mit nach Amerika brachten, das dem europäischen nicht unähnlich ist. So ist z.B. in die subdominantische Wendung in afrikanischen Musikkulturen bereits stark vorgebildet, was als Grund angesehen werden könnte, dass die Afroamerikaner diese harmonische Stufe in ihrer Funktion als Nachdruckssteigerung äußerst natürlich empfanden und somit häufig einsetzten.²⁵⁵ Ich gehe davon aus, dass die kadenziale Logik und das europäische Harmonieverständnis durchaus als maßgebliche euroamerikanische Einflüsse gewertet werden können, doch wurden sie nicht direkt in die afroamerikanische Musik übernommen, sondern vielmehr hin zu einer neuen afroamerikanischen Harmonik transformiert. Als ein wesentliches Merkmal dieses neuen Harmonieverständnisses und des harmonischen

²⁴⁹ Dauer 1964, S.25

²⁵⁰ ebd., S. 25

²⁵¹ ebd., S. 25

²⁵² vgl. ebd., S. 25

²⁵³ ebd., S. 23

²⁵⁴ Oliver 1994, S. 34

²⁵⁵ vgl. Dauer 1964, S. 24

Gehaltes der Melodie ist die Blues-Tonalität zu nennen. Diese Tonalität, die sich besonders ausgeprägt neben dem Blues auch in den afroamerikanischen Dozens fand,²⁵⁶ – womit die inhaltliche Verbindung zu den afrikanischen Spott- und Preisgesängen aufrecht erhalten bleibt – definiert sich über die sogenannten „Blue-Notes ...[,] ursprünglich melodische Intervalle, in ihrer Tonhöhe schwankend, vom farbigen Musiker/Sänger bewußt als Ausdrucksmittel schwebend (zwischen den fixierten Tonstufen ... [der europäischen] siebenstufigen Tonleiter) intoniert, zumal sie im melodischen Verlauf oft an exponierter Stelle erscheinen.“²⁵⁷ Diesen Intervalle entsprechen stabil notiert die Bluesterz, die Bluesseptime und die Flatted Fifth, der Tritonus. „So ist vor allem die Bluesterz häufig melodischer Spitzenton, während die Bluesseptime meist als markanter Durchgangston bei abwärts gerichteten Bluesphrasen auftritt. Die Blue Notes gehen zweifellos auf Einflüsse aus dem afrikanischen Erbe zurück.“²⁵⁸ In Kapitel 3.3 wurden die Abweichungen der afrikanische Tonleitern im Vergleich zu den europäischen, speziell bezüglich der Tonhöhe, dargestellt. Dieses Prinzip scheint sich hier wiederzufinden, doch wie genau es zur Entstehung der Blues-Tonalität in der Entwicklung der afroamerikanischen Musik in Nordamerika kam, ist soweit mir bekannt ist noch nicht geklärt. Es gibt überkommene Ansätze, die versuchen die labil intonierten Tonstufen als ein Resultat der Anpassung der afrikanischen pentatonischen Systeme an die diatonischen europäischen Systeme zu deuten. Die Afrikaner seien einfach aus Unkenntnis der Halbtonschritte nicht in der Lage gewesen, sie sauber zu intonieren.²⁵⁹ Dieser Ansatz vergisst jedoch die äußerst bewusste Anwendung der Blue Notes im Sinne einer Klangästhetik, die aus „klangbereichernde[n] ... Mittel[n] zur Ausdruckssteigerung“²⁶⁰ entsteht, wozu eben speziell auch eine variable Ausführung der Intonation gezählt werden kann. Schon im letzten Kapitel wurden bezüglich der Field Hollers Beschreibungen erwähnt,²⁶¹ welche die Tongebung als minimal abweichend von der europäischen Intonation bezeichneten, möglicherweise sind schon hier die Blue-Notes gemeint gewesen. Diese Aspekte finden sich, wie unter 3.4 erläutert, auch in der westafrikanischen Musik, ja sind dort Klangnorm. Das Spiel mit dem Timbre, mit der Klangfarbe, auch bezüglich der Tonhöhe, kann also als eine typisch afroamerikanische Klangnorm angesehen werden. In der Bluesharmonik findet sich nun analog zu dieser Ausprägung der Klangästhetik der Blue Chord, „der für die Bluestonalität typische kleine Septakkord, der als Tonika, Subdominante und Dominante auftreten kann, ohne [wie in der europäischen Musik] dominantisch aufgelöst werden zu müssen.“²⁶² Der dominantische Charakter der fünften Stufe im europäischen Akkordsystem wurde also auf alle Akkorde der Kadenz übertragen, dabei kennt die Bluestonalität keinen Leitton, der „das wichtigste Element europäischer Dominantfunktion“²⁶³ ist. Doch erzeugen die Blue-Chords vor allem Klangfarbe und Spannung: Die dominantische Tonika kann nach europäischem Verständnis als Dominante zur Subdominante verstanden werden, sie muss dorthin aufgelöst werden, die fünfte Stufe in der Blueskadenz ist Dominante

²⁵⁶ Fischer 1994, S. 1624

²⁵⁷ Wicke; Ziegenrucker; Ziegenrucker 2007, S. 69

²⁵⁸ ebd., S. 69

²⁵⁹ vgl. Oliver 1994, S. 30

²⁶⁰ Fischer 1994, S. 98

²⁶¹ s. S. 59

²⁶² Wicke; Ziegenreiter 2007, S. 68

²⁶³ Dauer 1964, S. 25

zur Tonika. Hier entsteht eine Art dominantischer Zyklus, der starke Spannung in sich trägt. Vor dem Hintergrund des Bluesstimmenablaufs, der auf Auf- und Abbau von Spannung basiert, kann dieses harmonische Ausdrucksmittel als stimmiges Element der Klangästhetik und des Formaufbaus des Blues betrachtet werden. Die Bluestonalität ist also eine wesentliche Eigenart afroamerikanischer Melodik und Harmonik, die auf afrikanische Wurzeln zurückgeführt werden kann. Wenn man so will, wurde die europäische Harmonik der afroamerikanischer Ausdruckssteigerung angepasst. Weiterhin scheint mir der symbolische Zusammenhang, dass das Spiel mit der Klangfarbe als Norm afroamerikanischen Musikverständnisses mit der Farbe „blue“ bezeichnet wird, in diesem Zusammenhang von wesentlicher Bedeutung, doch dazu an geeigneter Stelle mehr.

Betrachten wir an die Ausführungen über die klangästhetischen Normen anknüpfend die Gesangstechnik des Blues anhand einiger Musikerbeispiele aus dem Mississippi-Delta. Ihr Gesangstil wird generell mit Schlagwörtern wie „ausdrucksstark“ und „emotional“ beschrieben, die Stimme geht häufig als Ausdruck starker Erregung ins Falsett.²⁶⁴ Nehmen wir z.B. einen der wichtigsten Bluesmusiker aus dem Mississippi-Delta, Charly Patton. Wyman beschreibt seinen Gesang als „oftmals heiser, mehr Schrei als Gesang, wodurch es manchmal schwierig wurde, seine Stimme zu verstehen.“²⁶⁵ Bei Oliver heißt es, Patton hätte oft eine „tiefe, grollende“²⁶⁶ Stimme eingesetzt, die aufgrund ihrer Lautstärke weit zu hören war. Weiterhin heißt es dort, sein Gesang „gründet[e] nicht auf der Ruf-Form des Holler, sondern wird durch tiefe Brusttöne in einem engeren Spielraum gehalten. Aber auch sein Stimmvolumen weist die erniedrigte dritte und siebte Stufe auf, vor allem in fallenden Partien; die dritte Stufe scheint selbstverständlich bei sich erhebender Stimme.“²⁶⁷ Zum einen finden wir hier wieder die Umsetzung der Bluestonalität in der Melodik, zum anderen wird zwar auf den Holler verwiesen, doch der Einfluss abgestritten. Bei anderen Deltabluessängern hingegen äußert sich dieser Bezug eindeutig. Viele von ihnen machten sich „einen Stil zu eigen, bei dem die Stimme in der Manier des Holler eine sehr dynamisch aufgebaute Kurve nahm.“²⁶⁸ Der Gesangstil von Robert Johnson wird als „von lebhafter Qualität“ beschrieben, er „konnte ohne weiteres leicht in ein Summen übergehen oder mühelos wechseln zu Falsett-Silben.“²⁶⁹ Die Stilistik Ishham Braceys dagegen wird als „stark nasaler Gesang[, den] ein flinkes Vibrato mit einer Paraphrase [ausmachte], die oft an die Holler der Feldarbeiter“²⁷⁰ erinnerte, geschildert. Unabhängig davon, ob die Gesangsform des Hollers nun maßgeblichen Einfluss auf die Stimmstilistiken gehabt hat, seine Gesangsnorm hatte es. Im vorhergehenden Kapitel wurde die individuelle Ausgestaltung des Field Hollers von Sänger zu Sänger hervorgehoben, jeder hatte seine Techniken, man könnte zugespitzt sagen jeder war über weite Entfernungen nur durch das Hören seines Gesangstils zu erkennen. Eben dieses grundsätzliche Gestaltungsprinzip, das wiederum auf das afroamerikanische bzw. afrikanische Ästhetikideal der Klangvariation zur

²⁶⁴ Fischer 1994, S. 1630

²⁶⁵ Wyman 2006, S. 72

²⁶⁶ Oliver 1994, S. 57

²⁶⁷ ebd., S. 57

²⁶⁸ ebd., S. 59

²⁶⁹ ebd., S. 60

²⁷⁰ ebd., S. 61

Ausdruckssteigerung zurückweist, findet sich also auch in der stilistischen Vielfalt der Stimmen im Deltablues.

Ferner kann eine Verknüpfung des Bluesgesangs bzw. seiner Melodieführung zur afrikanischen Tonsprache²⁷¹ hergestellt werden. Dauer sieht hier einen „echten Afrikanismus“²⁷²: Die Melodie enthält alle Längen und Kürzen des Textes, gibt ihn rhythmisch authentisch wieder. Die Akzente für Hebungen und Senkungen der Worte und Silben werden durch das Steigen oder Fallen der Melodietöne wiedergegeben. Die Bluesmelodie folgt also „in ihrer *Artikulation* aufs engste dem Text.“²⁷³ Diese Ausführung kann als ein rudimentäres Überbleibsel der Sprachrhythmik und der bedeutungsunterscheidenden Tonhöhe in vielen afrikanischen Sprachen betrachtet werden, wo der Sinn verloren geht oder ein anderer Sinn entsteht, wenn ein Wort mit anderer Betonung bzw. nur eine Silbe mit anderer Tonhöhe ausgesprochen wird.²⁷⁴

In Kapitel 3.4 wurde die enge Anknüpfung des afrikanischen Instrumentalspiels an die menschliche Stimme erläutert, auch dieses Prinzip scheint sich, wie in der Einleitung dieser Arbeit bereits angedeutet, im afroamerikanischen Blues zu finden. Am Beispiel des Gitarrenspiels soll dieser Zusammenhang erläutert werden, gerade da diese auch einen Einfluss aus der euroamerikanischen Kultur darstellt. Zwar sind heute keine der damals, um die Mitte des 19. Jahrhunderts, in der euroamerikanischen beliebt gewesenen Gitarrenstile mehr bekannt,²⁷⁵ doch ist davon auszugehen, dass „die Übertragung von Spielweisen des Kalebassenbanjos dem ... [afroamerikanischen] Gitarrenspiel etliche Merkmale gebracht hat, welche bis in die Gegenwart noch nachwirken.“²⁷⁶ Wie bereits erwähnt, war das Kalebassenbanjo afrikanischer Herkunft. Seine traditionelle Stimmung unterschied sich von der Stimmung der europäischen Gitarre, doch war dies hinsichtlich der variablen Tonhöhe des Instruments durch Veränderung der Saitenspannung ein leicht zu beseitigendes Problem. Resultat war ein Terzabstand zwischen den obersten Saiten. Diese Stimmung wurde zur Grundlage eines sehr authentischen Bluesgitarrenstils: Dem sogenannten Knife-, Slide- bzw. Bottleneckspiel, bei dem der Gitarrist einen abgebrochenen Falschenhals, der stumpfen Seite eines Messers, ein Metallröhrchen oder einen ähnlichen Gegenstand, je nach Klangwunsch, auf die Diskantsaiten legt und so den Gitarrenhals hoch- oder herunterrutschen bzw. *-sliden* kann. Wichtig dabei ist, dass der Gegenstand nicht das Griffbrett berührt, denn sonst liegt die Saite auf den Bundstäbchen der Gitarre auf, der Ton ist sauber intoniert und der angestrebte Effekt ist weg. Die Intonation kann durch die Slidetechnik völlig frei gestaltet, fließende Glissandi bzw. Slides können gespielt werden und der Gitarre wurden generell völlig neue Klangcharakter gegeben. Auf dem Banjo war diese Technik übrigens ebenfalls üblich.²⁷⁷ Hier eröffnen sich viele mögliche Verbindungen zur afrikanischen Kultur. Die Slidetechnik erinnert uns an die dynamischen Töne in der Tonsprache, wie sie in Kapitel 3.4 geschildert wurden: Die Töne sind nicht fest intoniert, sondern in ständiger Bewegung. Überhaupt handelt es sich hier um ein

²⁷¹ s. S. 39f

²⁷² Dauer 1964, S. 27

²⁷³ ebd., S. 27

²⁷⁴ vgl. ebd., S. 27

²⁷⁵ vgl. Fischer, S. 1624

²⁷⁶ ebd., S. 1624

²⁷⁷ vgl. Oliver 1994, S. 51

„klangbereichernde[s] ... Mittel zur Ausdruckssteigerung“²⁷⁸, wie es der Klangsästhetik Afrikas entspricht und außerdem stellt sich die Frage, ob die Bottlenecktechnik auf das Spiel des afrikanischen Musikbogens, wie es z.B. in Angola, wo das Instrument als „ungu“ bezeichnet wird, verbreitet ist, zurückgeführt werden kann.²⁷⁹ „Die Saite der Musikbögen kann gezupft, angeschlagen, gestrichen, geschrabt oder sogar angeblasen werden.“²⁸⁰ Weiterhin ist eine Technik üblich, bei der man „mit dem Schlagstäbchen den längeren Abschnitt der durch eine Drahtschlinge geteilten Saite ... [anschlägt]. Auf dem Daumen der linken Hand steckt ein >Glashut<, mit dem die Saite von Zeit zu Zeit an einer abgemessenen Stelle gestoppt wird, um einen zweiten, höheren Ton zu erhalten.“²⁸¹ Abgesehen davon, dass wir genau diese Technik, ja genau dieses Instrument in der afroamerikanischen Musikkultur Brasiliens beim Berimbau auffinden, kann sie auch als Vorlage des afroamerikanischen Slidegitarrenspiels verstanden werden. Wird die Saite des afrikanischen Musikbogens angeschlagen, kann mit Hilfe des Glashuts völlig frei intoniert und schließlich können so Glissandi gespielt werden. Die Slide- oder Bottlenecktechnik erweckte viel Aufsehen in Nordamerika. Als William Christopher Handy, der sich später selbst zum „Father of the Blues“ ernennen sollte, aber darauf soll später eingegangen werden, 1903 auf dem Bahnhof in Tutwiler im Zentrum des Mississippi-deltas einen Mann die Zeile „Goin’ where the southern cross the dog“ in dreimaliger Wiederholung singen hörte, war er „auf einen >>Music Physicianer<< mit einer [sogenannten] >>Box<< gestoßen, einem, der seine >>Box<< sprechen lassen konnte [und] ... den wir heute Bluessänger nennen.“²⁸² Es handelt sich hier, um eine standardisierte Geschichte der afroamerikanischen Folkmusik. Handy meinte zwar die Wurzeln des afroamerikanischen Blues entdeckt zu haben, doch war er zu dieser Zeit schon lange in den ländlichen Bereichen des Südens populär und hatte ebenso bereits Einzug in die nahen Städte gefunden, jedoch hier in der Regel nicht in seiner vokalen Form, sondern instrumental.²⁸³ Für uns sind Handys Beschreibungen insofern interessant, dass er wie viele Leute die Art und Weise des Bluesgitarrenspiel damals wie heute als Sprechen mit oder auch durch das Instrument bezeichnen, man nehme als Beispiel die Formulierung des antiphonen „Frage-Antwort-Schema“ als Grundstruktur eines Bluessolos o.ä.. Tatsächlich hat gerade das afroamerikanische Bottleneckspiel Bezüge zum Gesang. „Der Spieler konnte damit auf seinem Instrument einen jammernden Ton produzieren, der dem Schrei eines Menschen oder eben einem Field Holler recht ähnlich klang. ... Manche Spieler verwendeten derlei Techniken nur sehr selten, andere fast ausschließlich, und ihre Verbreitung weist darauf hin, wie beliebt stimmliche Qualitäten eines Klanges bei den Blues-Sängern waren.“²⁸⁴ Die grundsätzliche Ähnlichkeit dieser Zusammenhänge zur afrikanischen Tonsprache bzw. der engen Assoziation des Instrumentalspiels mit der Stimme oder dem Gesang in Afrika ist hier nicht zu übersehen.

²⁷⁸ Fischer 1994, S. 89

²⁷⁹ vgl. ebd., S. 119

²⁸⁰ ebd., S. 119

²⁸¹ ebd., S. 119

²⁸² Dauer 1983, S. 16

²⁸³ Wyman 2006, S. 69

²⁸⁴ Oliver 1994, S. 64f

Wir kommen zur Rhythmik des Blues. Dauer bezeichnet die „Unterteilung des einzelnen Schlages (Beat) in *ternärer* Form“, den sogenannten Shuffle-Rhythmus, als ein „bis auf den heutigen Tag ... wesentliches Merkmal fast aller mittelschnellen bis langsamen Blues.“²⁸⁵ Jedoch sei darauf hingewiesen, dass es sich beim Shuffle im Prinzip nicht um einen ternären Rhythmus im Sinne der europäischen Musik handelt, d.h. der Beatschlag wird nicht triolisch unterteilt, vielmehr wird die zweite Achtel in einem binär unterteilten Schlag zeitlich in Richtung des nächsten Schlages verschoben, ohne dass die Nähe, die rhythmische Position festgelegt ist. Dieses „irrationale“ Feeling wird zwar heutzutage in Partituren häufig mit einer Triole notiert, doch ist diese Rationalisierung eigentlich falsch. An dieser Stelle soll an Kapitel 3.4 zurück erinnert werden, wo bezüglich des afrikanischen Beats erläutert wurde, dass der Elementarpuls im rhythmischen Gefüge nicht mechanisch eingehalten werden muss, sondern durch Off-Beats variiert werden kann. Zum Einen können leichte Pulsschläge betont werden, d.h. man bleibt im Puls, spielt aber gegen den Beat. „Bei der zweiten Art, die man in manchen Kulturen Westafrikas antrifft, handelt es sich um eher >irrationale< Off-Beat-Phrasierungen, die durch Antizipation oder Retardierung, einem Vor- oder Nachziehen (Shuffle Effekt bei binären Abläufen) entstehen.“²⁸⁶ Das rhythmische Konzept des Shuffle kann also in der afrikanischen Musik nachgewiesen werden, auch wenn es dort noch nicht so stark bzw. konsequent wie im Blues ausgeprägt ist. Interessant ist übrigens der Zusammenhang der Dreiteiligkeit, den die Struktur des Standardblues mit dem „ternären“ Rhythmus teilt. Die Bluesform irritierte die euroamerikanischen Hörer zufolge eines Berichtes von W.C. Handy, als sie diese zum ersten Mal zu hören bekamen. Sie „vermissten einen richtigen Schluß, also die Vierteiligkeit AABB oder ABAB statt der Dreiteiligkeit AAB.“, heißt es dort sinngemäß.²⁸⁷ Ich denke ein ähnliches Phänomen wird bezüglich des Shuffle-Rhythmus aufgetreten sein, denn während in der europäischen Musik rhythmische Strukturen in der Regel sehr binär organisiert sind, und das schließt eine symmetrische Aufspaltung der musikalischen Werte mit ein – d.h. die Aufteilung der Viertel in zwei Achtel, der Achtel in zwei sechzehntel – ist die afrikanische bzw. afroamerikanische Rhythmik tendenziell asymmetrischer, die Rhythmen folgen häufig keinem klaren mathematischen Raster, auch wenn sie zyklisch wiederholt werden. Hier tritt wieder der Dualismus rational-irrational zu Tage, der die ganzen Ausführungen latent begleitet. Dieser findet sich auch in der oft berichteten Unmöglichkeit, oral tradierte afroamerikanische Instrumental- und Gesangstechnik und Melodik in einer abendländischen Partitur zu notieren. Dieses Problem sollte in der Musikwissenschaft sogar durch phonophonetische Aufnahmen gelöst werden. Dr. Milton Metfessel und Dr. Carl Seashore haben dieses Verfahren 1929 entwickelt, bei der eine tragbare Ton-Foto-Kamera die Musik aufnahm, die Vibrationsfrequenzen dokumentierte, die Zeit stoppte sowie den Sänger abfilmte. Ferner wurden Text und Phonetik aufgezeichnet und das Schema als graphische Kurve auf einer gleichmäßig temperierten Tonskala nachgezogen.²⁸⁸ Diese kuriosen Anstrengungen zeigen, wie eine rationalistisch geprägte Gesellschaft versucht irrationale musikalische Ausdrucksmittel in

²⁸⁵ Dauer 1983, S. 18

²⁸⁶ Fischer 1994, S. 103

²⁸⁷ vgl. Dauer 1983, S. 12

²⁸⁸ vgl. Oliver 1994, S. 30

ein System von Werten und Zahlen zu pressen. Wenden wir uns von den technischen Aspekten des Blues ab und seinen sozialen Gesichtspunkten zu.

Charley Patton lebte seit frühester Jugend auf der Farm von Will Dockery in der Nähe der Ortschaft Drew im Sunflower County des Staates Mississippi, also mitten im Delta. In der Gruppe von Landarbeitern kam er in Kontakt mit dem Musiker Henry Sloan, der ihm sein Repertoire, sein musikalisches Können und seine Kenntnisse vermittelte, von dem jedoch keine Aufnahmen existieren. Mit Mitte Zwanzig war Patton einer der beliebtesten Musiker im Delta, er spielte in Bars, bei Picknicks, in Deichbaucamps am Ufer des Mississippi, bei privaten Feiern, etc..²⁸⁹ Pattons Stil war authentisch und er begründete gewissermaßen eine Blues-Schule, indem sich Musiker wie Willie Brown, Son House, Robert Johnson, Ishman Bracey, Jake Martin oder Howling Wolf um ihn sammelten. Obwohl jeden dieser Sänger und Gitarristen unterschiedliche stilistische Ausprägungen ausmachen, war und ist der maßgebliche Einfluss Pattons nicht zu überhören, sie alle prägen den Mississippidelta-Stil aus. Wir sehen daran, wie sich durch die „Weitergabe stilistischer Merkmale und ganzer Repertoires oder ... die Verbreitung über Generationen gleichgesinnter Musiker“²⁹⁰ örtlich einzugrenzende Stiltraditionen entwickeln. Besonders aufschlussreich ist jedoch, dass all diese Charakterzüge nicht nur an folgende Generationen weitergegeben, sondern ein ständiger Austausch zwischen den Musikern stattfand, z.B. sang Robert Johnson bei seiner ersten Aufnahme, dem „Cool Drink Of Water Blues“ die Zeile

„I asked her for water, and she gave me gasoline.“²⁹¹

Sein Spielpartner und Freund Ishman Bracey sang am darauffolgenden Tag in der vierten Strophe seines „Saturday Blues“ folgenden Text ins Mikrofon:

„Now she’s the meanest Women that I’ve ever seen.
And when I asked for Water
Gave me gasoline.“²⁹²

Die Musik steht im Zentrum eines sozialen Gefüges, Texte, Melodien oder Techniken werden übernommen und transformiert. Nun ist aber dieser freie Austausch nicht auf die relativ kleinen Gruppen, die sich um besonders bekannte oder authentische Musiker sammelten, einzuschränken, vielmehr wurden die stilistischen Inhalte und Merkmale überregional verbreitet. Howard W. Odum nahm in den 20ern einen Song des Banjospielers Gus Cannon in der Nähe dessen Heimatstadt Red Banks in seine Sammlung afroamerikanischer Musik auf. Cannon spielte sein Banjo im Knife-Stil, der Text war folgender:

„Been a poor boy and long ways from home

²⁸⁹ vgl. Wyman 2006, S. 72f

²⁹⁰ Fischer 1994, S. 1629

²⁹¹ Wyman 2006, S. 144

²⁹² ebd., S. 144

Long ways from home,
Been a poor boy long ways from home.

I got 'rested, no money to buy my fine,
Money to buy my fine,
I got 'rested, no money to buy my fine.

I guess I'll have to catch the Frisco out - in this lan'
Catch the Frisco out,
Lord I guess I'll have to catch the Frisco out.

I cried <Hello Central give me...
Yer long distance 'phone>,
I cried <Hello Central give me your long distance 'phone.>²⁹³

Einige Monate zuvor hatte der aus Georgia, Atlanta stammende Blues-Sänger Barbecue Bob (Robert Hicks) *seine* Version des gleichen Songs aufgenommen. Er begleitete sich auf der Gitarre mit der Bottleneck-Technik. Anders als bei Cannon finden wir hier in manchen Strophen einen dreiteiligen Bluesstandardaufbau, andere entstehen aus Wiederholung derselben Zeile, wieder andere sind vierzeilig.

„I'm a po' boy, I'm a long way from home (2)
I'm a po' boy, ain't got nowhere to roam.

Honey, tell me what you gonna do (3)

Ain't got nowhere to lay my worried head (3)
Some time I soon will be dead.

And the po' boy stood on the road and cried (2)
I didn't have no blues, just couldn't be satisfied.

Honey give me long-distance phone (3)
I wanna hear from my sweet mama back home.

Hello Central, ring Six-O-Nine
Central, ring Six-O-Nine
I want to hear from that gal o' mine²⁹⁴

²⁹³ Oliver 1994, S. 48

²⁹⁴ ebd., S. 49

1928, im Jahr darauf wurde eine weitere Version des Songs von Rambling Willard Thomas aus Texas aufgenommen. Auch er passte dem Song seinem Spielstil an und variierte den Text, doch blieb es derselbe Song. Schließlich nahm Odum 16 Jahre vorher von einem herumziehenden Musikanten im Norden Mississippis folgenden Song in seine Sammlung auf, bei dem die Strophen aus der dreimaligen Wiederholung einer Textzeile entstanden und der mitunter mit dem Knife-Gitarrenstil begleitet wurde:

„I’m a po’ Boy from ‘long way from home,
Oh, I’m a po’ Boy from ‘long way from home.

I wish a ‘scushion train would run,
Carry me back where I cum frum.

Come here, babe, an’ sit on yo’ papa’s knee.”

An diesen Beispielen ist zu erkennen, dass im Zuge der regionalen Verbreitung und der zeitlichen Weitergabe Themen, Texte bzw. Textfragmente und Spielstile in einem großen sozialen Zusammenhang kultiviert und tradiert werden, wobei sie immer durch Interpretation des jeweiligen Musikers Veränderung ausgesetzt sind, in neue Formen eingesetzt oder anderweitig umgestaltet werden.²⁹⁵ „Für die Verbreitung sorgten hauptsächlich umherziehende Musikanten, wobei die Gitarrenspieler einen eigenen bzw. eine ganze Reihe von eigenen Wanderwegen hatten, die sich entlang der großen Staatsstraßen, der Highways, hinzogen“²⁹⁶. Die afroamerikanische Musikkultur, speziell der Blues, funktioniert als Medium gemeinsamer Lebenserfahrung und -erwartung. Bestimmte Techniken, textliche Inhalte, möglicherweise Verhalten, politische Ansichten und Lebensweisheiten werden überregional ausgetauscht und an folgende Generationen weitergegeben.²⁹⁷ Gerade die Übernahme der Textfragmente zeigt, dass im ganzen Land in der afroamerikanischen Gemeinde eine übereinstimmende Meinung über ihre Lebensumstände herrschte, die sich eben in der Bevorzugung gewisser Themen bzw. Textfragmente in der Bluesdichtung äußert. Janheinz Jahn beschreibt den Bluesdichter nach dem Prinzip der Vermischung der europäischen mit der afrikanischen Kultur, welche schon in Kapitel 4.3 hinsichtlich ihrer literarischen Inhalte und Vorgehensweise abgeglichen wurden²⁹⁸: „Der abendländische Dichter ist Individuum und drückt aus, was *er* fühlt, denkt, erlebt hat, will. Der traditionelle afrikanische Dichter ist Person, ist Zauberer, Kündler, Lehrer, spricht *zur* Gemeinschaft und *für* sie. Der Bluesdichter steht zwischen beiden, [in der Regel] schildert [er] persönliche Erlebnisse in Ich-Form, doch nur solche, die für die Gemeinschaft typisch sind, die jedes Individuum der Gemeinschaft erleben könnte. Nie stellt er sich gegen die Gemeinschaft“²⁹⁹. Ein weiteres wesentliches Merkmal des Bluesängers lässt sich durch die

²⁹⁵ vgl. ebd., S. 47ff

²⁹⁶ Dauer 1983, S. 18

²⁹⁷ vgl. ebd., S. 22

²⁹⁸ s. S. 38

²⁹⁹ Jahn 1964, S. 7

Anpassung des antiphonen Prinzips auf *einen* Vortragenden beschreiben. In vielen Formen afrikanischer als auch afroamerikanischer Musik wie z.B. dem Work Song singt ein Sänger die Anrufung und der Chor antwortet ihm. Im Blues ist wie im afrikanischen Preis- und Spottgesang dieser Vorgang auf einen Sänger zusammengefasst. „Aus einem Gesang *in* der Gemeinschaft wird ein Gesang *vor* der Gemeinschaft.“³⁰⁰ Der Bluesänger distanziert sich also tendenziell wie der typische abendländische Dichter als Individuum vom Kollektiv. Die Grenze zwischen den beiden Einflüssen ist fließend, denn oft meint der Bluesdichter mit seinem „Ich kein Wir mehr, aus der beispielhaften Aussage wird der Ausdruck individuellen Gefühls.“³⁰¹ Im Druck der Bluestexte schließlich, wenn die Traditionen die Sphäre oraler Kultur verlassen, nicht mehr mündlich ausgetauscht und umgestaltet werden, sondern festgelegt sind als *ein* Song, zeigt sich die konsequente Europäisierung.

Weitere typische verbale Gestaltungsprinzipien der Bluesdichtung sind das „Jiving“, das Ansichten mitteilt indem ironisch das Gegenteil formuliert wird, und der Double Talk, eine ausgeprägte Metaphorik, bei der eine Aussage eine zweite Bedeutung enthält. Der Double Talk ist „eine beliebte Form der Mitteilung in der [afroamerikanischen] ... Gesellschaft, ihrer bedient man sich nicht nur im Zusammenhang mit dem Jiving, sondern auch in den Techniken des verbalen Manövrierens, wie dem Shucking, Rapping und Woofing, alles verschiedene Formen des verbalen Überzeugens, des Entkommens aus verzwickten Situationen, des >Herumdrehens< eines widerspenstigen Gegenübers, des Entschlüpfens aus den Rängen der autorisierten Macht, besonders der >>weißen<<, genannt >>The Man<< oder >>Mister Charlie<<, z.B. der Polizei.“³⁰² Oft dienen also metaphorische Vokabeln und Techniken, die nur der afroamerikanischen Gemeinde in ihrer Bedeutung bekannt sind, dazu in Anwesenheit anderer Gesellschaftsmitglieder gewisse Aussagen und Ansichten über eben diese zu verschlüsseln, so dass sie nur Kenner des Black American English verstehen.³⁰³ So kann z.B. die oben bereits zitierte Zeile von Robert Johnson bzw. ihre Umwandlung bei Ishman Bracey sowohl als Klage über das böse Wesen einer Frau als auch als Anklage gegen die euroamerikanischen Gesellschaftseliten verstanden werden. Das lyrische Ich bzw. das lyrische Wir hat Durst und fordert nichts als einen Schluck Wasser, doch bekommt er stattdessen Benzin zu trinken. Berücksichtigt man, das die wohlhabenden Euroamerikaner damals schon Benzin in ihre Autos schütteten, während sich sicherlich nur wenige Afroamerikaner ein Auto leisten konnten, lässt sich die Metaphorik aufschlüsseln: Die afroamerikanische Gemeinschaft „dürstet“ es nach Gerechtigkeit, doch ihre Forderungen werden aufgrund eines arroganten euroamerikanischen Selbstbildes aus Macht und fortschrittlicher Überlegenheit überhört.³⁰⁴ Der Blues enthält also oft eine Idee der Rebellion und das nicht nur auf textlicher Ebene. Auch die Lebensphilosophien der Bluesmusiker scheinen häufig diesem Ideal zu entsprechen. Nehmen wir als Beispiel wieder Charley Patton. Er gehörte keiner Kirche an, jahrelang war „er im

³⁰⁰ Jahn 1984, S. 225

³⁰¹ ebd., S. 230

³⁰² Fischer 1994, S. 1620

³⁰³ vgl. ebd., S. 1620

³⁰⁴ Und gerade heute, in Zeiten wo für Öl Kriege geführt werden, während europäische Konzerne die Wasserversorgung in Afrika kommerzialisieren wollen obwohl dort Menschen verdursten, hat diese Zeile in ihrer Metaphorik eine bemerkenswerte Aktualität.

Gefängnis, ... trank heftig, hatte ... verschiedene Frauen, [zu denen ihm wohl seine Popularität verhalf,] an verschiedenen Orten und war ständig unterwegs.³⁰⁵ In seinem „High Sheriff Blues“ erzählt er, wie er in Belzoni wegen Trunkenheit in der Öffentlichkeit ins Gefängnis kam.³⁰⁶ Robert Johnson war abhängig von Sterno, einer Brennpaste auf Methylalkoholpaste und erzählt in seinem „Canned Heat Blues“ vom Rausch der Droge und seiner Sucht. Derartige Beispiele für den wilden Lebenswandel vieler Blueser und dem oft verruchten Milieu, in dem der Blues gespielt wurde, finden sich unzählige. Interessant dabei ist, dass sich dieses rebellische Verhalten auch als konsequente Verneinung der abendländisch christlichen Moral verstehen lässt, die den Afroamerikanern, gerade den frühen Sklaven in den euroamerikanischen Kirchen, aufgezwungen wurde.

Zu behaupten, die Tradierung und Verbreitung der afroamerikanischen Bluesmusik im Rahmen einer oralen Kultur und die rebellische Amoralität vieler Blueser verwiese zurück auf ein afrikanisches Erbe, wäre zu pauschal, denn funktionieren letztlich viele Musiktraditionen unter anderen Umständen ganz ähnlich und prägen eine eigene Kultur und auch Moral aus. Doch steht die afroamerikanische Musikkultur hinsichtlich dieser Aspekte insofern in Verbindung mit Afrika, dass ihr die sie tragenden Gemeinschaft wegen ihrer afrikanischen Herkunft und ihrer Hautfarbe zu allen Zeiten rassistischen Diskriminierungen ausgesetzt war. Eben diese Erfahrungen und der Widerstand dagegen schlagen sich als Themen und Verhalten im Blues nieder, manchmal offen, oft verschlüsselt durch Metaphorik. So ist z.B. die bereits zitierte Zeile

„I’m a po’ Boy from ‘long way from home,
Oh, I’m a po’ Boy from ‘long way from home.“³⁰⁷

ganz offensichtlich als Double Talk zu verstehen, in dem der individuelle Sänger die gemeinschaftlichen Erfahrungen konserviert. Der zweite Sinn dieser Wörter meint die Entführung der Sklaven aus Afrika, die jetzt weit von zuhause sind und aufgrund der Diskriminierungen durch die weißen Gesellschaftseliten äußerst „arm“ dran sind. U.a. deswegen kann der Blues – wie es in der Vergangenheit aufgrund der fehlenden Einsicht in die metaphorische Bedeutung so oft geschah – vielleicht weil man den Afroamerikanern grundsätzlich keine metaphorischen verbalen Fähigkeiten zutraute – auch nicht auf Traurigkeit reduziert werden, oft ist „die Melancholie Tarnung, in der >>Klage<< ist die *Anklage* verborgen.“³⁰⁸ In dieser Bildlichkeit der Bluesdichtung, den afroamerikanischen Sprachen und in den Sprachspielen generell, finden wir das afrikanische Nommo-Prinzip wieder³⁰⁹: Den Dingen kann durch die geistige Kraft des Menschen jeder beliebige Symbolwert gegeben werden, der „Dichter spricht und verwandelt die Ding-Kräfte in Sinn-Kräfte, Symbole, Bilder.“³¹⁰ Weiterhin äußert sich das Nommo im Blues als stimmungsschaffendes Verhalten. Die Bluesdichtung dient in der Regel nicht dazu, sich reflexiv mit dem eigenen Inneren auseinander zu setzen, wie der

³⁰⁵ Wyman 2006, S. 72

³⁰⁶ vgl. Oliver 1994, S. 55

³⁰⁷ ebd. S. 48

³⁰⁸ Jahn 1986, S. 227

³⁰⁹ s. S. 83f

³¹⁰ Jahn 1986, S. 156

abendländische Dichter seine Auseinandersetzung mit sich selber literarisch dokumentiert, vielmehr soll eine Stimmung geschaffen werden. Ganz wie der Spiritual in den afroamerikanischen Kirchen den Gott herbeizitiert und dieser dann in Gestalt der Gemeinde verkörpert wird, erzeugt der Blues in der weltlichen Gemeinschaft solidarische, rebellische, heitere oder mitunter, aber selten vielleicht sogar traurige Stimmung.³¹¹ Analog dazu lässt sich das Magara-Prinzip auf den Blues anwenden. „Für den einzelnen Afrikaner gibt es im Verhältnis zu seinem Magara, zu der Lebenskraft, die ihm zusteht, zu dem ihm gebührenden Glücklichein im vollen Leben zwei Möglichkeiten: entweder hat er das >>volle Leben<<, oder er hat es nicht und trachtet, es sich zu verschaffen. Befindet er sich in widrigen Umständen – und das ist nach Lage der Dinge für einen Afroamerikaner in Nordamerika der Normalfall – so kann er entweder den Mangel an Magara feststellen und ausdrücken, daß er Magara nicht hat, daß er Magara haben will, und daß er sich Magara zu verschaffen weiß – sich dadurch beschwörend mit Magara verehend; oder aber er kann feststellen, daß er trotz der widrigen Umstände seine volle Lebenskraft sich bewahrt hat, und ausdrücken, wie er diese Lebenskraft der widrigen Umwelt entgegen stellt, ja er kann gar, um evokativ noch mehr Magara zu sich zu herziehen, mit einer Lebenskraft prahlen. Der Blues drückt nichts anderes aus als diese Verhaltensweisen[,] ... er demonstriert das durch Lebenskraft-Verlust bewirkte oder das zu Lebenskraft-Gewinn führende *Verhalten*.“³¹² Jahn verdeutlicht und belegt diesen Ansatz der Bluesinterpretation an vielen Textbeispielen und verweist außerdem zurück auf die afrikanischen Preis- und Spottgesänge, die eine ganz ähnliche Funktion haben.

Die afroamerikanische Bluesmusik ist also unter vielem anderen ein geschickt getarntes Medium sozialen Wissens und Widerstands, voll von lebendiger Bedeutung und Sinnggebung innerhalb der Gemeinschaft. Der Stereotyp Blues hingegen, der die Seelenklagen eines gestraften, leidenden Individuums und seine Melancholie ausdrückt finden wir erst in der kommerzialisierten Form dieser Musik. Als häufig benanntes Beispiel sei auch hier der „Memphis Blues“ von William Christopher Handy, übrigens Afroamerikaner, benannt. Nachdem er den herumziehenden Musiker 1903 auf dem Bahnhof in Tutwiler im Zentrum des Mississippi-deltas belauscht hatte, komponierte er aus den Eindrücken seinen eigenen, melancholischen Blues, der große Popularität, gerade auch in der euroamerikanischen Bevölkerung erlangen sollte. Diesen Erfolg voll ausschöpfend, taufte er sich selbst den „Father of the Blues“. Dabei konnte er viel von all dem, was den archaischen Blues ausmachte, aus Unwissenheit nicht umsetzen und besonders in seiner Partitur nicht notieren. Der „Memphis Blues“ wurde der erste nachweisbar gedruckte Blues und er wurde so als Printmedium einer großen Öffentlichkeit zugänglich, doch löste Handy ihn auch aus seinem oralen Kulturrahmen und führte ihn so ad absurdum, so dass er als alles andere, doch nicht als Vater des Blues gesehen werden kann.³¹³ Abschließend sei in diesem Zusammenhang wieder Platons Phaidros-Mythos zitiert:

³¹¹ vgl. ebd., 228

³¹² Jahn 1964, S. 15f

³¹³ vgl. Dauer 1983, S. 10f

Denn diese Erfindung wird der Lernenden Seelen vielmehr Vergessenheit einflößen aus Vernachlässigung des Gedächtnisses, weil sie im Vertrauen auf die Schrift sich nur von außen vermittels fremder Zeichen, nicht aber innerlich sich selbst und unmittelbar erinnern werden. Nicht also für das Gedächtnis, sondern nur für die Erinnerung hast du ein Mittel erfunden, und von der Weisheit bringst du deinen Lehrlingen nur den Schein bei, nicht die Sache selbst. Denn indem sie nun vieles gehört haben ohne Unterricht, werden sie sich auch vielwissend zu sein dünken, da sie doch unwissend größtenteils sind, und schwer zu behandeln, nachdem sie dünkelweise geworden statt weise.

4.4 Der blaue Begriff

Der Blues ist eine natürliche Sache, das, was jemand lebt. Wenn du es nicht lebst, dann hast du es auch nicht

Big Bill Bronzy

Seit die afrikanischen Sklaven sich in Nordamerika tendenziell die Sprache ihrer selbsternannten Herren angeeignet hatten bis weit ins 20. Jahrhundert wurde der afroamerikanische Dialekt als ein defiziente Varietät des Standard American English (SAE) aufgefasst, als eine minderwertige Nachahmung der Sprache der euroamerikanischen Gesellschaftseliten. Damit verbunden war die Ansicht, dass die Verwendung dieses Black American English Ausdruck einer kognitiven Unterlegenheit ist. Basil Bernstein entwickelte noch 1958 u.a. auf Basis von Untersuchungen des BAE die „Defizithypothese“, welche die Sprecher einer Sprachgemeinschaft je nach ihrer sozialen Zugehörigkeit in der Gesellschaftshierarchie verschiedenen Codes zuweist. Die Mittel- und Oberschicht verwende hinsichtlich der Explizitheit, der grammatischen Korrektheit und der logischen bzw. argumentativen Strukturiertheit eine elaborierte, kognitiv leistungsfähige Variante, während die Unterschicht sich den restringierten, weniger leistungsfähigen Code aneignet und mit dieser sprachlichen Sozialisation Defizite hinsichtlich der Wahrnehmung und des Denkens ausprägt. Die Übernahme dieser Hypothesen in die Pädagogik führte zu sprachkompensatorischen Unterricht, zu einer ausdrücklichen Betonung des euroamerikanischen Sprachstandards in der Erziehung einhergehend mit dem Versuch, die Zöglinge aus niedrigen sozialen Schichten von ihrer minderwertigen Sprache und damit von ihrem kognitiven Nachteil zu lösen. Diese linguistische Theorie ist stark pauschalisierend und sieht an vielen Tatsachen vorbei. William Labov entwickelte schließlich in Auseinandersetzung mit der Defizithypothese die „Differenzhypothese“, die demonstriert, dass das BAE weder als defizitär noch als unsystematische Sprache betrachtet werden kann, ganz im Gegensatz dazu eine hochkomplexe, hinsichtlich ihrer kommunikativen Leistungsfähigkeit in der Lebenswelt der Sprecher in sich logisch strukturierte Varietät ist. Das zentrale Problem der bisherigen

linguistischen Betrachtungen sah Labov in der unreflektierten Grundannahme, das SAE sei die anzustrebende Norm, von der aus alles andere zu bewerten wäre. Erst in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts erkannte die Sprachwissenschaft also, dass Sprache immer in einem sozialen Kommunikationsnetz entsteht, das durch verschiedenste Faktoren beeinflusst ist, und dass jede Sprache daher die Aufgaben erfüllt, welche die Lebenswelt ihrer Sprecher an sie stellt.³¹⁴ Bezüglich des BAE erkannte Labov, dass es „Teil einer Kultur [ist], in der sprachliche Fähigkeiten hoch angesehen sind.“³¹⁵ Im Rahmen der Bluespoesie wird klar, was hier gemeint ist: Das Jiving, der Double Talk und die vielen anderen Techniken des verbalen Manövrierens sind Ausdruck einer hohen Wertschätzung sprachlicher Kreativität und Originalität im afroamerikanischen Teil der Bevölkerung, welcher der Sprachgemeinschaft des BAE angehört. Doch kommen wir vorerst zur Entstehung dieses Dialekts. Als die ersten Sklaven aus Afrika nach Nordamerika verschleppt wurden, mussten sie mit der Gemeinschaft als afrikanische Sklaven eine gemeinsame Sprache entwickeln, da sie unterschiedliche kulturelle und sprachliche Hintergründe hatten. Zur gemeinsamen Verständigung wurden also vermutlich afrikanische Sprachen verschiedenster Herkunft vermischt, dabei ist zu beachten das wesentliche kulturelle Grundbedürfnisse wie die Ausprägung einer Poesie, die Herstellung einer sozialen Hierarchie, letztlich das kommunikative Verhalten in verschiedensten Lebenssituationen mitgestaltet werden musste. „Bei dieser Neuschöpfung ist ein großer Teil der Mastersprachen zur lexikalischen Grundlage geworden.“³¹⁶ Ich denke die Gründe hierfür liegen in der Ablehnung der Kultur der Sklaven durch die euroamerikanischen Siedler. Sicherlich waren diese nicht bereit, die „groteske“ Sprache der Sklaven zu erlernen, um mit ihnen kommunizieren zu können. Vielmehr wurde die Kultur der Afrikaner so weit es ging unterdrückt, was an vielen Beispielen wie den Black Codes o.ä. im Laufe unserer bisherigen Betrachtungen bereits geschildert wurde. Zur notwendigen Verständigung wurden die Sklaven also gezwungen, sich sprachlich den Euroamerikanern anzupassen. Jedoch blieben im Prozess dieser Kulturaneignung wesentliche Merkmale der Sprachgestaltung afrikanischen Ursprungs oder waren Neuschöpfungen der Sprachgemeinschaft der Sklaven.³¹⁷ Jahn geht davon aus, dass „der Vokabelschatz ... vorwiegend aus europäischen, zum Teil auch aus afrikanischen Wörtern [besteht], ihre Syntax und ihre Wortbildungslehre aber folgen afrikanischen grammatischen Regeln.“³¹⁸ Verdeutlichen wir das anhand einiger Beispiele: Die Verwendung des Zeitworts kann auf afrikanische Sprachgewohnheiten zurückgeführt werden, denn die englische Konjugation weicht Kombinationen des unflektierten Verbums mit Zeitoperator. So heißt es statt „he goes“ – „he go“, statt „he went“ – „he done go“, statt „I will go“ – „I be go“, etc.. Der besitzanzeigende Genitiv wird oft weggelassen, so heißt es statt „Charley’s women are always beautiful“ – „Charley Women always beautiful“. Das „are“ könnte weggelassen werden, da Umstands- oder Bindewörter keine grammatische Notwendigkeit sind. Weiterhin wird doppelte Verneinung als Bestätigung verwendet, so heißt es „he ain never come“ im Sinne

³¹⁴ vgl. Linke; Nussbaumer; Portman 2004, S. 59f

³¹⁵ Glück 2000, S. 113

³¹⁶ Fischer 1994, S. 1615

³¹⁷ vgl. ebd., S. 1615f

³¹⁸ Jahn 1986, S. 199

einer Bekräftigung der Ansicht, dass „er nicht kommen wird“, wobei das „ain“ ein Negativoperator ist, der im BAE „is not“ ersetzt. Phonetische bzw. phonologische Eigenheiten sind z.B. die dunkle Färbung und längere Dehnung von Vokalen und der stärkere Kontrast zwischen offenen und geschlossenen Vokalen bezüglich des SAE. Von diesen grammatischen und phonologischen Besonderheiten ließen sich noch unzählige nennen, doch sollte deutlich geworden sein, dass das BAE zum einen eine eigene Sprachökonomie ausprägt und besonders, dass die Eigenheiten keine Folge genereller Unfähigkeit zum Sprechen des SAE ist, sondern vielmehr Resultat eines Sprachbildungsprozesses aus verschiedenen, u.a. auch afrikanischen Einflüssen. Das BAE ist ein in sich systematischer Dialekt, wenn nicht gar eine eigene Sprache. So kann der Bluesdichter auf Basis des BAE z.B. andere poetische Strukturen in Reim, Betonung, etc. gestalten, als ein Dichter im SAE.³¹⁹ Weiterhin unterscheidet sich der afroamerikanische Dialekt vom euroamerikanischen hinsichtlich seiner rhetorischen Mittel in Umgangssprache und Poesie, die wie schon im letzten Kapitel anhand des Double Talk und des Jiving erläutert oft bestimmte soziale Funktionen erfüllen. Hinsichtlich des Inhalts des Begriffs „Blues“ ist jedoch die Ausprägung einer eigenen Semantik besonders betrachtenswert. Zum einen kennt das BAE völlig andere Lexeme als das SAE, zum anderen gibt es übernommenen Wörtern neue inhaltliche Bedeutungen. Dieser Prozess äußert sich z.B. in den Vokabeln zur Erfassung der Beziehung zwischen Mann und Frau in der afroamerikanischen Gemeinschaft, die sich in ihrer ausgeprägten Vielfältigkeit auch in den Bluestexten niederschlagen: Der Begriff „mama“ beschreibt z.B. eine Frau, zu der das Verhältnis „sehr emotional und herzlich [ist]. Sie ist Lebensgefährtin, von welcher der männliche Partner ausschließlich Vorteile hat, sexuelle und wirtschaftliche. Das Gegenstück zu ihr ist der >>daddy<< Zwischen diesen beiden Partnern besteht in der Regel eine dauernde Wohn- und Wirtschaftsgemeinschaft, in der die gegenseitig eingebrachten Kinder aus anderen Partnerschaften ebenso ernährt und großgezogen werden, wie die hier erzeugten. Meist spielt die >>mama<< wirtschaftlich die Hauptrolle, während der >>daddy<< nur eine Nebenrolle spielt³²⁰ oder überhaupt seine eigenen Wege geht. Kinder ... [afroamerikanischer] Unterschichten haben die lebhaftesten Erinnerungen an ihre >>mama<< ... und es ist eine völlige Fehlinterpretation von Seiten der ... [euroamerikanischen] Gesellschaft, sie als tatsächliche Mutter zu betrachten.“³²¹ Weitere im Blues häufig verwendete Vokabeln sind „baby“, „honey“ oder „girl“. Hier handelt es sich, wie man als Europäer vermuten mag, jedoch nicht um Bezeichnungen sexueller Beziehungen, sondern um reine Freundschaftsbezeichnungen. „Baby“ meint eine Freundin, um die sich der männliche Freund wirtschaftlich kümmern muss. „Honey“ ist eine Bezeichnung besonderer Wertschätzung für eine Freundin. Das „girl“ ist für den Mann tätig, wofür er die Rolle als ihr Beschützer übernimmt.³²² Diese Beispiele sollen verdeutlichen, dass die semantischen Inhalte vieler Begriffe im BAE andersartig gelagert sind als im SAE.

³¹⁹ vgl. Fischer 1994, S. 1614f

³²⁰ Woran wir sehen können, dass in der afroamerikanischen Gesellschaft matriarchalische Strukturen vorherrschen.

³²¹ Fischer 1994, S. 1616f

³²² vgl. Fischer 1994, S. 1617

Wir sehen also, dass die afroamerikanische Gemeinschaft in Nordamerika eine Sprache herausgebildet hat, die sich von der Sprache der euroamerikanischen Bevölkerung unterscheidet. Natürlich bestand ein ständiger Austausch zwischen den beiden Sprachkulturen, so dass es immer zu Vermischungen gekommen ist, weswegen keine absolut klaren Trennlinien gezogen werden können. Als ein Vehikel dieser Vermischungen kann übrigens der Blues angesehen werden, denn im Zuge seiner medialen Verbreitung wurde das BAE von Bluesliebhabern gewissermaßen stilisiert und hatte ohne Zweifel auch sprachlichen Einfluss auf seine euroamerikanischen Hörer in der Bevölkerung Nordamerikas. Das BAE entwickelte sich immer unter völlig anderen sozialen und kulturellen Bedingungen und auf einer gänzlich unterschiedlichen Basis als das SAE. Afroamerikaner machen damals wie heute einen großen Teil der sozialen Unterschicht aus und ihre Kultur entsteht u.a. in ständiger Auseinandersetzung mit Armut, Repression und Rebellion, subtilem oder offenem Rassismus, etc.. Doch heißt das in keinem Falle, dass diese Kultur unter irgendwelchen Gesichtspunkten eine hinsichtlich der Kultur der oberen Gesellschaftsschichten minderwertige ist, vielmehr ist alles, was in diesem fünften Kapitel bisher beschrieben wurde, der Blues, die Spirituals, die Work Songs, generell die afroamerikanische Musik, der kreative Umgang mit der Sprache, etc. äußerst wertvolles und hochwertiges Kulturgut.

Führen wir uns vor diesem Hintergrund noch einmal die Theorien zur Herkunft des Bluesbegriffs in der musikwissenschaftlichen Literatur vor Augen, die bereits in der Einleitung dieser Arbeit präsentiert wurden. In der Enzyklopädie „Musik in Geschichte und Gegenwart“ heißt es: „ ... [Der Begriff „Blues“] hat ursprünglich keinen musikalischen Bezug und lässt sich, als Bezeichnung für eine >>wenig unangenehme Lage<< und eine damit zusammenhängende Gemütsverfassung, seit etwa 200 Jahren im britisch/englischen Sprachgebrauch nachweisen.“³²³ Janheinz Jahn betrachtet die Adjektive „sentimental“, „melancholisch“, „traurig“ und „schwermütig“ als dem Blueslied völlig fälschlich aufgezwängte Charakterzüge, die von einem grundsätzlichen Missverständnis der Tonalität und Harmonik, sowie der Lyrik des Blues durch die weiße Gesellschaft herrühren und im Zuge der globalen Kanonisierung und Kommerzialisierung des Blues zu einem Klischee gefestigt sind. Die gedichteten Worte des Blues seien aufgrund der gängigen abendländischen Interpretation von Lyrik als Ausdruck einer individuellen, oft gequälten Seele als traurig missverstanden worden, die Bluestonalität durch den Sinnesfilter des in der euroamerikanischen Gesellschaft fest verwurzelten Dur - Mollsystems aufgrund seiner Modalität zwischen den beiden Tongeschlechtern ebenso.³²⁴ Die „Euroamerikaner [hielten] diese Lieder für traurig und nannten sie [daher] Blues.“³²⁵ Dauer stützt diese Argumentation in seinem 1983 erschienen Buch „Blues aus 100 Jahren“ zwar, jedoch relativiert er letztlich selbst diese Annahme wieder: „Ob die Benennung „Blues“ eine schwarze Eigenbezeichnung oder weiße Fremdbezeichnung ist, bleibt vorderhand fraglich und muss noch genauer untersucht werden.“³²⁶ In dem 1994 erschienenen „Musik in Geschichte und Gegenwart“ finden wir nun folgende Schlussfolgerung: „Vermutlich schlägt sich in der nach

³²³ ebd., S. 1602

³²⁴ vgl. Jahn 1964, S. 6

³²⁵ ebd., S. 6

³²⁶ Dauer 1964, S. 9

1910 einsetzenden Anwendung des Bluesbegriffs für ein Genre der afroamerikanischen Musik ein Aspekt der historischen Hinterlassenschaft der Sklaverei nieder, die auch nach erfolgter Emanzipation das diskriminierende Verhältnis beider amerikanischer Bevölkerungsgruppen zueinander prägt.³²⁷

Die Erkenntnis, dass der Begriff „Blues“ im semantischen Sinne der Schwermütigkeit, der Melancholie, wie er seit dem 16. - 18. Jahrhundert im British English und auch zur Zeit der Entstehung des Blues im Standard American English verstanden wurde, nicht auf das afroamerikanische Liedgut, das sich um 1850 - 1890 in den U.S.A. ausgebildet hat, angewendet werden kann, ist richtig, ihn jedoch als rassistische Fremdbezeichnung bloßzustellen ist eine polemische Pauschalisierung, welche die Möglichkeit außer Acht lässt, dass der Begriff im Black American English einen semantischen Bedeutungswandel erfahren haben könnte. Doch ist das BAE eben *keine* bloße Nachahmung der euroamerikanischen Sprache. Betrachten wir die verschiedenen Zeugnisse über das Auftreten der Vokabel „Blues“, die der Annahme zugrunde liegen, ihre Bedeutung wäre euroamerikanisch zu verstehen. Jahn bezieht sich in seiner Argumentation auf ein Zeugnis von 1907. „Harrison Barnes, ein schwarzer Pianist, der ... von einer Plantage nach New Orleans kam, notierte über die Melodik des Blues: >>Langsame, traurige Melodie, heute nennt man sie Blues, damals nannten wir sie Ditties.<< Ein Ditty ist einfach ein kleines Lied, ein Volkslied.“³²⁸ Weiterhin bezieht er sich auf das „Enzyklopädische Wörterbuch der englischen und deutschen Sprache“ von Muret aus dem Jahre 1891 als das afroamerikanische Liedgut, das später Blues genannt werden sollte, noch völlig unbekannt war. Auch hier wird die Vokabel durchweg im melancholischen Sinne übersetzt. Jahn übersieht dabei, dass sich dieses Wörterbuch auf das Standard American English bezieht, nicht auf das Black American English. Auch die Notizen von Harrison Barnes belegen nicht, dass die Bezeichnung Blues aus dem SAE stammt, sie belegen wenn überhaupt, dass der Begriff vor 1907 nicht auf die Musik angewendet wurde. Dauer bezieht sich in seinen Ausführungen auf die 1941 verfasste Biographie von Christopher William Handy, die auch hier schon Erwähnung fand. Da er den Begriff „Blues“ in seiner Darstellung der Ereignisse auf dem Bahnhof in Tutwiler im Jahre 1903 nicht verwendet, geht Dauer davon aus, dass „zu diesem Zeitpunkt die Musikform des Blues zwar schon vorhanden war, aber die heute gebräuchliche Bezeichnung dafür noch nicht existierte.“³²⁹ Ferner nennt er die in den um 1910 - 1920 entstandenen Sammlungen und wissenschaftlichen Betrachtungen der afroamerikanischen Musik üblichen Begriffe wie „>>Plantation Songs<<, >>Cabin Songs<< , >>Workaday Songs<< ... [und] >>Sorrow Songs<<“³³⁰ als Beispiele euroamerikanischer Fremdbezeichnungen, die von der afroamerikanischen Bevölkerung jedoch nicht übernommen wurden, was impliziert, doch in keiner Weise belegt, dass „Blues“ eine übernommene Fremdbezeichnung ist. Auch Handys Ausführungen belegen wenn überhaupt, dass der Begriff 1903 noch nicht üblich war, jedoch nicht seine Herkunft aus der euroamerikanischen Sprache. Handy war ein gut gebildeter, auch in der euroamerikanischen Bevölkerung recht erfolgreicher Musiker, seine kompositorische

³²⁷ Fischer 1994, S. 1601

³²⁸ Jahn 1964, S. 6

³²⁹ Dauer 1983, S. 8

³³⁰ ebd., S. 8

Adaption des Blues, den er Jahre später in „Memphis Blues“ umtaufte, hatte nur noch wenig mit dem archaischen, ländlichen Blues gemein und von daher kann davon ausgegangen werden, dass Handy nicht Teil der afroamerikanischen Gemeinschaft war, in welcher der authentische afroamerikanische Blues stattfand und folglich hatte er keine Kenntnis über seine authentischen Eigenschaften, seine Bezeichnung oder die Entwicklungen in seiner oralen Tradierung. Er hatte 1903 lediglich einen herumziehenden Musiker belauscht, einen Höreindruck des archaischen Blues bekommen und besaß auf Basis dessen auch noch die Ignoranz sich im Titel seiner Biographie als „Father of the Blues“ zu bezeichnen. Handy hatte wohl nur kommerzielle Interessen, er wusste den stilisierten Bluesbegriff wirtschaftlich zu nutzen, sein Zeugnis ist daher nicht von Bedeutung. Bei Oliver findet sich ein sehr frühes Zeugnis über die Verwendung des Begriffs als Gemütszustand: Charlotte Forten, eine junge, frei im Norden der U.S.A. geborene und gut gebildete afroamerikanische Lehrerin, unterrichtete 1862 in South Carolina afroamerikanische Sklaven. Eines Nachts hörte sie schreckliche Schreie aus den Quartieren der Sklaven, sie war schockiert und am nächsten Tag, einem Sonntag, schrieb sie nach dem Kirchgang in ihr Tagebuch: „Jedermann schien glücklich und zufrieden, während ich mit dem Blues heimkam. Ich warf mich auf mein Bett, und zum erstenmal, seit ich hier bin, fühlte ich mich sehr einsam und war voller Selbstmitleid. Doch dann versuchte ich, vernünftig zu sein, und jetzt geht es mir schon viel besser.“³³¹ Diese gebildete Frau aus dem Norden der U.S.A. war vermutlich vertraut mit dem Standard American English, im Sinne seiner Semantik benutzte sie den Begriff „Blues“, das heißt nicht, dass die damaligen Sklaven in den Südstaaten ihn genauso verstanden und erst recht nicht, dass die späteren Bluessänger, als sie begannen, den Begriff für ihre Musik zu übernehmen, ihn so erfassten. Interessant erscheint mir hingegen, dass der Begriff um 1862 überhaupt schon gebraucht wurde, denn es ist somit davon auszugehen, dass er auch Teil des Vokabelschatzes des Black American English war. Forten half sich gar durch Vernunft aus ihrer Depression, ich denke die späteren Blueser hätten zu diesem Zweck eher einen Blues gespielt. Gehen wir davon aus, dass die Verwendung des Bluesbegriffs für die afroamerikanischen Lieder nach 1910 einsetzte.³³² Die erste musikwissenschaftliche Erwähnung findet sich in der 1925 von Odum und Johnson erstellten Anthologien „The Negro and his Songs“ in dem Kapitel „Social Songs of the Negro“. Dort werden Studien über die gesellschaftlichen Gegebenheiten und Einflüsse vorgenommen, welche sich auf die Entstehung der „Social Songs“, des weltlichen Liedguts, auswirkten.³³³ Doch wann genau die afroamerikanischen Sänger begannen, ihre Musik Blues zu nennen und den Begriff in ihren Texten zu stilisieren, ist nicht bekannt, möglicherweise aus dem Grund, weil die sie einfach begannen, ihre Songs so zu bezeichnen, eben ohne es irgendwo für eine große Öffentlichkeit zugänglich zu dokumentieren, weil der Begriff sich wie auch die Musik selber im Rahmen der afroamerikanischen oralen Kultur mit einem neuen, eigenen Inhalt entwickelt hatte, der nach dem Verständnis der Blueser ihrer Musik entsprach. Es gibt vermutlich also kein Zeugnis, das dieser Theorie widerspricht, jedoch auch keines, mit dem sie sich empirisch belegen lassen könnte. Aber: Die häufige, selbstverständliche, ich würde sogar sagen stolze Verwendung des

³³¹ Oliver 1994, S.12

³³² vgl. Fischer 1994, S. 1601

³³³ vgl. ebd., S. 1603

Begriffs in den Texten der späteren Bluesstücke durch die afroamerikanischen Blueser selbst, erklärt und beweist, warum Amiri Baraka 1963 sein Buch über die afroamerikanische Musik im „weißen Amerika“ „Blues People“ nannte. Schauen wir uns ein paar Beispiele an. Zwischen 1929 und 1934 nahm Charley Patton den „Green River Blues“ auf, in den Strophen drei und vier singt er dort:

„I'm goin' where the Southern cross the Dog
I'm goin' where the Southern cross the Dog
I'm goin' where the Southern cross the Dog

Some people say the Green River blues ain't bad
Some people say the Green River blues ain't bad
Then it must-a not been the Green River blues I had“³³⁴

Die Zeile aus der dritten Strophe wirkt hier wie eine fast mythische Tradition der Bluesgeschichte. W.C. Handy hatte sie, wie er 1941 in seiner Biographie berichtete, auf dem Bahnhof in Tutwiler aus der Kehle des herumziehenden Musikers im Mississippidelta gehört. Dass Patton diese Zeile nun aus Handys Erzählungen kannte ist unwahrscheinlich, da die Aufnahmen vor 1941, als Handy seine Biographie verfasste, gemacht wurden. Wir wissen, dass die Zeilen 1903 typischer Teil der oralen, sozialen Musiktraditionen des Mississippideltas war – schon lange bevor der Blues „Blues“ genannt wurde – und daher liegt nahe, dass sie aus diesem Grund Teil von Pattons Repertoire war. Dieser jahrzehntelang tradierten Zeile folgt nun direkt in der nächsten Strophe der Begriff „Blues“, in authentischer Bluesform von einem der authentischsten afroamerikanischen Bluessänger. Schon hier von einer Fremdbezeichnung zu sprechen scheint mir absurd. Betrachten wir noch ein anderes Beispiel.

„You know, I go into my room, I sat down and cried,
I didn't have no blues, but I wasn't satisfied
Yes, I went in my room, and I said, and I sat down and I cried,
Yes, I didn't have no blues, but I just wasn't satisfied

You know, did you ever get up in the mornin', with the blues three different ways?
You had two mind to leave here, and you didn't have but one such stay
Did you ever get up in the mornin', with the blues three different ways?
You know you had two mind to leave here, but you didn't have but one such stay“³³⁵

Son House singt hier in der sechsten Strophe seines „Downhearted Blues“ davon, wie ein lyrisches Ich bzw. Wir in seinem Raum saß und weinte, und doch keinen Blues hatte. Als das

³³⁴ s. http://blueslyrics.tripod.com/artistswithsongs/charley_patton_1.htm#green_river_blues (Download vom 19.09.2007)

³³⁵ s. http://blueslyrics.tripod.com/artistswithsongs/son_house_1.htm#downhearted_blues (Download vom 19.09.2007)

lyrische Ich bzw. Wir am nächsten morgen erwachte, hatte es plötzlich drei verschiedenen Arten des Blues. Zwei ziehen es in die Ferne, die dritte verleitet es dazu zu bleiben. Es verspürt den Drang alles hinter sich zu lassen, wohin es gehen soll scheint unklar, doch bleiben kann es auch nicht, denn ist die Situation offenbar schwer erträglich und der Wunsch zu gehen doppelt so groß. In diesem Sinne, in dieser Verbindung mit einer Flucht in die Ferne erscheint die Vokabel „Blues“ auffallend häufig, zwar ganz und gar nicht ausschließlich, aber häufig. Dieser Inhalt wird hier begleitet von einer bemerkenswerten sprachlichen Kreativität. Die drei Arten des Blues in „two“, die noch dazu das „to“ in „had t(w)o mind“ ersetzen, und eine, die den Ort den man verlassen muss, besonders macht, aufzuspalten, ist ein Anzeichen dafür, dass die Vokabel Blues fester Teil des BAE ist, denn sie ist Gegenstand seiner verbalen Kreativität.

“I've traveled for miles around
Seems like everybody wanna put me down
Because I'm a bluesman
But I'm a good man, understand”³³⁶

Sogar B.B. King, der 1925 im Mississippidelta geboren wurde und als Musiker den globalen Erfolg des Blues mitgeprägt und mitverfolgt hat, singt in seinem erst 1998 aufgenommenen Song „Bluesman“, der rein formal und auch stilistisch nur noch äußert wenig mit dem archaischen Blues zu tun hat, im Refrain von einem lyrischen Ich bzw. Wir das kein Zuhause finden kann und von jedem Menschen nur schlecht behandelt wird, und das nur weil es ein Bluesmann ist. Trotzdem versichert King den Hörern, dass es trotz des Blues, den es wohl ständig hat, ein guter Mann ist und fragt, um die Zweideutigkeit abschließend zu verstärken, ob seine Hörer das bitte verstehen könnten. King meint den aus der euroamerikanischen Gesellschaft isolierten afroamerikanischen „Bluesman“. Auch wenn es sich hier nur noch um ein Rudiment der Bluestradition handelt, vielleicht ein Klischee, so steht es doch in einer afroamerikanischen Tradition, die um die Wende zum 20. Jahrhundert bis weit hinein von großer Bedeutung und Dynamik in der afroamerikanischen Gemeinde war.

In dem vom Anfang der Arbeit bis hierhin beschriebenen Kontext soll nun die Vokabel „Blues“ betrachtet werden: Das BAE wurde wie seine Sprecher und ihre gesamte Kultur über Jahrhunderte als minderwertig angesehen, sie wurden heftigen Repressionen ausgesetzt und von der euroamerikanischen Gesellschaft isoliert. Die Vorfahren der Blueser waren Afrikaner. Sie wurden ihrer Heimat entrissen, zur Ware degradiert, nur um in Nordamerika auf den Baustellen der Vereinigten Staaten von Amerika für die euroamerikanische Kultur zu schuften. Nach und nach verbesserte sich zwar ihre Situation, trotzdem blieben ihre Nachfahren Jahrhunderte lang rassistischen Diskriminierungen ausgesetzt. Den Sklaven wurde ihre Heimat genommen, nur um dann Jahrhunderte für diese Herkunft verurteilt zu werden. Trotzdem hat sie sich die afroamerikanische Gemeinschaft ihr afrikanisches Erbe, und sei es nur in der Farbe ihrer Haut und nur, weil sie immer wieder darauf hingewiesen wurden, dass sie anders sind,

³³⁶ s. http://blueslyrics.tripod.com/lyrics/b_b_king/blues_man.htm (Download vom 19.09.2007)

bewahrt, hat Rebellion und Widerstand kultiviert und auch in den schlimmsten Situationen musiziert, gesungen und getanzt, um die Musik und mit ihr die Lebenskraft, das Magara aufrecht zu erhalten. Vielleicht ging mit den Jahrhunderten die Erinnerung an Afrika verloren, doch blieb das Wissen um die Art und Weise, wie man wegen der Herkunft seiner Vorfahren behandelt wurde, denn man wurde dieser Diskriminierung regelmäßig, vielleicht tagtäglich ausgesetzt. Von Afrika blieb der Wunsch, Amerika und der Unterdrückung in irgendeine Ferne zu entfliehen. Doch immer hatte man dem Rationalen der euroamerikanischen Gesellschaft, der Industrie und den Rassengesetzen und dem Glauben an die eigene zivilisatorische kulturelle Überlegenheit auf „zivilisierter“ Basis der Kunst und Wissenschaft etwas Irrationales entgegen zu setzen, das u.a. aufgrund der Isolation, der Unterdrückung und der Solidarität in der afroamerikanischen Gemeinschaft über die Jahrhunderte erhalten blieb.

Die Abolitionismusbewegung zur Abschaffung der Sklaverei prägte um die Mitte des 19. Jahrhunderts das Bild des hilflosen, der Willkür der euroamerikanischen Herren ausgelieferten Sklaven, der seine tiefe Sehnsucht nach Freiheit in seiner melancholischen Musik ausdrückt. Ein typisches Beispiel dieser romantischen Sichtweise ist der Roman „Onkel Toms Hütte“ von Harriet Beecher-Stowe. Zwar stand im inhaltlichen Zentrum ehrliche Empörung über den Umgang mit den Afroamerikanern, doch „von den Weißen versklavt, sollte ihnen [hier] auch von Weißen Befreiung werden. So wurden ... [die Afroamerikaner] als geduldig leidende Lämmer gezeichnet, hilflos, bemitleidenswert und traurig“³³⁷. Im Gegensatz dazu zeichneten die Sklavenhalter das Bild fröhlicher, ausgelassener Sklaven, dessen kindlicher Übermut durch keine Unterdrückung zu bändigen ist. „Für sie klang der Gesang der Entrechteten keineswegs traurig, sie hielten ihn für die Äußerung einer sorglos-fröhlichen Stimmung.“³³⁸ Analog dazu lässt sich die Defizithypothese von Basil Bernstein verstehen. Die aus eigener Sicht zivilisatorisch und kulturell überlegenen Euroamerikaner wollen ihre afroamerikanischen Landsgenossen der unteren sozialen Schichten von ihrer minderwertigen, kindlichen Sprache und damit von ihren kognitiven Defiziten befreien, sie aus ihrer auswegslosen Situation retten und an ihrer leistungsfähigen Hochkultur teilhaben lassen. Sie vergessen dabei, oder sie haben es vielmehr nie gewusst, dass die Afroamerikaner ihre eigene Kultur haben, die sie nicht gegen die der Euroamerikaner einzutauschen bereit sind.

Jahn, Dauer und andere Musikwissenschaftler argumentieren zwar gegen diese extremen Ansichten, doch auch sie sehen die Afroamerikaner ein Stück weit als Opfer, statt vielleicht als Täter oder Ankläger. Trotz der ständigen Betonung der kulturellen Originalität und Souveränität berücksichtigen sie nicht, dass der Bluesbegriff eine semantische Veränderung im BAE erfahren haben könnte, obwohl seine konsequente, stolze Verwendung *in* der afroamerikanischen Musikkultur seit etwa 1910, spätestens 1963 sogar als Begriff einer kollektiven afroamerikanischen Identität in Amiri Barakas Buchtitel „Blues People“ offensichtlich ist. Analog zu diesem Bluesverständnis dazu lässt sich schließlich die Differenzhypothese verstehen.

³³⁷ Jahn 1986, S. 229

³³⁸ ebd., S. 229

Es ist also richtig, dass „sich in der Anwendung des Bluesbegriffs für ein Genre afroamerikanischer Musik ein Aspekt der historischen Hinterlassenschaft der Sklaverei niederschlägt“³³⁹, doch ist das nicht die kulturelle Überlegenheit der euroamerikanischen Kultur, sondern die Selbstbewusstwerdung der afroamerikanischen Gemeinschaft und Kultur: Der Blues ist eine afroamerikanische Eigenbezeichnung, das Bewusstwerden ihrer Herkunft, der Repressionen, der sie ausgesetzt war, des Widerstands, den sie diesen entgegen setzte, ihrer Besonderheiten und Leistungen, ihrer Musik und Kreativität, etc.. All das schlägt sich im Begriff Blues als kollektive Identität nieder.

Diese Darstellungen lesen sich sehr revolutionär und romantisch und u.a. damit ist der Kreis zu den abendländischen Assoziationen zur Farbe Blau wieder geschlossen. Die Künste Europas revoltieren, streben gegen eine rationalistische Bedrohung des Ideellen, vielleicht ohne es zu wissen verweisen sie symbolisch nach Afrika. Die Afrikaner werden aus ihrer Heimat verschleppt, schaffen es sich trotz der Repression ihrer Kultur etwas authentisches in der Gemeinschaft zu bewahren und manche singen für alle den Blues. Die Vokabel „Blue“ erfasst eben all das, sie meint nicht mehr wie im Standard American English nur einen Zustand der melancholischen Depression, auch wenn die afroamerikanische Gemeinde in ihrer oft ausweglosen Situation durchaus Grund zur Depression gehabt hätte. Stattdessen hat sie durch Nommo dem Bluesbegriff eine neue Symbolik gegeben. 1963 ist die symbolische Kraft dieser Musik, dieser Idee so groß, das Amiri Baraka sie auf alle Afroamerikaner in Amerika anwendet. Die Rebellion, die früher in zweideutigen Texten vor der euroamerikanischen Bevölkerung verborgen wurde, tritt offen zutage. Diese Rebellion, die Emanzipation der Afroamerikaner ist vielleicht nicht romantisch, nicht blau im vollen europäischen Sinne, doch berührt der Inhalt des Begriffs ähnliche Sphären wie den Kampf gegen ein rationalistisches System, das strukturiert und hierarchisiert, und damit einhergehend das Bewahren eines bewussten irrationalen Moments in der Selbst- und Weltwahrnehmung.

Somit hat John Lee Hooker nicht mal unrecht, wenn er sagt er sei der Blues³⁴⁰ und auch dem 1969 geborenen Blues- und Reggaemusiker Corey Harris können wir zustimmen, wenn er sagt: „Blues ist eine der Grundlagen unseres kulturellen Ausdruckes. ... Blues ist die Basis für viele Dinge. Aber der Blues ist heute zu einem nicht unerheblichen Teil stereotyp geworden. Da herrschen Kategorien wie „my woman left me“ oder „I'm feeling bad“ vor. Wenn du Musik, welcher Art auch immer spielst, solltest du versuchen, das Leben zu porträtieren. Schließlich möchtest du dem Publikum etwas geben, worauf es Bezug nehmen kann. Deshalb steht die Vielfalt für mich im Vordergrund. ... In derselben Zeit muß ich daran denken, mich selbst und mein Erbe abzubilden. Grundlegend ist aber, daß wir, so unterschiedlich wir auch sein mögen, als human beings auch zahlreiche Dinge gemeinsam haben. Wenn ich über meine Wurzeln und mein Erbe spreche, hoffe ich auch andere Menschen dazu zu bewegen, sich mit ihrem Erbe zu beschäftigen. Blues hat immer die Dinge beim Namen genannt.“³⁴¹ Natürlich hat heute wie auch damals jeder Bluesmusiker seine ganz persönlichen Ansichten über seine Musik, doch überschneidet sich das Verständnis oft in dem Punkt der gemeinsamen Identität der

³³⁹ Fischer 1994, S. 1601

³⁴⁰ vgl. Hoscher 2002, S. 67

³⁴¹ ebd., S. 59

Afroamerikaner. Michael Hill sieht seine Form des Blues noch heute von Rassismus bedroht,³⁴² Otis Clay befürchtet der Blues könnte durch das Vergessen der Geschichte der Afroamerikaner verloren gehen: „Unsere Kultur ist eine großartige, aber wenn dich das niemand lehrt, wirst du es nicht sehen. Das Leben auf der Farm war nicht gerade angenehm, also verdrängt man die Erinnerung daran, und mit ihr jene des Blues.“³⁴³ Im Zuge der Kommerzialisierung und der weltweiten Verbreitung wurde der Blues von seinen Wurzeln in Nordamerika gelöst und in völlig neue Zusammenhänge gestellt, sein Verständnis vervielfältigte sich exponentiell, doch ist das Thema des Fazits.

5. Fazit

Um zu begreifen, daß der Himmel überall blau ist, braucht man nicht um die Welt zu reisen.

Johann Wolfgang Goethe - Maximen und Reflexionen

Als ich ungefähr zehn Jahre alt war, spielte ich das Keyboard im Gospel-Chor der evangelisch-lutherischen Gemeinde Hollern-Twielenfleth, einem kleinen Dorf direkt an der Elbe im Alten Land. Die Proben fanden im Gemeindehaus statt, der Diakon begleitete den Chor auf der Gitarre und alle sangen voller Überzeugung englischsprachige Texte wie „O, Happy Day“ oder „Go, tell it on the mountain“ mit nicht zu überhörendem norddeutschem Akzent, das heißt viele hatten eigentlich nicht den Mut wirklich aus voller Kehle zu singen und versteckten sich etwas schüchtern hinter ihren Noten- oder Textblättern. Damals, wie heute immer noch, war ich kein besonders guter Pianist und musste jeden Akkord sorgfältig auf der Klaviatur suchen und verpasste so recht oft meine Einsätze.

Der Gospel entwickelte sich aus den Spirituals, aber wie gelang diese Musikform aus den afroamerikanischen Kirchen ins Alte Land im Norden Deutschlands? Da unser Thema nicht der Gospel ist, sondern der Blues, wollen wir kurz die globale Verbreitung afroamerikanischer Musik, oder zumindest ihren Einfluss auf die Musikkultur in Europa an seinem Werdegang im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts nachvollziehen. Im Zuge dessen wird deutlich werden, wieso ursprünglich afroamerikanische Musik zwischen Elbdeich und Apfelhöfen im Norden Deutschlands erklingt.

Die erste Popularisierungs- und Kommerzialisierungswelle hatte der Blues bereits bis 1930 hinter sich gebracht. Sie brachte ihn als „bühnenreife Gesangsform“³⁴⁴, meistens von jungen, attraktiven afroamerikanischen Frauen mit durchdringenden Stimmen dargebracht, auf in die

³⁴² ebd., S. 61

³⁴³ ebd., S. 29

³⁴⁴ Dauer 1983, S. 12

Variété- und Kabarettbereiche der großen Städte. Wirtschaftlich getragen wurde diese Unterhaltungsmusik von der mittlerweile etablierten afroamerikanischen Mittelschicht, doch mit der Depression um 1930 ging das Interesse an dieser Form des Blues mit der Kaufkraft der Konsumenten verloren.³⁴⁵ „ ... ab Mitte der 1930er Jahre [wurde Blues dann] eine Musik, die für jeden an jedem beliebigen Ort in Reproduktionen zugänglich war.“³⁴⁶ In zahlreichen Städten entwickelten sich schon vorher, doch im Zuge der Medialisierung steigerte sich die Dynamik, eigene stilistische Zweige. Der urbane Blues stand in einem völlig anderen sozialen Kontext und dementsprechend prägte er neue Thematiken in den Texten aus, entdeckte neue oder vielmehr entsprechend der immer schneller werdenden Technisierung und Modernisierung weiterentwickelte Instrumente wie z.B. die elektrische Gitarre, und transformierte die Gesangs- und Instrumentaltechniken in den städtischen Lebensraum, was u.a. Nivellierung der vielfältigen Einflüsse aus den verschiedenen ländlichen Blueslandschaften mit sich brachte.³⁴⁷ „Der urbane Blues bot anstelle der regionalen Merkmale jetzt Anlaß und Gelegenheit zur Entwicklung individueller Persönlichkeitsstile.“³⁴⁸ Während der Blues in Land und Stadt in ganz Amerika immer beliebter wurde, ständig neue Formen, wie den Chicago Blues, den Memphis Blues, den New Orleans Blues, etc. ausprägte, warteten die Bluesveteranen und ihr Nachwuchs im ländlichen Süden darauf, auch am großen Erfolg und am Ruhm der Musik, die sie mitgestaltet hatten, teilzuhaben. In den 30er und 40er Jahren wurden zahlreiche Musikwissenschaftler, u.a. John A. Lomax und sein Sohn Alan, von der Musikabteilung der Amerikanischen Kongressbibliothek damit beauftragt, „mit Hilfe der eben verfügbar werdenden technischen Konservierungsgeräte eine Bestandaufnahme des Volksmusikgutes in den USA durchzuführen. Es entstand das amerikanische Volkslied- Archiv (Library of Congress Archive of American Folk Songs, LCAAFS).“³⁴⁹ Unter vielen anderen bekamen Bluessänger wie Son House, Mississippi John Hurt, Bukka White die Möglichkeit, ihre Stimmen und Gitarrenklänge, damit ihre Musiktradition und all das, was in ihr konserviert war, auf Schallplatte zu dokumentieren. Der Zweite Weltkrieg bzw. die stark geforderte Rüstungsindustrie zog währenddessen Millionen von afroamerikanischen Menschen aus den ländlichen Gebieten in die Industriemetropolen des Nordens, wo Arbeitsplätze auf sie warteten. Sie brachten erneut ihre Musik mit sich und die archaischen Spielweisen gewannen auch in den Städten wie Chicago, einem der damaligen Musikzentren des Landes, wieder an Bedeutung, es „vollzog sich eine Rückkehr zu den expressiven Ausdrucksformen des volksmusikalischen Blues“³⁵⁰. Um diese Zeit entdeckten die gerade in New York gegründete Folkway Records den 1888 in Louisiana geborenen Blueser Hudson „Huddie“ William Ledbetter alias „Leadbelly“ und den aus Mississippi stammenden William Lee Conley „Big Bill“ Broonzy. „Beide Künstler ließ man in Radio und Live-Konzerten über ganz Amerika hinweg auftreten. Damit wurde ein völlig neues Publikum und eine völlig neue Dimension für die Wirkung des Blues erschlossen“³⁵¹, während sich durch ständige

³⁴⁵ vgl. ebd., S. 12

³⁴⁶ Fischer 1994, S. 1631

³⁴⁷ vgl. Wicke; Ziegenrucker; Ziegenrucker 2007, S. 76

³⁴⁸ Dauer 1983, S. 21

³⁴⁹ ebd., S. 22

³⁵⁰ Wicke; Ziegenrucker; Ziegenrucker 2007, S. 76

³⁵¹ Dauer 1983, S. 23

Innovation und Variation des Sounds, der Techniken, der Bandzusammensetzung, z.B. der Erweiterung des Blues durch eine treibende Rhythmuskomponente einhergehend mit der Aufnahme des Schlagzeugs in die Standardbesetzung, in den urbanen Zentren der „Rhythm and Blues“ entwickelte.³⁵² Im weiteren Verlauf dieser Entwicklungen hat die Bluestradition die Entstehung der Soul Music und des Rock'n'Rolls maßgeblich mit beeinflusst, wenn nicht gar bedingt.³⁵³ Schließlich gelang der Blues im Zuge der globalen Kommerzialisierung und Medialisierung der für uns interessante Schritt in die europäische Musikkultur. „Der Blues [wurde] ... nun öffentlich und international als eine zeitgenössische Kunstform akzeptiert“³⁵⁴ und mehr als das: U.a. seinem Einfluss ist es zu verdanken, dass die weltweite Beat-, Pop- und Rockbewegung ausgelöst wurde. Die Popularisierungswelle des Blues erreichte auch Europa, speziell Großbritannien und Musiker wie Son House, Howling Wolf oder Muddy Waters wurden Vorbilder, ihre Musik „eine ständige Quelle der Inspiration“³⁵⁵ für die neuen musikalischen wie gesellschaftlich-ideologischen Strömungen in Europa. Als die Musikindustrie auf die globalen kommerziellen Möglichkeiten des Blues aufmerksam wurde, begann in Amerika eine intensive Suche nach authentischen Bluesmusikern, Bluesformen und Blueslandschaften. Das weltweite Blues-Revival hatte begonnen. Die Rolling Stones hatten mit „Little Red Rooster“ 1964, einem Blues von Howlin Wolf, einen ihrer ersten großen Erfolge, auch die Beatles, Manfred Mann, die Animals und viele andere Rock-, Pop- und Beatgruppen ließen sich vom Blues maßgeblich beeinflussen. Der Rest der Geschichte ist schnell erzählt. Bands wie die Rolling Stones oder die Beatles sind mittlerweile legendär, denn die neue Musik eroberte Europa, Amerika wie die ganze Welt im Sturm. Im Ausdrucksreichtum von Jimi Hendrix äußerst innovativem Gitarrenspiel sind die Klangideale des Blues genauso zu finden wie in den Klängen von Rockbands wie Black Sabbath, Led Zeppelin und Deep Purple.³⁵⁶ Irgendwann folgte dann der Punk mit seinen treibenden Kadenzten, der Heavy Metal, usw.. Heute sind die Pop- und Rocklandschaften unüberschaubar vielfältig, da gibt es die „John Spencer Blues Explosion“, eine Band aus New York, den „New Metal“, die „Hamburger Schule“, den „Brit Pop“, etc. doch beruhen sie alle, ob Bands oder Stilistiken, als Resultat einer jahrzehntelangen Entwicklung, begleitet und gestaltet von technischen, medialen Neuerungen und kreativen musikalischen Innovationen immer noch ein Stück weit auf dem maßgeblichen Einfluss des afroamerikanischen Blues, seiner Intensität und Identität. Ebenso oder ähnlich erlangten auch andere afroamerikanische Musikformen zu jeder Zeit weltweite Popularität, z.B. der Gospel, der Jazz, der Funk, der Hip-Hop, etc..

Betrachtet man nun moderne musikwissenschaftliche Texte zum Wesen der Pop- und Rockmusik, wie z.B. Peter Wickes Kapitel „Popmusik als kulturelles Medium Jugendlicher“ aus seinem Buch „Vom Umgang mit Popmusik“³⁵⁷ so findet man deutliche Parallelen zu dem, was wir im letzten Kapitel dem Blues zugeschrieben haben: „Popmusik ist ein kultureller Rahmen, um Erfahrungen zu organisieren, Sinn zu artikulieren, Bedürfnisse zu entfalten, ein Erfahrungs-

³⁵² vgl. ebd., S. 21

³⁵³ Wicke; Ziegenrucker; Ziegenrucker, S. 76

³⁵⁴ Dauer 1983, S. 23

³⁵⁵ Wicke; Ziegenrucker; Ziegenrucker, S. 76

³⁵⁶ vgl. ebd., S. 76f

³⁵⁷ Wicke, Peter: *Vom Umgang mit Popmusik*. Berlin: Volk und Wissen, 1993

und Handlungszusammenhang, der einen entscheidenden Faktor bei der Herausbildung von Identität und Subjektivität Heranwachsender darstellt. ... Als ein ganz wesentlicher Aspekt dessen ist die Produktion von Sinnbeziehungen anzusehen, die die individuellen Lebensbedingungen in ihrer Alltäglichkeit als sinnvoll erfahrbar machen, ein Bedeutungs- und Bewertungsmuster vorgeben, das ihre Erfahrungen strukturiert.³⁵⁸ Diese Schilderungen über die Popmusik als Medium individueller und kollektiver Identität hätte ich genauso gut bezüglich des Blues zitieren können. Ein wichtiger Kritikpunkt ist nun natürlich, dass man diese Eigenschaften wohl jeder Musikform überall auf der Welt zuschreiben könnte, doch sind sie im Zusammenhang des Blues mit den Entwicklungen in der europäischen und amerikanischen Pop- und Rockmusik besonders von Bedeutung, da sich viele ideelle wie musikalische Inhalte des Blues in den abendländischen, mit Musik verknüpften Subkulturen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wiederfinden. Viele Subkulturen wie die Beat-Bewegung, die Hippies, die Mods, der Punk, der Metal, etc. definieren sich in der klaren Abgrenzung zu und der Rebellion gegen die abendländische Gesellschaft, jedenfalls hinsichtlich ihres kollektiven Identitätskonstrukts. Wie die Praxis, die Vereinbarung dieser in Musik konservierten Identität mit der Lebenswelt, aussieht, ist eine ganz andere Frage. Es entsteht ein kommunikatives Gefüge, das kollektive Identität trägt und im Zuge dessen individuelle Identität und Werte vermittelt. Der Punk war und ist als Identität in der Regel Kampf gegen das Establishment, gegen rationale Denkmuster und stagnierte, überkommene Werte, ist „anders sein“, ist Rebellion, wenn auch vielleicht zum Selbstzweck und oft bloß in der Theorie. Der Blues war und ist kollektive Identität, die das Subjekt der Gemeinschaft bei der Identitätsfindung stützt, ihnen Werte und Wissen vermittelt, ist Selbstbewusstwerdung der afroamerikanischen Kultur im Widerstand gegen Jahrhunderte andauernde Repressionen, die rationale Erfassung eines irrationalen in der eigenen Kultur, das über Jahrhunderte hinweg kulturell überdauert hat und seine Wurzeln u.a. in Afrika findet. Es lässt sich also sagen, dass wie im Blues auch in weiten Bereichen der Popmusik immer ein Wir gemeint ist, auch wenn von einem Ich gesprochen wird. Der Rezipient kann sich sowohl in der Thematik der Texte als auch im Klang der Musik wiederfinden, seine Identität auf die Musik projizieren. Es herrschen deutliche Parallelen, gerade in der Kontrastsetzungen dieser Identitätskonzepte und Kunstformen gegen den Status quo, der sich bezüglich beider Sphären, sowohl der afroamerikanischen als auch der abendländischen Subkulturen, durch eine rationalistisch bis ins letzte ausdefinierte, stagnierte, in ihrer überlegenen Selbstwahrnehmung vollkommen ignorante Gesellschaft versinnbildlicht. Der Blues ist die Rationalisierung der afroamerikanischen Geschichte in einem Begriff, so begann im Laufe des 20. Jahrhunderts mit dem globalen Erfolg und Wirken der Bluesmusik die Emanzipation der Afroamerikaner in den U.S.A. und parallel dazu oder u.a. daran anknüpfend, entstand in Europa Subkultur für Subkultur und viele hatten mit der Bewegung der Afroamerikaner gemein, dass auch sie gegen die Welt, die sie umgab, standen, dass auch sie sich emanzipieren wollten von Zwängen einer aus ihrer Sicht zu rationalistischen Gesellschaft, auch sie suchen Halt für ihre Identität in einem Irrationalen, das Musik nun mal ausmacht. Menschen können Sinn und Bedeutung, Identität und Orientierung in musikalischen Formen,

³⁵⁸ ebd., S. 16

Texten und dem damit zusammenhängenden Verhalten finden. Und noch ein weiterer wesentliches Charakteristikum des Blues findet sich in der Popmusik wieder: Die „klangbereichernde[n] ... Mittel zur Ausdruckssteigerung“³⁵⁹, mit anderen Worten der Sound. Bei Wicke heißt es: „Sowohl die räumliche wie die rhythmische Dimension von Klang, beides steht im Zusammenhang, intensivieren und dynamisieren das Zeitgefühl. Eben deshalb ist *Sound* zu einer so zentralen Kategorie in dieser Musik geworden. ... der Schwerpunkt liegt auf den klanglichen Dimensionen, auf der sinnlichen Selbsterfahrung in einem künstlichen Raum-Zeit-Gefüge.“³⁶⁰ Was Wicke hier eigentlich anhand der modernen Musikproduktion bezüglich der heutigen Popmusik verdeutlichen will, lässt sich grundsätzlich auf die gesamte Popmusik und so auch auf den heutigen wie den damaligen, ursprünglichen Blues übertragen. Die Komponente des Klangs, des Sounds als Ausdrucksmittel und im Zuge dessen die tendenzielle Vernachlässigung des musiksystematischen Kompositionshandwerks, wie wir es besonders ausgeprägt z.B. in den Partituren der abendländischen Kunstmusik finden können, ist wesentliches Gestaltungsmerkmal der Popmusik und mit ihr des Blues. Ein Blues- wie ein Popsong verläuft in der Regel im Vergleich zu einer Symphonie in relativ einfachen Strukturen, doch der Ausdruck, die klanglichen Qualitäten der Stimme, z.B. eines Robert Smith von der Band „The Cure“ aus den 80er Jahren, oder die des Instrumentalspiels, wie z.B. der wuchtigen, basslastigen E-Gitarre von Josh Homme, dem Frontmann der U.S.-amerikanischen Stoner-Rock Band „Queens of the Stone Age“, oder eben das Gesamtkonstrukt „Sound“ eines Songs, einer Band oder eine musikalischen Subkultur, wie der Liverpool Sound oder die Hamburger Schule, diese sinnliche Komponente ist eine der wichtigsten Eigenschaften der Popmusik und wie wir im vierten Abschnitt der Arbeit sehen konnten, auch des Blues. So oder ähnlich ließen sich noch viele Parallelen ziehen, z.B. textlich-thematische, doch sollte deutlich geworden sein, wie stark der Einfluss der afroamerikanischen Musik Nordamerikas auf die moderne Popmusik gewesen ist. Viele Impulse gingen von ihr aus, die vielfältige und irgendwann zum großen Teil eigenständige Entwicklungen in verschiedenen Kulturen und Subkulturen nach sich zogen.

In den komplexen Verzweigungen der Pop- und Rockmusik finden wir zu jeder Zeit klare Bezüge zur afroamerikanischen Kultur, ihrer Geschichte und ihrer Herkunft, so sang Paul Simon auf seinem Album „Graceland“ 1987 im Song „Under african Skies“:

“Josephs face was black as night
The pale yellow moon shone in his eyes
His path was marked
By the stars in the southern hemisphere
And he walked his days
Under african skies
This is the story of how we begin to remember
This is the powerful pulsing of love in the vein

³⁵⁹ Fischer 1994, S. 98

³⁶⁰ Wicke 1993, S. 19

After the dream of falling and calling your name out
These are the roots of rhythm
And the roots of rhythm remain”

Die in Europa äußerst erfolgreiche Metalband „Soulfly“, gegründet von Max Cavalera, ist ein typisches Beispiel für die vielschichtigen, kaum mehr zu trennenden kulturellen Vermischungen unterschiedlichster Einflüsse im Rahmen der Pop- und Rockmusik. Man hört Gitarrenwände aus dem Metal, also gewissermaßen Bezüge zum Blues, afroamerikanische Perkussion aus Brasilien, letztlich verschiedenste Einflüsse aus Musikkulturen der ganzen Welt – eben das globale musikalische Phänomen, das man heute mit dem Begriff „Weltmusik“ zu fassen versucht. Und man findet Texte, die sich mit der Geschichte Afrikas, speziell der Sklaverei, auseinandersetzen. So heißt es im Song „Tribe“ vom Album „Soulfly“ 1998:

“Hear the drums... they come from the sea
Bring the tribal spirit on me
Cause my pride and my roots I believe
No, this tribe you can't take it from me”

An diesem Punkt wollen wir versuchen, die Kreisbewegung, die sich im Laufe der Arbeit angedeutet hat, zu schließen. Der im vierten Abschnitt der Arbeit betrachtete Blues ist also kollektive Identität und soziales Wissen in Form von Tradition, er ist Rebellion, Widerstand gegen Unterdrückung von Seiten einer rationalistischen Gesellschaft und er ist Betonung von musikalischer Leidenschaft voller Sinn und Bedeutung, von Emotionalität, und das heißt *nicht* ausschließlich von Melancholie. Er meint eben u.a. ein nicht zu fassendes Irrationales in der Selbstwahrnehmung. Dem abendländischen Blau, das wir im zweiten Abschnitt der Arbeit betrachtet haben, könnte man ganz ähnliche Eigenschaften zuweisen. Es ist Revolution, wie im Konzept der „blauen Revolution“ von Yves Klein oder im romantischen Widerstand gegen eine ausschließlich durch Vernunft rationalisierte Welt, die jeden Zauber verloren zu haben scheint, es ist Betonung des Emotionalen, der Kreativität und der Kunst als identitätsgebendes Ausdrucksmittel in einer Welt, welche auch die Selbstwahrnehmung durch Akzentuierung der Vernunft und der Wissenschaft im Gegensatz zur Kunst rationalisiert. Die Romantik will eine ursprüngliche Mündlichkeit wiederentdecken^{361 362}, mir scheint der Blues *ist* eine ursprüngliche Mündlichkeit. Begreift man nun die Schriftlichkeit als Charakteristikum einer rationalisierten Gesellschaft, so heißt das, das beide Konzepte als Kunstformen und Identitätsmedien ähnliche Strukturen aufweisen, und diese Strukturen verweisen ins Irrationale in Abgrenzung zum Rationalismus. Die Farbe Blau symbolisiert das Irrationale wie kein anderer Sinneseindruck, doch gehe ich nicht so weit, zu sagen die Assoziationen des abendländischen Blaus und die des afroamerikanischen Blues sind gleich, doch sind sie sich ohne Zweifel in vielen ihrer

³⁶¹ s. S. 35

³⁶² vgl. Glück 2000, S. 460

wesentlichen, im Laufe dieser Arbeit aufgezeigten Merkmalen ähnlich. Die grundlegende Idee ist, dass Blau, auch das Blau im Blues, Abgrenzung, ja die Gegenbewegung des Ästhetischen, des künstlerischen Gedankens gegen eine allzu sehr von rationalistischer Vernunft und Ansprüche empirischer Wissenschaft geprägten Welt ist. Doch während das traditionelle Blau des Abendlandes, soll heißen im Zeitabschnitt, der hier betrachtet wurde, ständig auf der Suche ist nach einem ursprünglich Irrationalen, praktiziert es die afroamerikanische Kultur bereits, denn „ ... sie sucht die Wege nicht, sie weiß sie.“³⁶³ Heute stellt sich diese Situation völlig anders dar, man könnte sagen das bewusste Irrationale hat mit der afroamerikanischen Musikkultur Einzug in das Abendland gefunden. Die Popmusik in all ihrer Vielfalt kann z.T. symbolisch als Resultat des Blaus in seiner weitläufigen, fast möchte ich sagen archetypischen Bedeutung interpretiert werden. Nehmen wir z.B. die „Räumlichkeit“, die Peter Wicke als wesentliches Merkmal der Popmusik beschreibt:³⁶⁴ Im Kontext des Werks Yves Kleins entspricht die Räumlichkeit der Tiefe, die Unendlichkeit und relative Größe andeutet und sie steht im Zentrum seines Schaffens neben der Sensibilität umgeben von der Farbe Blau.³⁶⁵ Der Einfluss des Blues auf die von Wicke beschriebene Klangästhetik, welche die Räumlichkeit innehat, wurde in diesem Kapitel bereits erläutert. Heutige Popmusik, wie z.B. der ganz zu Beginn der Arbeit zitierte Song „True Blue“ von „Bright Eyes“, thematisiert häufig romantische Inhalte wie Sehnsucht und das Streben nach Harmonie, betont damit Irrationalität, Emotionalität und Abgrenzung der Kunst gegen eine rationalisierte Welt und bezeugt somit schließlich ihr romantisches Selbstverständnis, doch kann sie genauso zu einem nicht unwesentlichen Teil in der Tradition der afroamerikanischen Volksmusik gesehen werden, oder wenigstens maßgeblich von ihr beeinflusst.

So kommen wir schließlich zu einer kurzen freien Interpretation des Titels der Arbeit, einem Zitat aus dem Refrain des Songs „Had me a Girl“ von Tom Waits, komponiert irgendwann in den 70er Jahren in den Anfängen der Karriere dieses Musikers, erschienen 1991 auf dem Album „The Early Years“:

„The doctor says I'll be allright, but I'm feeling Blue.“

Der Arzt, der rationale Mediziner untersucht einen Patienten und stellt fest, dass rein medizinisch, gewissermaßen rein wissenschaftlich alles völlig in Ordnung mit ihm sei. Trotzdem fühlt sich der Patient weiterhin Blau. Der im Sinne der abendländisch humanistischen Medizin ausgebildete Arzt ist nicht in der Lage durch sein rationales System das Leiden des Patienten zu erfassen, denn es ist ein rein Irrationales. Zwar haben die Form und die harmonischen Strukturen nur noch recht wenig mit dem Blues im standardisierten Sinne gemein, doch bezüglich der Klangästhetik, er trägt ihn nur begleitet von einer Gitarre mit einer ausdrucksstarken, brüchigen Stimme vor, der textlichen Thematik und seiner Doppeldeutigkeit ist der starke Einfluss nicht zu überhören. Doch könnte diese Interpretation des Textes genauso stimmig im Rahmen romantischer Literatur, bezüglich des Schaffens Yves Kleins oder sogar

³⁶³ Jahn 1983, S. 152

³⁶⁴ vgl. Wicke 1993, S. 18f

³⁶⁵ s. S. 19

hinsichtlich des Äthers in der griechischen Antike stattfinden. So fern diese Konzepte auch voneinander entfernt sein mögen, sie treffen sich alle symbolisch im Irrationalen der Farbe Blau. Bisher haben wir weitgehend den dritten Abschnitt der Arbeit in diesem Fazit außer Acht gelassen, doch erklärt sich sein Zusammenhang in diesen Strukturen fast von selber. Wie erläutert wurde, verweist das abendländische Blau in seinen Assoziationen und Inhalten, wenn auch nur im symbolischen Sinne, auf die afrikanische Philosophie. Der Blues ist afroamerikanische Musik, ist die Bewusstwerdung eines fernen kulturellen Erbes, er ist vielleicht nicht der konkrete Verweis auf die Herkunft aus Afrika, da diese Heimat Hunderte von Jahren und somit unzählige Generationen zurückliegt, die Nordamerika als ihre neue kulturelle Heimat begreifen konnten, doch ist der afroamerikanische Blues die Rationalisierung dessen, was aus der afrikanischen Kultur übrig geblieben ist und damit die der afroamerikanischen Geschichte. Afrikas kulturelles Erbe hat unter den härtesten Bedingungen überdauert, als Beispiel sei neben dem Blues die „Négritude“ genannt, das von vielen afrikanischen Literaten entwickelte Konzept der kulturellen Selbstbehauptung aller Menschen Afrikas: Die Négritude „war Befreiung, denn diese Autoren befreiten sich vom europäischen Vorbild. Hatte man bis dahin fast alles, was im kolonialisierten Raum geschrieben war, der europäischen Elle unterworfen ... [und] die >>Négritude<< war Bekenntnis: Bekenntnis zu Afrika. Man erlaubte sich, auf afrikanische Weise zu denken, zu schreiben, Afrika wurde wiederentdeckt, die afrikanische Kultur sollte von nun an die Maßstäbe liefern und lieferte sie. Begeistert nahm man die afrikanischen Traditionen auf und siehe, man gab damit einer verleumdeten und verachteten Kultur und sich selber die Würde zurück. Man wurde frei.“³⁶⁶

Die Kultur Afrikas hatte einen wesentlichen Einfluss auf die abendländische, ja die globale Musikkultur und künstlerische Bereiche des Abendlandes streben gewissermaßen nach dem, was die afrikanische Philosophie als Grundlage des Lebens in sich trägt. Macht man sich vor dem Hintergrund der globalisierten populären Kultur, die ihre Wurzeln u.a. in Afrika hat, und dem symbolischen Verweis weiter Sphären der abendländischen Kunst gen Afrika klar was seit Jahrhunderten auf dem Kontinent geschieht, scheinen die populären Auswüchse der afrikanischen Kultur hinsichtlich ihrer vielfältigen Auswirkungen in der abendländischen Kultur fast paradox. Trotz alter und neuer Gemeinsamkeiten im Bereich der Kunst und Kultur werden die Menschen auf dem afrikanischen Kontinent seit dem ersten Kontakt mit der westlichen Welt als minderwertig angesehen und dementsprechend wurde der Kontinent behandelt. Erst die exzessive Teilnahme an der Sklaverei, dann der Kolonialismus, die Apartheid in Südafrika und ähnliche Formen der rassistischen gesellschaftlichen Sezession auf der ganzen Welt,³⁶⁷ schließlich die Konzeption der Territorialstaaten in Afrika nach dem Vorbild Europas, die nicht auf die Kultur und die traditionellen Gesellschaftsformen im subsaharischen Afrika angewendet werden können, denn hier waren Reiche wenigstens vor dem intensiven Kontakt mit anderen Kulturen niemals territorial umgrenzt.³⁶⁸ In den 60er Jahren wurde im größten tropischen See der Welt, dem Victoriasee, ein scheinbar unwichtiges Experiment durchgeführt. Westliche Wissenschaftler setzten dort den Nilbarsch aus, der in den folgenden Jahren einen Großteil der

³⁶⁶ Jahn 1986, S. 210

³⁶⁷ vgl. Bertaux 1998

³⁶⁸ vgl. ebd., S. 24f

anderen 400 Fischarten ausrottete. Heute ist dieser Fisch eine begehrte und billige Speise in der westlichen Welt, er wird massenweise aus Afrika importiert, während Teile der Bevölkerung in Tansania hungern. Beliebtes Nahrungsmittel für den Victoriabarsch sind Waffen, mit denen wiederum die aus Sicht der westlichen Welt oder wenigstens ihrer Ökonomie wertlosen afrikanischen Menschen im Krieg ermordet werden.³⁶⁹ Konzerne der westlichen Welt wie „Nestlé“ verlangen eine Kommerzialisierung des Wassers auf dem afrikanischen Kontinent, obwohl Teile der dortigen Bevölkerung ohnehin unter dem Wassermangel leiden.³⁷⁰ Ölkonzerne wie „Shell“ rauben in Zusammenarbeit mit der nigerianischen Regierung der dortigen Bevölkerung ihre Rohstoffe, machen auf dem Weltmarkt finanzielle Profite, von denen die Menschen in Nigeria noch in keinsten Weise profitiert haben, ganz im Gegenteil: Das Öl, das ihnen einen gewissen Lebensstandard geben können, zerstört ihre Umwelt und mit ihr ihre Lebensgrundlage.³⁷¹ Naturkatastrophen, wie die katastrophalen Regenfälle, die in Westafrika während der Entstehung dieser Arbeit Tausende Menschenleben forderten und unzählige Menschen obdachlos gemacht hat, sind möglicherweise auf den Klimawandel zurückzuführen, für den die Industrie der westlichen Welt maßgeblich mitverantwortlich ist. Währenddessen schottet sich die „Festung Europa“ systematisch von Migranten aus ärmeren Ländern ab: Legale Migration wird nicht zugelassen, zur Unterbindung der illegalen Migration wird das Möglichste getan, was sich z.B. in der Einrichtung der „Europäische Agentur für die operative Zusammenarbeit an den Außengrenzen (Frontex)“ zeigt.³⁷² Diese Liste könnte man noch lange weiterführen, doch ist deutlich, was am Ende dieser Arbeit steht: Die Aufforderung an die abendländischen Gesellschaften, nicht nur an der afrikanischen Kultur teilzunehmen, sei es ideell oder kommerziell, sondern sie auch in ihrer Gänze als gleichwertig anzuerkennen, d.h. die Menschen auf dem afrikanischen Kontinent nicht länger struktureller Gewalt und Unterdrückung auszusetzen, sie nicht länger als kleinen Wert zu rationalisieren, sondern sie endlich nicht nur offiziell, sondern in der Praxis, im Verhalten als Menschen anzuerkennen.

³⁶⁹ vgl. Sauper, Hubert (Regie und Drehbuch): *Darwins Alptraum*. Frankreich/Österreich/Belgien: Mille et Une Productions, 1994. – 107 min

³⁷⁰ vgl. Lutz, Samuel: *Wasser ist Menschenrecht – nicht Handelsware*. URL: http://www.mutiwatch.ch/fileadmin/BeitraegePresseAnhoerung/PK-Beitrag_Lutz_deutsch.pdf - Download vom 21.09.2007

³⁷¹ vgl. Pähler, Klaus: *Aktuelle Probleme in Nigeria. Politischer Kurzbericht*. URL: http://www.kas.de/db_files/dokumente/laenderberichte/7_dokument_dok_pdf_8006_1.pdf - Download vom 21.09.2007

³⁷² vgl. Crossing Borders: *Bewegungen und Kämpfe der Migration*. URL: http://www.noborder.org/crossing_borders/newsletter01de.pdf - Download vom 21.09.2007

Literaturverzeichnis

Aronofsky, Darren (Regie und Drehbuch): *Pi*. Unbekannter Erscheinungsort: Harvest Filmworks/ Plantain Films/ Protozoa/ Truth & Soul, 1997. – 85 min.

Bertaux, Pierre: *Weltbild Weltgeschichte Band 32. Afrika. Von der Vorgeschichte bis zu den Staaten der Gegenwart*. (Übersetzt von Ulrike Renkl und Hans Werner Tobler.) Augsburg: Weltbild, 1998.

Betz, Hans Dieter; Browning, Don S.; Janowski, Bernd; Jüngel, Eberhard (Hrsg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. 4., völlig neu bearb. Aufl., Tübingen: Mohr Siebeck, 1998.

Burkert, Walter: *Die Religionen der Menschheit. Band 15. Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: Kohlhammer, 1977.

Charler, Nicolas: *Yves Klein*. München; London; New York: Prestel, 2000.

Crossing Borders: Bewegungen und Kämpfe der Migration. URL: http://www.noborder.org/crossing_borders/newsletter01de.pdf - Download von 21.09.2007.

Dauer, Alfons Michael: *Blues aus 100 Jahren. 43 Beispiele zur Typologie der vokalen Bluesformen*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1983.

Dauer, Alfons Michael: *Wie der Blues gesungen wird*. In: Jahn, Janheinz: *Blues und Work Songs*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1964, S. 21 - 37.

Döblin, Alfred: *Märchen vom Materialismus*. Stuttgart: Reclam, 1959.

Dudenreaktion (Hrsg. / Autor „gesprochene Sprache“: Prof. Dr. Reinhard Fiehler):

Duden, die Grammatik: unentbehrlich für ein richtiges Deutsch. 7., völlig neu erarb. und erw. Aufl., Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Dudenverlag, 2005.

Dürbeck, Helmut: *Zur Charakteristik der griechischen Farbenbezeichnungen*. Bonn: Habelt, 1977.

Fackert, Jürgen (Hrsg.): *Gottfried Benn: Gehirne. Novellen*. Stuttgart: Reclam, 1974.

Fischer, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil 1. 2.*, Neubearb. Ausg., Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1994.

Glück, Helmut (Hrsg.): *Metzler Lexikon Sprache. 2.*, überarb. u. erweit. Aufl., Stuttgart; Weimar: Metzler, 2000.

Hölderlin, Friedrich: *Hyperion oder ein Eremit in Griechenland*. Köln: Anaconda, 2005.

Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1971.

Hoscher, Dietmar: *Blues. Bluesphilosophie in Wort und Bild*. Wien: Dr. Peter Müller, 2002.

Jahn, Janheinz: *Muntu. Die neoafrikanische Kultur. Blues, Kulte, Négritude, Poesie und Tanz*. Durchges. Neuausg., Köln: Dietrichs, 1986.

Jahn, Janheinz: *Wie der Blues gedichtet wird*. In: Jahn, Janheinz: *Blues und Work Songs*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1964, S. 5 – 20.

Jones, LeRoi/Bakara Amiri (Namensänderung): *Blues People. Schwarze und ihre Musik im weißen Amerika*. (Übersetzt von einem Berliner Studentenkollektiv.) Darmstadt: Buchdienst, 1975.

Kirk, Geoffrey Stephen: *Griechische Mythen. Ihre Bedeutung und Funktion*. (Übersetzt von Renate Schein.) Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.

Lasker-Schüler, Elke: *Gesammelte Werke. Erster Band. Gedichte 1902 -1943*. 2. Aufl., München: Kösel, 1961.

Linke, Angelika; Nussbaumer, Markus; Portmann, Paul R.: *Studienbuch Linguistik*. 5., erweit. Aufl., Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004 (Reihe Germanistische Linguistik 121).

Longman Dictionary editorial staff: *Longman Dictionary of Contemporary English*. 3. Ausgabe. München: Langenscheidt-Longman, 1995.

Lutz, Samuel: *Wasser ist Menschenrecht – nicht Handelsware*. URL: http://www.mutiwatch.ch/fileadmin/BeitraegePresseAnhoerung/PK-Beitrag_Lutz_deutsch.pdf - Download vom 21.09.2007.

Menge, Hermann: *Enzyklopädisches Wörterbuch der griechischen und deutschen Sprache. Erster Teil. Griechisch - Deutsch*. 19. Auflage, Berlin; München; Zürich: Langenscheidt, 1965.

Meyer-Lexikonredaktion des Verlages Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, Mannheim: *Der Große Coron. Das Moderne Nachschlagewerk in 20 Bänden. Band 2: Apot – Beis*. Lachen am Zürichsee: Coron Verlag, 1988.

Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1998.

Oliver, Paul: *Die Story des Blues*. (Übersetzt von Walter Hartmann.) St. Andra-Wördern: Hannibal, 1994.

Pähler, Klaus: *Aktuelle Probleme in Nigeria. Politischer Kurzbericht*. URL: http://www.kas.de/db_files/dokumente/laenderberichte/7_dokument_dok_pdf_8006_1.pdf - Download vom 21.09.2007.

Platon (Übers.: Schleiermacher, 1826): *Phaidros. 59. Scheinbarer Nutzen des Schreibens: der Theuth-Mythos*. URL: <http://www.textlog.de/34994.html> - Download vom 11.03.2007.

Roscher, W.H.: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Hildesheim; New York: Georg Olms Verlag, 1978.

Sandvoss, Ernst R.: *Aristoteles*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, 1981.

Schneider, Dörte: *Sehnsucht nach Vollkommenheit. Friedrich Hölderlins philosophisch-ästhetische Programmatik und ihre bildliche Ausprägung im Werk von Yves Klein*. Oldenburg: Carl von Ossietzky Universität, Fachbereich Philosophie, Kunst-/ Medienwissenschaft und Politikwissenschaft, Magisterarbeit, 2003.

Sophokles: *Antigone. Tragödie*. (Übersetzt von Wilhelm Luchenmüller.) Stuttgart: Reclam, 1955.

Storr, Anthony: *Freud*. (Übersetzt von Johannes Vetter.) Freiburg; Basel; Wien: Herder, keine Jahresangabe.

Sauper, Hubert (Regie und Drehbuch): *Darwins Alptraum*. Frankreich/Österreich/Belgien: Mille et Une Productions, 1994. – 107 min.

Tripp, Edward: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*. (Übersetzt von Rainer Rauthe.) 3., verb. Aufl., Stuttgart: Reclam, 1974.

Welsch, Norbert; Liebmann, Claus Chr.: *Farben. Natur Technik Kunst*. 2. Aufl., München: Spektrum Elsevier, 2006.

Wicke, Peter: *Vom Umgang mit Popmusik*. Berlin: Volk und Wissen, 1993.

Wicke, Peter; Ziegenrucker, Wieland; Ziegenrucker, Kai-Erik: *Handbuch der populären Musik. Geschichte Stile Praxis Industrie*. Erweit. Neuausg., Mainz: Schott Music, 2007.

Wyman, Bill: *Blues. Geschichte, Stile, Musiker, Songs und Aufnahmen*. (Übersetzt von Stefan Hentz.) Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 2006.

Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich diese Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Marten Seedorf

Oldenburg, den 22.09.2007