

Authentizität als Mythos

Zur Konstruktion von Authentizität in der Geschichte Blues

von Peter W i c k e, Berlin

Ist vom Blues die Rede, dann ist in der Regel das Adjektiv »authentisch« nicht weit. In keiner anderen Musikform spielt die Konstruktion von Authentizität eine auch nur annähernd vergleichbare Rolle. Der eher sperrige, dem akademischen Kontext entlehnte Begriff¹, der für »Echtheit«, »Glaubwürdigkeit« und »Ursprünglichkeit« steht, geht nicht nur den Fans erstaunlich leicht über die Lippen, sondern er hat inzwischen auch in der Tonträgerwerbung seinen festen Platz. »Authentic Blues« ist ein beliebter Titel/Untertitel für einschlägige Kompilationsalben². Zudem fehlt der Begriff in nahezu keiner der Liner Notes, die den Tonträgereditionen mit Aufnahmen von afroamerikanischem Blues beigegeben sind.

Hinter dem inflationären Gebrauch des zungenbrecherischen Wortungetüms steht ein mehr als problematische Annahme, die es wert ist, genauer in den Blick genommen zu werden. Nicht nur, dass die Konstruktion von Authentizität stets retrospektiv erfolgt, aus dem Heute eine Vergangenheit heraufbeschwört, die das Hier und Jetzt durch seinen Ursprung adeln will. Sie ist immer das Produkt einer Mischung aus Nostalgie, Imagination und Fantasie. »Authentisch« heißt ein Stück Musik, wenn es eine Projektion von Vergangenheit legitimiert, die entgegen allem Anschein mit der Wirklichkeit meist nur wenig zu tun hat, dafür aber hochgradig ideologisch und affektiv besetzt ist. Auch hinter der Vorstellung vom »authentischen Blues« steht ein Bild seines Ursprungs, das mit der Geschichte nur wenig zu tun hat – die Verwurzelung in Volksmusikpraktiken, die von den kargen Lebensbedingungen der afroamerikanischen Bevölkerungsminderheit tief im ländlichen Süden der USA geprägt sind. Dieses Bild geht maßgeblich auf den (weißen) amerikanischen Soziologen und Volkskundler Howard W. Odum (1884-1954) zurück, der 1911 in dem renommierten *Journal of American Folklore* einen der ersten Berichte über die Liedkultur der Afroamerikaner im Süden der USA publizierte, basierend auf Feldforschungen, die er zwischen 1905 und 1908 in Lafayette County, Mississippi, und Newton County, Georgia, durchführte. Obwohl sich Odum, einer der Begründer der *African American Folk Studies* in den USA, um die Entwicklung des Südens der USA bleibende Verdienste erwarb³, hat er mit seinem 1911 publizierten Aufsatz den Grundstein für einen Entstehungsmythos des Blues gelegt, der von rassistischen Implikationen alles andere als frei ist:

A negro is driving a delivery-wagon; the weather is cold, and the wind is blowing with a drizzling rain. He pulls his coat around him, and says, "The wind sho' da blow." Not having any special song which he wishes to sing at the moment, he sings these words and others: "Sho' God is cold dis mornin'", "Ain't goin' to rain no mo'", "Goin' where chilly win' don't blow". In the same way he sings whatever happens to be fore most in his mind. Perhaps it is, 'I bin workin' so long – hungry as I kin be'; "Where in de worl' you bin?" "I'm goin' 'way same day;" "Jus' keep a knockin' at

¹ Der Begriff wurde im ausgehenden 18. Jahrhundert von dem Theologen Friedrich Schleiermacher (1786-1834) und dem Philologen Friedrich August Wolf (1759-1824) als Instrument der Textkritik (Hermeneutik) geprägt. Eine geschichtsphilosophische Weiterung erhielt er dann im 20. Jahrhundert in Martin Heideggers (1889-1976) Fundamentalontologie. In die populären Diskurse ging er erst nach dem zweiten Weltkrieg im Zuge des Blues-Revivals in den USA (vgl. Bob Groom, *The Blues Revival*, (Studio Vista) London 1971.) und der britischen Jazz-Rezeption ein (vgl. Roberta Freund Schwartz, *How Britain Got the Blues. The Transmission and Reception of American Blues Style in the United Kingdom*, (Ashgate) Aldershot, Burlington, VT, 2007.).

² Z.B. *Authentic Blues. 46 Killer Tracks* (Fuel 2000, USA 2005) oder Big Bill Broonzy, *Remembering. The Greatest Minstrel of the Authentic Blues* (Beta Goes On, USA 2003).

³ Zu Howard Washington Odum, seinem Leben und Werk vgl. Lynn Moss Sanders, *Howard W. Odum's Folklore Odyssey. Transformation to Tolerance Through African American Folk Studies*, (University of Georgia Press) Athens, Ga. 2003.

ya' do'"; "Had a mighty good time las' night"; or as many others as there are common scenes in the negro's life. (Odum 1911, 263)

Doch Odum hat nicht nur das romantisierte Urbild der Blues-Entstehung geschaffen, auf ihn geht auch der Begriff »Folk Blues« zurück. Inspiriert durch den Erfolg der Race-Record-Serien in den 1920er Jahren wandte er sich mit tatkräftiger Unterstützung durch seinen Assistenten Guy B. Johnson (1901-1987) dem damals inzwischen seit eineinhalb Jahrzehnten brachliegenden Material noch einmal zu, um sich das sprunghaft gestiegene Interesse an afroamerikanischer Musik für eine Publikation zunutze zu machen. Mit dem Begriff »Folk Blues« grenzte er sein, inzwischen allerdings hauptsächlich aus der Erinnerung gespeistes Verständnis der afroamerikanischen Liedkultur von dem von den Plattenfirmen verbreiteten Repertoire ab, das er als »Formal Blues« klassifizierte (Odum/Johnson 1926, 17-35).

Das eigentliche Fundament, auf dem der Authentizitätskult des Blues ruht, hat jedoch der Musikethnologen und Folkloristen John A. Lomax (1867-1948) gelegt, der zwischen 1933 und 1939 zusammen mit seinem Sohn Alan Lomax (1915-2002) in den Gefängnissen von Tennessee, Louisiana und Texas eine Reihe von Feldaufnahmen für das Archive of American Folk Song der Congress Library in Washington vornahm, darunter Aufnahmen mit Lightnin' Washington und Huddy Ledbetter (»Leadbelly«). Lomax' Sammel- und Aufnahmetätigkeit, die ab 1934 mit einer offiziellen Anbindung an die Congress Library als *Honorary Consultant and Curator* verbunden gewesen ist, war tief verankert in einem verkitscht-romantisierten Begriff von »Volksmusik«, wie er in der Tradition des auf Herder zurückgehenden bürgerlichen »Volkskultur«-Konzepts als emotionsgeladenes Gegenbild zur Moderne konstruiert war.

Folk songs flourish, grow – are created, propagated, transformed – in the eddies of human society, particularly where there is isolation and homogeneity of thought and experience. (Lomax 1940, 27)

Daher auch seine Vorliebe für die Durchführung von Feldaufnahmen mit Langzeitgefangenen:

Negro songs in their primitive purity can be obtained probably as nowhere else from Negro prisoners in state or Federal penitentiaries. Here the Negroes are completely segregated and have no familiar contact with whites. Thrown on their own resources for entertainment, they still sing [»the distinctive old-time Negro melodies« – PW], especially the long-term prisoners who have been confined for years and who have not yet been influenced by jazz and the radio. (Lomax 1940, 24)

Die »primitive Reinheit«, nach der hier gesucht wurde, führte zu buchstäblich handverlesener Auswahl eines zu diesen Vorstellungen passenden Repertoires, das als scheinbares Zeugnis eines Urzustandes auf Tonträger aufgezeichnet und einer dafür nur allzu aufnahmebereiten weißen Mittelschichtsgesellschaft in den USA als Inkarnation eines wild-exotisch »Anderen« präsentiert wurde (Lomax/Lomax, u. a. 1935). Die aus ihrem Zusammenhang gerissenen und in eine entsprechende Perspektive gerückten Lieder – Work Songs, Spirituals, Balladen und Songs – erschienen so als der eigentliche Ausgangspunkt einer Entwicklung, die der zum kommerziell und technologisch deformierten Derivat erklärten realen Praxis dieser Musik entgegengesetzt wurde.

Seither findet die Vorstellung von »authentischem Blues« ihren Referenzpunkt in einem Ursprungsmythos, der sich so oder ähnlich durch die Blues-Rezeption hindurch zieht und selbst einen nicht unerheblichen Teil der akademischen Literatur erfasst hat:

The blues emerged in a time of sorrow and disillusionment. The blues are often taken to be synonymous with sadness. The blues are more than that: they are a reflection of life. [...] The words and the music of the blues have always been so finely honed that

they become transformed into feelings and emotions. The blues were experience; the blues were life. (Ellison 1989, 1)

Wie immer in Mythen vermischen sich auch in solchen Vorstellungen vom Blues und seiner Geschichte Wunschbilder, Zerrbilder und Wirklichkeit. Genauer betrachtet ist mit diesem Ursprungsmythos die Sozialgeschichte einer zunächst brutal ausgebeuteten und dann anhaltend diskriminierten ethnischen Minderheit auf eine Weise auf deren Kultur und Musik zurückprojiziert, die – wenn auch ungewollt und subtil – die Diskriminierung letztlich fortschreibt. Von den Afroamerikanern wird aufgrund ihrer Geschichte eine Musik erwartet, die emotional, direkt und unmittelbar klingen muss und ihren vermeintlichen sozialen Wurzeln in einer romantisierten Vergangenheit auf immer und ewig verpflichtet zu sein hat.

Dabei offenbart ein Blick auf die historischen Fakten, sofern von einer unvoreingenommenen Forschung bislang zutage gefördert, dass die Vorstellung vom Blues als direkte Repräsentation der afroamerikanischen Erfahrung, als einer genuin »schwarzen Volksmusik«, die tief im ländlichen Süden der USA wurzelt, nicht haltbar ist. Charles Keil hat schon 1985 mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass die historischen Fakten eine andere Sprache sprechen, der Blues entgegen dem weitverbreiteten Glauben nicht eine Form der afroamerikanischen Volksmusik, sondern vielmehr ein interethnisches Produkt des kommerziellen Musikbetriebs in den Städten des Südens der USA ist, das seine Existenz in hohem Maße der Frühgeschichte des Mediums Schallplatte verdankt. Keil brachte seinen Befund in einer provokanten, inzwischen jedoch durch eine Vielzahl von Belegen erhärteten Formulierung auf den Punkt:

I strongly suspect that eventually we can call the blues a white "heart disease" to which blacks had no immunity, and which only truly black music could cure. (Keil 1985, 121)

Die historischen Fakten stehen in der Tat in einem so eklatanten Widerspruch zu den verbreiteten Vorstellungen über die Frühgeschichte des Blues, zum gängigen Mythos von der Authentizität dieser Musik, dass die Vermutung naheliegt, die Ursache dieser Projektion, an der zudem mit erstaunlicher Hartnäckigkeit festgehalten ist, in den Gebrechen der weißen Kultur zu suchen.

Bereits die These von der strikten Rassentrennung auch in der Sphäre der Musik, der Ausgangspunkt für den Mythos vom »authentischen Blues«, hält einer näheren Überprüfung nicht stand. Zwar haben nach Aufhebung der Sklaverei mit der *Thirteenth Amendment to the Constitution of the United States* (1865) die Segregationsgesetze, die sogen. *Jim Crow Laws*, zwischen 1876 und 1965 in den Südstaaten ein rigides System der Rassentrennung in der Öffentlichkeit errichtet. Doch gerade der häufig mit Duldung der Behörden ohnehin tief in die Grauzonen des Rechts hinein reichende Amüsierbetrieb, in dem die Mehrheit der Musiker Arbeitsmöglichkeiten fand, handhabte dies nur äußerst lax, wie etwa die akribisch recherchierte Geschichte Storyvilles, New Orleans' Red Light District, von Al Rose belegt (Rose 1974). Zwar machte die strikte Separierung der schwarzen und weißen Bevölkerung natürlich auch vor der Musikerschaft nicht halt, blieb die Hautfarbe ein trennender Faktor, aber der harte Musikeralltag gerade in den Niederungen der Amüsierviertel erodierte ihn durch einen handfesten Pragmatismus, zu dem auch der ungenierte Austausch des Repertoires gehörte (vgl. Otto/Burns 1974). Zudem verzichtete man hier nicht auf einen Gig, wenn der einzige verfügbare Ersatz für einen fehlenden Part im eigenen Ensemble die falsche Hautfarbe hatte, wie durch Berichte und selbst vereinzelt Fotos aus der Zeit um die Jahrhundertwende überliefert (Rose 1974, 103ff). Dass die Mehrheit der im Unterhaltungsbetrieb tätigen Musiker schwarzer, die Mehrheit der zahlenden Kundschaft jedoch weißer Hautfarbe war, hatte unvermeidlich eine Anpassung in Repertoire und Spielweise an die Bedürfnisse des amüsierwilligen Publikums zur Folge. Und die waren nicht nur durch den Mainstream der New Yorker Songschmieden und ihrer lokalen Äquivalente geprägt, sondern standen gerade

im Süden der USA auch unter nachhaltigem Einfluss der Tradition der Blackface Minstrels aus dem 19. Jahrhundert, jener eigenwilligen Form des Amüsemments auf Kosten der Farbigen, aus der auch die Figur des »Jim Crow« hervorgegangen war, die den Segregationsgesetzen in den Südstaaten ihren Namen gegeben hatte.⁴

Die Entwicklung der afroamerikanischen Musik hat sich also nicht etwa in Isolation, sondern schlicht aus ökonomischen Gründen in recht enger Bindung an ein zahlungskräftiges, überwiegend weißes Publikum vollzogen. Folkloreforscher wie Vater und Sohn Lomax mussten so auch kräftig nachhelfen, um das Repertoire auf Tonträger zu bekommen, das ihren Vorstellungen von »Negro folk songs« entsprach. Leadbelly etwa, einer der Kronzeugen von John A. Lomax, war mitnichten ein von den Zeichen der Zivilisation verschont gebliebener »schwarzer Wilder«, mit einem Bein in Afrika und dem anderen gerade der Sklaverei entronnen. Leadbelly (1888-1949) hat sein Handwerk als Musiker in den Kneipen und Bordellen des Red Light Districts von Shreveport, Louisiana, gelernt und sich hier mit dem dafür typischen Repertoire aus Versatzstücken der afroamerikanischen Musik, Tanznummern der verschiedensten Art und den populären Tin Pan Alley-Songs aus New Yorks Songschmieden mit Erfolg behauptet.⁵ Er selbst erklärte zur Herkunft seines Repertoires:

I learned by listening to other singers once in a while off phonograph records. I used to look at the sheet music and learn the words of a few popular songs. (zit. n. Filene 2000, 15)

Das Musizieren in den Juke Joints, Barrelhouses, Clubs, Bars, Dance Halls und Saloons im Süden der USA speiste sich aus einem Grundstock an Musikstücken, Spielweisen, Stilformen, der, wie von Tony Russell (Russell 2001) nachgewiesen, sowohl von schwarzen wie von weißen Musikern, wenn auch nicht unbedingt gemeinsam entwickelt worden war – ein multiethnisches Repertoire, das sich nicht in »schwarz« und »weiß« auseinanderlegen lässt. Das romantische Bild des einsamen »Negro«, wie es Howard W. Odum gezeichnet hatte, der gebeugt von Gram und Leid seines schweren Schicksals seine Gefühle in Melodien und Worte fließen lässt, die sich dann zu Blues-Songs verdichten, ist nichts anderes als ein Mythos. Gerade der Blues ermöglichte Weißen wie Schwarzen gleichermaßen eine Grenzüberschreitung, eine Überschreitung auch der ethnischen Grenzen, die zu den formativen Komponenten dieses Liedgenres gehört – »to step out in the guise of the blues is to step out of line. Blues confers a license to break rules and taboos, say the unsayable, create its own dark carnival« (Russell 2001, 233).

Deshalb verwundert es auch nicht, noch vor der Wende zum 20. Jahrhundert die sich formierende Tonträgerindustrie auch auf diesem Marktsegment aktiv zu sehen. Der wohl erste, auf jeden Fall aber erfolgreichste kommerzielle farbige Star des neuen Mediums war der 1846 in Wheatland, Loudoun County, Virginia, geborene und nach einem wechselvollen Leben 1914 in New York gestorbene afroamerikanische Sänger George W. Johnson⁶. Er bescherte mit *The Whistling Coon* und *Laughing Song*⁷, der Tonträgerindustrie die beiden erfolgreichsten Aufnahmen ihres ersten Jahrzehnts, ursprünglich aufgenommen 1890 für die

⁴ *Jump Jim Crow* (1828) war ein Superhit des 19. Jahrhunderts, der auf den New Yorker Blackface Comedian Thomas Dartmouth Rice (1808-1860) zurückgeht und die Karikatur von Lied und Tanz eines verkrüppelten Farbigen aus Cincinnati namens »Jim Cuff« oder »Jim Crow« zur Grundlage hatte – vgl. Sam Dennison, *Scandalize My Name. Black Imagery in American Popular Music*, (Garland Publishing) New York 1982, S. 45ff. Zur Tradition der Blackface-Minstrels vgl. insbes. Dale Cockrell, *Demons of Disorder. Early Blackface Minstrels and Their World*, (Cambridge University Press) Cambridge, New York 1997.

⁵ Vgl. ausführlicher hierzu die Charles K. Wolfe/Kip Lornell, *The Life and Legend of Leadbelly*, (HarperCollins) New York 1992., wo sich auch der Hinweis auf das Insistieren von Lomax auf den »older folk songs« findet, die er Leadbelly zu spielen nötigte – ebd. 167ff.

⁶ Ausführlich zu Johnson und seine Rolle auf dem frühen Tonträgermarkt vgl. Tim Brooks/Richard K. Spottswood, *Lost Sounds. Blacks and the Birth of the Recording Industry, 1890-1919*, (University of Illinois Press) Urbana 2004.

⁷ auf CD *The 1890s, Vol 1. Wipe Him Off the Land*, (Archeophone, USA 2004)

New Jersey Phonograph Company⁸ und danach für jede größere Tonträgerfirma immer wieder neu eingesungen. Carroll Clark (1885-ca. 1935), der sich als Spezialist für »Plantation Songs« und »Dialect Songs«, sogen. Musik des »Old South«, einen Namen machte, nahm zwischen 1908 und 1910 für die Columbia eine Reihe von Plattenseiten auf, die zu den erfolgreichsten des Jahrzehnts gehörten.⁹ Im Süden der USA machte die Louisiana Phonograph Company¹⁰ in den 1890er Jahren den afroamerikanischen Sänger und Banjospieler Louis »Babe« Vasnier (1858-unbekannt), der auch als »Brudder Rasmus« auftrat, zu ihrem Star. Obwohl ein Großteil dieser Aufnahmen mit afroamerikanischen Musikern aus dem ersten Jahrzehnt der Tonträgerindustrie verlorengegangen ist¹¹, lässt sich anhand zeitgenössischer Berichte erahnen, dass das Engagement der noch jungen phonographischen Industrie für farbige Musik und Musiker gerade im Süden der USA einen nicht ganz unerheblichen Stellenwert besaß. So würdigte etwa ein 1892 in New Orleans erschienener Zeitungsartikel die Breite des lokalen Repertoires der Louisiana Phonograph Company, die afroamerikanische Musik mit explizitem Bezug auf Louis »Babe« Vasnier (Brudder Rasmus) eingeschlossen:

In keeping up the standard and variety of its music, the Louisiana Phonograph Company has obtained records from almost every part of the country, and has in addition taken a very large amount of local music. New Orleans is perhaps the most generally musical city of our country and its musicians are very fine. In addition to all kinds of instrumental and vocal music, the company has gotten out a line of Negro specialties of great popularity, consisting of old plantation songs, darkey melodies, etc. Probably the most successful speciality is the work of "Brudder Rasmus," whose sermons such as "Charity ob de Heart," "Adam and Eve and de Winter Apple," "Sinners, Chicken Stealers, etc." and "De Lottrey," with the characteristic participation of his congregation, are wonderfully realistic and attractive. (zit. n. (Brooks/Spottswood 2004, 87)

Auch wenn das mit dem Blues selbst alles noch wenig zu tun hat, schon deshalb nicht, weil es ihn zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht gab, die wenigen erhaltenen Aufnahmen mit afroamerikanischen Musikern aus den Jahren vor der Jahrhundertwende dokumentieren, auch wenn natürlich für einen durchweg weißen Markt produziert, ein musikalisches Terrain, das dem Ursprung des Blues weit näher liegt als der Folk-Mythos. Hinzukommt, dass es nicht einen Beleg für die Existenz des Blues als hinreichend eigenständiges Liedgenre vor den Jahren 1902/03 gibt. Und auch für dieses Datum sind die Belege nur indirekt, stützen sich allein auf Aussagen von Getrude »Ma« Rainey, Jelly Roll Morton und William Christopher Handy, die Jahre später behaupteten, in dieser Zeit, kurz nach der Jahrhundertwende, erstmals Blues gehört, bzw. im Fall von Jelly Roll Morton, ihn in jenen Jahren »erfunden« zu haben. So erklärte Getrude »Ma« Rainey (1886-1939) kurz vor ihrem Tod dem afroamerikanischen Musikwissenschaftler John W. Work von der Fisk University in Nashville, Tennessee, dass jene Lieder in ihrem Repertoire, die später als Blues firmierten, am Anfang ihrer Karriere in keinerlei Zusammenhang damit standen, da ihrer Erinnerung nach eine Kategorie mit dieser Bezeichnung erst lange nach der Jahrhundertwende auftauchte (Work 1998, 32f). William Christopher Handy (1873-1958), der selbsternannte »father of the blues«, erzählt in seiner Autobiographie aus dem Jahr 1941 die legendär gewordene Story, dass er seinen *Memphis*

⁸ Ein lokaler Ableger der North American Phonograph Company, die ab 1888 die Vermarktung des Edisonschen Phonographen in Lizenz betrieb.

⁹ darunter *De Little Old Log Cabin in De Lane* (1908), wiederveröffentlicht auf *American Pop* (Westhill, USA 2001).

¹⁰ Südstaaten-Ableger der New Yorker North American Phonograph Company.

¹¹ Zu der weithin übersehenen Rolle afroamerikanischer Musik und Musiker in den Anfängen der Tonträgerindustrie vgl. Brooks/Spottswood, *Lost Sounds. Blacks and the Birth of the Recording Industry, 1890-1919*.

Blues (1912), der als erster gedruckter Beleg für das Blues-Genre gilt, 1903 einem Bottleneck-Gitarristen auf dem Bahnhof von Tutweiler, Mississippi, abgehört haben will (Handy 1970, 74). Heute schmückt eine Gedenktafel die Stelle in Tutweiler, was die Geschichte freilich nicht wahrscheinlicher macht.¹² Und selbst Jelly Roll Morton (1890-1941), der für sich reklamierte, den Blues erfunden zu haben, datierte dies in einem 1938 für die Library of Congress mit Alan Lomax geführten Interview auf die Zeit kurz nach der Jahrhundertwende, auch wenn die Beispiele, die er dafür gibt, eher auf Ragtime denn auf Blues hindeuten (Lomax 1973, 62).

So vage das ist, auf jeden Fall verweist es darauf, dass der Begriff und damit die Bezeichnungsnotwendigkeit für ein sich aus der Musikpraxis ausdifferenzierendes Liedgenre mit hinreichender Eigenständigkeit erst nach der Jahrhundertwende aufgetaucht sind. Vor allem aber lokalisiert es die »Geburt« des Blues im kommerziellen Musikbetrieb der Städte mit ihrem komplexen interethnischen Beziehungsgefüge. Das schließt selbstverständlich nicht aus, dass Elemente der später als bluestypisch geltenden Merkmale in Spielweise und Stilformen lange vorher existiert haben und als solche auch beschrieben worden sind.¹³ Nur sind das eben nichts anderes als Elemente, die erst im Umfeld von Musikverlagen, Plattenfirmen und der Aufführungspraxis in den Amüsiervierteln der Städte und dort nicht selten vor einem Publikum weißer Hautfarbe zu einem Liedgenre eigener Art verbunden wurden. Eine andere Lesart lassen die auf dem Tisch liegenden Quellenbefunde nicht zu:

As a genre, blues comes in to being with sheet music and records, and registers the social effects of Reconstruction and its failure, followed by the profound economic shifts – industrialization, urbanization – of the late nineteenth and early twentieth centuries. It speaks of culture shock: mobility, deracination, alienation, freedom – both sexual and more general. (Middleton 2006, 44)

Und ebenso komplex wie die Entstehung des Blues als eigenständiges Liedgenre ist auch die Geschichte von dessen Transformation in eine archetypischen Instanz der Vergangenheit. Gerade weil der Blues in einem Umfeld entstand, das von dem ihm zugeschriebenen Entstehungsbedingungen gar nicht weiter entfernt sein konnte, ist die Patina des »Alten«, des »Zurück« in eine Zeit, die irgendwo in weiter Ferne angesiedelt ist, der Ästhetik des Blues immanent – nicht weil er von dort kommt, sondern weil er unter sozialen, kulturellen und technologischen Bedingungen entstand, die die Sehnsucht danach manifest werden ließen. Und je rascher die Entwicklung im Gefolge von Urbanisierung und Industrialisierung voranschritt, um so ausgeprägter wurde die Verklärung einer vorindustriellen Vergangenheit insbesondere bei den Modernisierungsverlierern, schwarzen wie weißen gleichermaßen. Der Blues war das Vehikel dafür und passte sich diesen Sehnsüchten an:

What makes the formation of America's folk canon so fascinating, though, is just as isolated cultures became harder to define and locate in industrialized America, the notions of musical purity and primitivism took on enhanced value, even in avowedly commercial music. Twentieth-century Americans have been consistently searching for the latest incarnation of 'old-time' and 'authentic' music. (Filene 2000, 3)

Die in den 1920er Jahren entstehende Race-Record-Industrie machte die Frage nach der Authentizität der von ihr veröffentlichten Musik dann zum zentralen Bestandteil ihrer

¹² Auf der 1976 von dem National Music Council, der Mississippi Music Educators Association und Exxon gestifteten Tafel findet sich der bezeichnende Text: »In 1903 while touring the Delta and playing musical engagements, W. C. Handy was waiting for a train in Tutweiler. At the train depot an unknown musician was singing, while sliding a knife blade down the strings of his guitar. The sound and effect were unforgettable to Handy and became the music known worldwide as 'The Blues'.«

¹³ Einen Überblick über die Quellen, in denen bluestypische Elemente in den unterschiedlichsten musikalischen Zusammenhängen vor den 1890er Jahren beschrieben sind, liefert David Evans, *Big Road Blues. Tradition and Creativity in the Folk Blues*, (University of California Press) Berkeley, London 1982.

Marketing-Strategien und setzte damit das Thema überhaupt erst auf die Tagesordnung. So bewarb etwa Paramount Records ihre erste Veröffentlichung mit Blind Lemon Jefferson 1926 im *Chicago Defender* mit den Worten »a real old-fashioned blues by a real old-fashioned blues singer ... old-time tunes ... in real southern style« [zit. n. (Charters 1975, 63), vgl. auch (Tuuk 2003, 111ff)]. Und damit begann dann auch in den Liedern selbst die Suche nach dem Ursprung in Form des »going back« und »down home« eine immer größere Rolle zu spielen (Middleton 2006, 44ff). Die frühesten musikalischen Belege für das, was später als »authentischer Blues« gehandelt wurde, stammen aus der zweiten Hälfte der 1920er Jahre und sind ein Produkt der Tonträgerindustrie, die mit großem Erfolg einen Nostalgietrend inszenierte, in dem das »Authentische« als formidables Werbeargument fungierte (vgl. Cashmore 1997, 41ff).

Parallel dazu wird in der Literatur die Suche nach der authentischen schwarzen Stimme zum Thema von (durchweg weißen) Publizisten und Akademikern, die der kommerziellen Repräsentation des schwarzen Amerika eine andere Wahrheit entgegensetzen wollten. Dorothy Scarborough (1878-1935) war 1925 eine der ersten, die in ihrem, bei der renommierten Harvard University Press erschienenen Buch *On the Trail of Negro Folk Song* – eine Mischung aus Folklore-Kompendium, Song-Anthologie und Kulturgeschichte – einen stilisierten und romantisierten »Negro« gegen die Repräsentation der afroamerikanischen Musik in der herausziehenden Massenkultur in Schutz zu nehmen suchte.

How I enjoyed the songs the Negroes sang, even though I was ignorant of their value! ... I see a procession of black and yellow and creamcolored faces that have passed through our kitchen and house and garden – some very impermanent and some remaining for years, but all singing. Now, when I sit on a porch at night, I am in fancy back at our old home, listening to the mellow, plaintive singing of a Negro congregation at a church a half-mile away – a congregation which 'ne-er broke up' at least before I went to sleep, and which gathered every night in a summer-long revival. I can project myself into the past and hear the wailful songs at Negro funerals, the shouting songs at baptizings in the creek or river, old break-downs at parties, lullabies crooned as mummies rocked black and white babies to sleep, work-songs in cotton field or on the railroad or street-grading jobs. All sounds of human activity among the Negroes in the South used to be accompanied with song. (Scarborough 1925, 6 u. 9f)

Auch die Konstruktion des »Folk Blues« in der bereits erwähnte Publikation von Howard W. Odum aus der Mitte der 1920er Jahre gehört in diesen Kontext.

Inspiriert von dem gleichen Geist steuern Vater und Sohn Lomax in den 1930er Jahren dann die Figur des tragischen »black folk hero« bei, wobei die eigentlich entscheidende Frage, wen die von ihnen als Zeugen der Vergangenheit aufgenommenen Musiker eigentlich repräsentieren, die Frage nach ihrem Publikum, lange Zeit ungestellt blieb. Die von ihnen auf Tonträger gebrachten Stimmen waren keineswegs die musikalischen Repräsentanten einer einstmaligen »intakten« afroamerikanischen Community im ländlichen Süden der USA, als die sie Vater und Sohn Lomax mit nicht nachlassendem Eifer porträtierten (Lomax 1993). Wie Leadbelly hatten die meisten von ihnen Erfahrungen im kommerziellen Musikbetrieb der Städte oder aber ihr Repertoire in den Strafanstalten aus zweiter Hand erworben. Aufnahmen im »real southern style«, etwa mit Charley Patton, Son House oder Robert Johnson, fanden zudem nicht nur eine äußerst moderate Resonanz, sie verkauften sich ausgerechnet dort, wo der Legende nach der »Blues begann« überhaupt nicht.

The awkward fact is that the singers whom historians most commonly cite as voicing the fundamental truths of the blues had only a negligible following among African Americans themselves. (Hamilton 2002, 124)

So verwies Marybeth Hamilton darauf, dass eine 1941 oder 1942 von dem Soziologen Lewis Jones an der Fisk University zusammengestellte »List of Records on Machines in Clarksdale

Amusement Places« mit einer Auswertung der Bestückung von Jukeboxes mitten im Mississippi-Delta kaum eine einschlägige Blues-Aufnahme enthielt. Die Maschinen waren vielmehr, wie überall im Lande, mit den gängigen schwarzen Pop-Hits der Zeit von Louis Jordan, Fats Waller oder Count Basie gefüllt (Hamilton 2002, 125). Die detaillierte Studie, die die kalifornische Historikerin der Suche nach dem Mississippi-Blues gewidmet hat, mündet dann auch in die Schlussfolgerung, dass der Mississippi-Blues nicht etwa in den Weiten des Mississippi-Deltas entstand, sondern vielmehr Mitte der 1940er Jahre in einem New Yorker Männerheim in Brooklyn, Williamsburg Bridge, im Kopf eines passionierten Plattensammlers geboren wurde:

And it was there at the Williamsburg YMCA, in a single room sometime in the mid-1940s, that the Delta blues was born. It was born, that is, in the mind of one of the YMCA's long-term residents, an impassioned record collector named James McKune. (Hamilton 2008, 167)

McKune (1910-1971), Plattensammler und Exzentriker, der sich in den Ruin trank und 1971 eines gewaltsamen Todes starb, war einer der treibenden Kräfte hinter der Folk-Blues-Renaissance in den 1960er Jahren, die anknüpfend an John A. Lomax Paradigma von der »primitiven Reinheit« der »ursprünglichen«, der »authentischen« afroamerikanischen Musik aus eher obskuren Ecken des Tonträgermarktes längst vergessene Aufnahmen von Charley Patton, Robert Johnson und Son House als passende Zeugnissen dafür neuerlich zugänglich machte (vgl. Dougan 2006). Ein anderer aus der Clique der New Yorker Plattensammler, die sich selbst die »Blues Mafia« nannte, schuf das Geschichtsbild, das hinter dem Blues-Revival der 1960er Jahre stand – Fredric Ramsey (1915-1995) mit seinem Buch *Been Here and Gone* (1960), das den Blues als archetypischen Spiegel einer zeitlos gewordenen Landschaft im Süden der USA porträtierte (Ramsey 1960). Als der mit McKune befreundete Pete Whelan (geb. 1927) mit den beiden Samplern *The Immortal Charlie Patton* (OJL-1, USA 1962) und *Really! The Country Blues 1927-1933* (OJL-2, USA 1962) 1962 sein Reissue-Label *Origin Jazz Library* startete, lieferte ihm McKune aus seinem ab 1943 zusammengetragenen Schätzen nicht nur Material und Anregungen,¹⁴ sondern damit nahm seine Vision vom »authentischen Blues« schließlich eine greifbare Gestalt an, die zum Inbegriff des »Folk Blues« werden sollte. Schon zuvor hatte allerdings eine Reihe von Musikern, namentlich Willie Dixon (1915-1992), der nicht nur als Sänger und Bassist, sondern auch als Songwriter und Produzent Blues-Geschichte schrieb, die Zeichen der Zeit erkannt und sich auf das Leitbild vom »Folk Blues« einzustellen begonnen:

In the late fifties Willie Dixon began carving out a new, dramatically different niche for the blues [...] Facing the decline of urban blues as a commercial pop music, Dixon began to repackage it as roots music, presenting it to largely white audiences as both an alternative to and the progenitor of rock and roll. In effect, he shifted his focus from mass markets to collective memory. It proved to be his savviest marketing move of all [...] Dixon showed that a roots figure could be 'Other' without being marginalized, 'traditional' without being static, and 'archetypal' without being obsolete. (Filene 2000, 113,132)

Das mystifizierte Bild des »*true bluesman*« geht maßgeblich auf Dixons Bemühungen als Musiker, Produzent und Songwriter zurück.

Zu den markantesten Beispielen für die retrospektive Transformation eines afroamerikanischen Musikers in einen solchen »*true bluesman*« gehört Big Bill Broonzy (1893-1958), der seine Karriere im Chicago der 1920er und 1930er Jahre im Umfeld der zahlreichen schwarzen Tanzkapellen begann (Cripple Clarence Lofton, Bumble Bee Slim,

¹⁴ Vgl. Joel Slotnikoff, *Pete Whelan Interview* (1997), <http://www.bluesworld.com/PeteWhelanInterview.htm> (letzter Aufruf 15.2.2008)

Georgia Tom, Frank Brasswell) und Anfang der 1950er Jahre dann zum »Volksmusiker« mutierte. In seiner 1955 erschienenen Autobiographie verteidigt er sein späteres Repertoire in Abgrenzung von den Aufnahmen aus den dreißiger Jahren als »*the real blues*« (Broonzy/Bruynoghe 1955, 31). Bereits 1959 hat freilich Samuel B. Charters darauf aufmerksam gemacht, dass ein großer Teil dieses neuen Folk Blues-Repertoires von Broonzy schon früher in einer Band-Version eingespielt oder einschlägigen kommerziellen Songbooks entnommen worden war (Charters 1959, 177ff). Die Reinkarnation von Broonzy als Repräsentant einer volksmusikalischen Vergangenheit basierte auf der Refolklorisierung eines Repertoires, das viel später entstand als vorgegeben und in den meisten Fällen mit dem, was in diesem Kontext als Volksmusik ausgegeben wurde, nicht das Geringste zu tun hatte.

Nun spricht das alles nicht gegen die Musik, sondern lediglich gegen die Perspektive, in die sie damit gerückt wird. Folk Blues war nicht die ursprüngliche, allen anderen Versionen vorausgehende Form des Blues. Sie war vielmehr eine der zahlreichen Instanzen, in denen das reichhaltige Reservoir an Spielweisen, Stilformen und Liedtypen, das die afroamerikanische Community in ihrer wechselvollen und an Widersprüchen reichen Geschichte hervorgebracht hat, in den Strukturen des kommerziellen, medienvermittelten modernen Musikbetriebs fortgeführt wurde, nicht ursprünglicher und nicht authentischer als jede andere. Dies nicht nur, weil der vermeintlich »authentische Blues« in seiner Genese den kommerziellen Formen des Blues aus den ersten vier Dekaden des 20. Jahrhunderts nicht vorausgegangen, sondern zeitlich nachgelagert war, sondern weil die Simplizität solcher linearer Konstruktionen mit ihrer mystifizierten Vorstellung vom »wahren« Ursprung der Dinge die komplexen Prozesse der Formierung und Entwicklung musikalischer Genres grundsätzlich verfehlt – »*stories of musical origins are always social and political fables*« (Hamilton 2008, 151). Die Suche nach dem »Authentischen« hat immer mit einer verloren geglaubten Intaktheit zu tun, die irgendwo in die Vergangenheit projiziert wird, als Schnittpunkt imaginärer Fluchtlinien aus den disparaten Erfahrungen der Gegenwart. So zielt auch die Suche nach dem »authentischen Blues« nicht wirklich auf die Genese eines musikalischen Genres. Hinter ihr steht vielmehr die Sehnsucht der Moderne nach einem nicht kompromittierten Selbst, nach kompromissloser Subjektivität und einer unverstellten Sinnlichkeit in einer durch und durch konformistischen Gesellschaft – eben jene »*white 'heart disease'*«, von der Charles Keil gesprochen hat.

Literatur

- Brooks, Tim/Spottswood, Richard K., *Lost Sounds. Blacks and the Birth of the Recording Industry, 1890-1919*, (University of Illinois Press) Urbana 2004
- Bronzy, Big Bill/Bruynoghe, Yannick, *Big Bill Blues. William Bronzy's Story as Told to Yannick Bruynoghe*, (Cassell) London 1955
- Cashmore, Ernest, *The Black Culture Industry*, (Routledge) London, New York 1997
- Charters, Samuel B., *The Country Blues*, (Rinehart) New York 1959
- , *The Country Blues*, (Da Capo Press) New York 1975
- Cockrell, Dale, *Demons of Disorder. Early Blackface Minstrels and Their World*, (Cambridge University Press) Cambridge, New York 1997
- Dennison, Sam, *Scandalize My Name. Black Imagery in American Popular Music*, (Garland Publishing) New York 1982
- Dougan, John, *Objects of Desire: Canon Formation and Blues Record Collecting*, in: *Journal of Popular Music Studies*, 18 (2006), S. 40-65
- Ellison, Mary, *Extensions of the Blues*, (J. Calder/Riverrun Press) London, New York 1989
- Evans, David, *Big Road Blues. Tradition and Creativity in the Folk Blues*, (University of California Press) Berkeley, London 1982
- Filene, Benjamin, *Romancing the Folk. Public Memory & American Roots Music*, (University of North Carolina Press) Chapel Hill, London 2000
- Groom, Bob, *The Blues Revival*, (Studio Vista) London 1971
- Hamilton, Marybeth, *The Voice of the Blues*, in: *History Workshop Journal* (2002), S. 123-143
- , *In Search of the Blues*, (Basic Books) New York 2008
- Handy, William Christopher, *Father of the Blues*, (Macmillan) New York 1970
- Keil, Charles, *People's Music Comparatively. Style and Stereotype, Class and Hegemony*, in: *Dialectical Anthropology*, 10 (1985), S. 119-130
- Lomax, Alan, *Mister Jelly Roll. The Fortunes of Jelly Roll Morton, New Orleans Creole and "Inventor of Jazz"*, (California University Press) Berkeley 1973
- , *The Land Where the Blues Began*, (Pantheon Books) New York 1993
- Lomax, John A., *Report of the Honorary Consultant and Curator, 1934*, in: *Archive of the American Folk Song. A History, 1928-1939. Compiled from the Annual Reports of the Librarian of Congress*, (Congress Library) Washington 1940
- Lomax, John Avery/Lomax, Alan/Kittredge, George Lyman, *American Ballads and Folk Songs*, (Macmillan Co.) New York 1935
- Middleton, Richard, *Voicing the Popular. On the Subjects of Popular Music*, (Routledge) New York, London 2006
- Odum, Howard W., *Folk-Song and Folk-Poetry As Found in the Secular Songs of the Southern Negroes*, in: *Journal of American Folklore*, 24 (1911), S. 255-294, 351-396
- Odum, Howard Washington/Johnson, Guy Benton, *Negro Workaday Songs*, (University of North Carolina Press, Oxford University Press) Chapel Hill, London 1926
- Otto, John S./Burns, Augustus M., *Black and White Cultural Interaction in the Early Twentieth Century South: Race and Hillbilly Music*, in: *Phylon*, 35 (1974), S. 407-414
- Ramsey, Frederic, *Been Here and Gone*, (Rutgers University Press) New Brunswick, N.J., 1960
- Rose, Al, *Storyville, New Orleans. Being an Authentic, Illustrated Account of the Notorious Red-light District*, (University of Alabama Press) Tuscaloosa, London 1974
- Russell, Tony, *Blacks, Whites, and Blues*, in: P. Oliver, T. Russell u. R. M. W. Dixon (Hrsg.), *Yonder Come the Blues. The Evolution of a Genre*, (Cambridge University Press) Cambridge, New York 2001, S. 143-222

- Sanders, Lynn Moss, *Howard W. Odum's Folklore Odyssey. Transformation to Tolerance Through African American Folk Studies*, (University of Georgia Press) Athens, Ga. 2003
- Scarborough, Dorothy, *On the Trail of Negro Folk-Songs*, (Harvard University Press) Cambridge, Mass., 1925
- Schwartz, Roberta Freund, *How Britain Got the Blues. The Transmission and Reception of American Blues Style in the United Kingdom*, (Ashgate) Aldershot, Burlington, VT, 2007
- Slotnikoff, Joel, *Pete Whelan Interview* (1997),
<http://www.bluesworld.com/PeteWhelanInterview.htm> (letzter Aufruf 15.2.2008)
- Tuuk, Alex van der, *Paramount's Rise and Fall. A History of the Wisconsin Chair Company and Its Recording Activities*, (Mainspring Press) Denver, Co., 2003
- Wolfe, Charles K./Lornell, Kip, *The Life and Legend of Leadbelly*, (HarperCollins) New York 1992
- Work, John W., *American Negro Songs and Spirituals. A Comprehensive Collection of 230 Folk Songs, Religious and Secular (1940)*, (Dover) New York 1998