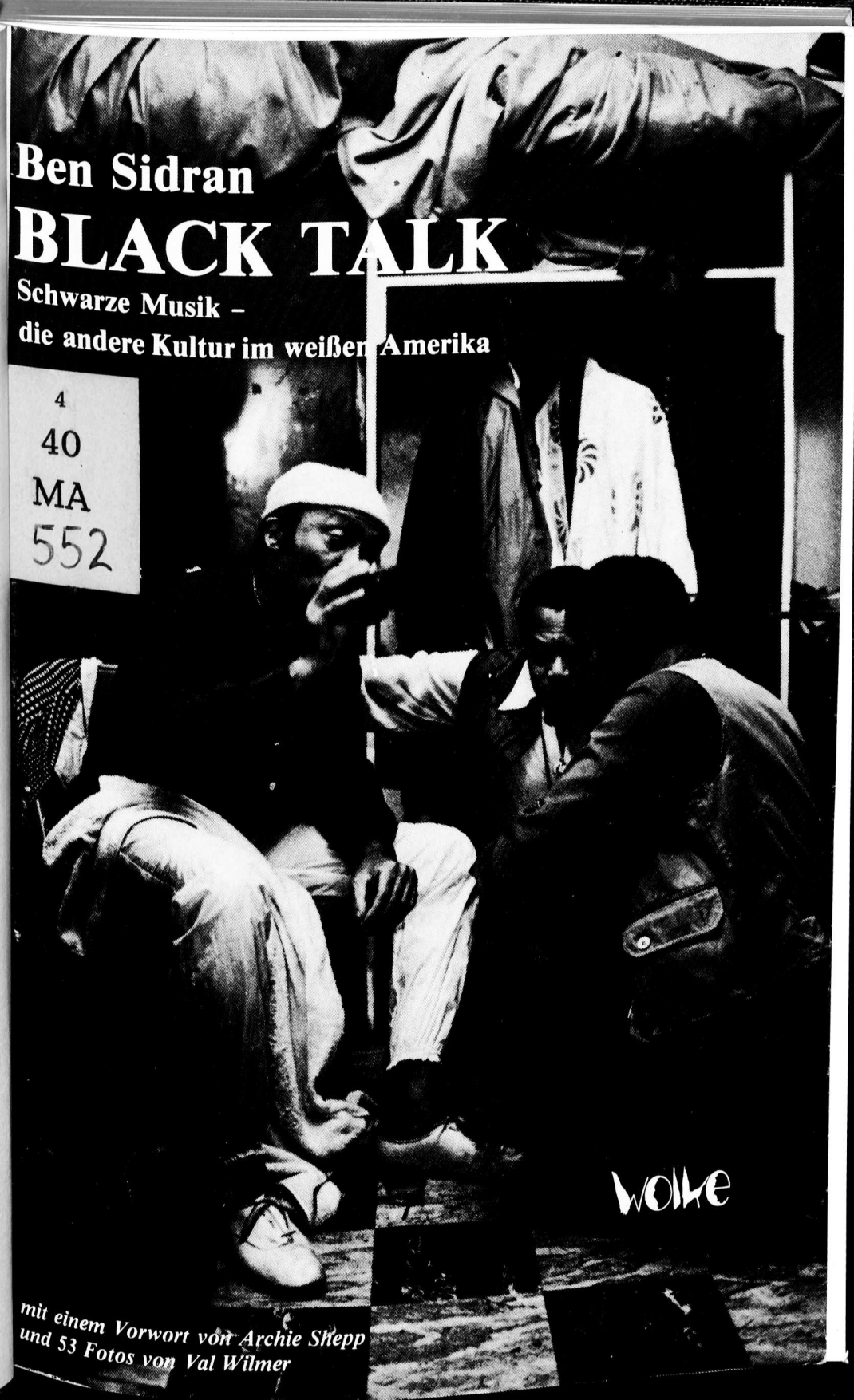




Ben Sidran BLACK TALK

Schwarze Musik –
die andere Kultur im weißen Amerika

4
40
MA
552

woke

mit einem Vorwort von Archie Shepp
und 53 Fotos von Val Wilmer

BLACK TALK

Ben Sidran
BLACK TALK

Schwarze Musik –
die andere Kultur im weißen Amerika

*Mit einem Vorwort von Archie Shepp
und 51 Fotografien von Val Wilmer*

Wolke

Aus dem Amerikanischen von Heinrich Keim

46-40 MA 552

Alle Rechte der deutschen Ausgabe
beim Wolke Verlag, Hofheim
1. Auflage 1985

© Ben Sidran 1971, 1981

© Vorwort, Archie Shepp, 1981

© Fotos, Val Wilmer, 1985

Satz: Wolke Verlag

Druck: Caro Druck, Frankfurt

Umschlaggestaltung: Donner, Alonissos,

unter Verwendung zweier Fotografien von Val Wilmer:

Cecil Taylor & friends after New York concert,

Umschlagrückseite: *Harlem Jazz audience, New York.*

ISBN 3-923997-07-8



K

Meinem Vater

Mein Dank gilt M.L. Aronson, George Brown, Elliot Eisenberg, Mike Gabriel, Pallo Jordan, Ray Lucas, John Postgate und Rupert Wilkinson, die wesentlich zum Zustandekommen dieses Buches beitrugen, an seinen Unzulänglichkeiten freilich keine Schuld tragen.



Inhalt

Vorwort 11

Einleitung 19

1. *Orale Cultur* und musikalische Tradition

Vor- und Frühgeschichte
Theoretische Grundlegung 27

2. Der schwarze Musiker in einem Amerika
der zwei Kulturen

Frühe Geschichte bis 1917 61

3. Die »Jazz-Ära«

Die zwanziger Jahre 91

4. Die Entwicklung des *Black Underground*

1930–1947 123

5. Schwarze Präsenz

1949–1969 163

Anmerkungen 219

Auswahlbibliographie 227

Nachbemerkung zur deutschen Ausgabe 230

Vorwort

Ich freue mich, daß mich Ben Sidran um ein Vorwort zu *Black Talk* gebeten hat. Ich habe das Buch unmittelbar nach seiner Erstveröffentlichung gelesen, und seitdem gehört es für mich zur Standardliteratur. Bei meinen zahlreichen Vorlesungen und Kolloquien über afro-amerikanische Musik an der Univesity of Massachusetts bin ich oft auf dieses Werk eingegangen.

Ich schätze dieses Buch deshalb so hoch ein, weil es meines Erachtens seit LeRoi Jones' *Blues People* eine der wichtigsten Arbeiten über die sozialen Prozesse ist, in deren Rahmen schwarze Musik vermittelt wird. Denn es erhellt die Sprache der schwarzen Musik, relativiert klassische Untersuchungen wie *Muntu* oder *The Myth of the Negro Past* und bringt die Ergebnisse dieser Arbeiten auf den neuesten Stand. Bestimmte Überlegungen, die bislang auch von schwarzen Autoren lediglich angedeutet wurden, werden hier klar und präzise formuliert. Am ehesten kam bislang Harold Cruse mit seiner Studie *Crisis of the Negro Intellectual* an Sidran heran. Cruse forderte in einem leidenschaftlichen Appell den Dialog zwischen schwarzen Intellektuellen, um auf diese Weise eine schwarze »Kritik« zu etablieren und so eine gemeinsame Haltung in Fragen der Kunst zu gewinnen, die in politischer wie ästhetischer Hinsicht zwingend ist.

Sidran schlägt allerdings einen anderen Weg ein. Als Soziologe gelingt es ihm, einen unentdeckten Aspekt der Wirklichkeit freizulegen. Er verweist auf die *oral tradition*, fordert ihre Bewahrung in der Neuen Welt und ihren Ausbau zu einer sozio-musikalischen Ganzheit – eine Forderung, deren Einlösung enorme Konsequenzen in politischer wie kultureller Hinsicht nach sich zöge. Und wenn Sidran auch keineswegs versucht, uns eine vollständige Rekonstruktion traditioneller Stammeserfahrungen zu vermitteln, so verschafft er dem Leser doch eine gehörige Portion Einsicht in die »Nommo«-Fakoren, wenn dieser Begriff aus der Bantu-Sprache hier gestattet ist.

Bevor ich dieses Vorwort verfaßte, führte ich mit Ben Sidran ein längeres Gespräch, und unsere Unterhaltung brachte mich zum Nachdenken darüber, welche Rolle die *oral culture* gerade für uns

schwarze Musiker spielt. Mir fiel dabei John Coltrane ein. Ich erinnere mich, wie ich als junger Mensch Anfang Zwanzig zusammen mit Pharoah Sanders, Rocky Boyd, George Brown (einem Schlagzeuger, der mittlerweile in Europa lebt), mit dem Saxophonisten Marion Brown (der übrigens mit George nicht verwandt ist) und anderen die Zeit dieses großartigen Lehrers immer wieder in Anspruch nahm. Coltrane hat uns diese Zeit stets geduldig und bereitwillig geopfert. Ein solches Verhalten muß eigentlich verwundern, denn die Bereitwilligkeit, seine Erfahrungen und sein Wissen an jüngere Musiker weiterzugeben, ist keinesfalls so verbreitet, wie man annimmt, im Gegenteil. Coltranes Verhalten war hier eine Ausnahme. Ich will damit keineswegs unterstellen, daß die Traditionen der *oral culture* damals nicht mehr funktioniert hätten. Aber der alte Trick mit dem Taschentuch über den Ventilen der Trompete verwirrte nicht nur potentielle weiße »Abstauber«, sondern verhinderte auch, daß schwarze Musiker von ihren Kollegen lernten. Einem hier frei wiedergegebenen Zitat von Lester Young zufolge, gilt in unserem Geschäft die feste Überzeugung: Wenn du als Musiker was gelten willst, mußt du was Eigenes bringen.

Anthropologen und Musikethnologen verwenden den Begriff des *informant* und meinen damit Personen, die für die Überlieferung der Traditionen der *oral culture* unerlässlich sind. Unglücklicherweise wird mit diesem Begriff eine Assoziation zu dem des *informer* hervorgerufen, womit eine Person bezeichnet wird, die sich – freiwillig oder unfreiwillig – kaufen läßt und wichtige Informationen preisgibt. Doch diese Assoziation entbehrt nicht eines bitteren Kerns, denn tatsächlich haben sich oft naive Leute hereinlegen lassen und essentielle Erfahrungen an egoistische Fachleute oder profitgierige Plattenfirmen weitergegeben, die diese Informationen für ihre Zwecke ausschachteten.

Betrachten wir Coltrane daher nicht als *informant*, sondern als einen Lehrer im besten Sinne, als einen »guru«. Im Verlauf einer Unterhaltung, die ich vor einigen Jahren mit George Brown in Genf führte, erinnerte er mich daran, wie sehr wir Coltrane verehrten. Wir hatten nicht allein großen Respekt vor dem Virtuosen Coltrane (dessen Improvisationskünste auch heute noch Möchtegern-Nachahmern das Leben schwermachen), sondern unsere Achtung bezog sich auf seine ganze Person. Wir wußten ganz einfach, wie man sich »Vätern« gegenüber verhält. George faßte unser Verhalten zutref-

fend zusammen: »Meistens saßen wir einfach nur da, hörten ihm zu und brachten hin und wieder unsere Anerkennung zum Ausdruck. Wir alle waren uns unserer Unkenntnis angesichts dieses Genies zutiefst bewußt.«

Einen Augenblick lang dachte ich zurück an jene frühen Tage in der Columbus Avenue, in der Coltranes Familie nach ihrer Übersiedlung aus Philadelphia wohnte. Georges Worte deckten sich genau mit meinen Erinnerungen. Es war ja nicht so, daß wir Coltrane keine musikalischen Fachfragen gestellt hätten. Aber über all diesen Fragen stand eine Atmosphäre, für die die persönliche Beziehung zum Lehrer bedeutsamer war als die handwerkliche Unterweisung. Sie ähnelte der Unterweisung eines Yoruba-Lehrlings im Schnitzen einer Holzplastik. Niemals wurden wir von Coltrane im Konservatoriumsstil unterrichtet.

Ich erinnere mich an einen Nachmittag, an dem ich einfach nur zuhörte, mit welcher Begeisterung er über Art Tatum redete, den er neben Thelonius Monk und Miles Davis so liebte wie wir ihn. »Art«, sagte er voller Enthusiasmus, »konnte innerhalb von vier *beats* von einem Es- oder sogar Fis-Akkord aus den C-Septakkord erreichen (eine Entfernung von einer übermäßigen Quart!) und auflösen.« (Das sind insgesamt sechs Harmonieschritte, und wenn man noch die Moll-Variante jedes Septakkords berücksichtigt, ergeben sich mindestens zwölf Möglichkeiten harmonischer Improvisation innerhalb dieses einen Taktes.)

Coltrane entwickelte damals seine berühmten *sheets of sound*, in denen er das, was ihn an Tatums Klavierspiel fasziniert hatte, auf das Saxophon übertrug und ausbaute. Damals konnte ich die Implikationen unserer zwanglosen Plauderei kaum überblicken, und es dauerte Jahre, bis mir klar wurde, welche Folgen dieser eine Nachmittag für meine Einstellung zum Saxophon nach sich zog.

Als Solisten verfügten Coltrane und sein Mentor Parker über unglaubliche technische Fertigkeiten, Produkte einer immensen und sorgfältigen Übungspraxis. Dennoch war Coltranes Kunstfertigkeit weniger eine Frage von Geschwindigkeit oder technischem Können, sondern Ausdruck einer Leidenschaft, einer fast mystisch zu nennenden inneren Konzentration und Ungebrochenheit, die die spezifische Dichte schwarzer improvisierter Musik ausmacht. Seine Virtuosität kam aus einer Tradition, die sich schon lange vor Scott Joplins *Maple Leaf Rag* gebildet hatte.

Meines Erachtens wurzelt das typische schwarze Musikgenie in drei grundlegenden Erfahrungsbereichen: zum einen in der afrochristlichen Kirche; zum anderen im *functional song* aus der Sklavenezeit (dem *work song*, dem *arwhoolie* und den *cries*); und schließlich in der Vielfalt von Liedern, Gesängen und Spielen, die zu einer schwarzen Kindheit gehören.

Vor dem zweiten Weltkrieg war der überwiegende Teil der afroamerikanischen Musik ungeachtet ihrer instrumentalen Komponente tanzorientiert. Hauptsache war, daß sie »swingte«. *It don't mean a thing if it ain't got that swing*, hatte Duke Ellington behauptet, obwohl er selbst bereits in seinen frühen Kompositionen längere und instrumental ausgerichtete Formen begründet hatte. Die mit dem Kriegseintritt der USA erhobene *cabaret tax* (Vergnügungssteuer) für große Tanzpaläste machte es für Veranstalter unattraktiv, Big Bands zu engagieren. Im Rahmen der dadurch entstehenden neuen Arbeitsbedingungen für Musiker entwickelten sich mehrere musikalische Erscheinungsformen, die zueinander in Konkurrenz traten. Im Unterschied zu früher wurde ein breiteres Publikum erreicht. War in den zwanziger Jahren mit Ausnahme des Ragtime jedwede schwarze Musik als *race music* abgestempelt worden, um damit auszudrücken, daß es die Musik der »Nigger« war, so wurde diese Bezeichnung im Rahmen einer wachsenden kommerziellen Verwertung durch die Schallplattenindustrie und später die Rundfunksender durch den Oberbegriff *Rhythm & Blues* ersetzt, der auch den Jazz mit umfaßte. Darauf folgte die Aufspaltung der schwarzen Musik in künstliche Subkategorien wie *Blues*, *Classic Blues*, *Gospel*, *Jazz*, *Ragtime*, *Soul*, *Pop* und *Rock 'n' Roll*. Daß all diese Unterbereiche ihren Ursprung in einer schwarzen Musikkultur hatten, fiel dabei unter den Tisch. (Warum wurden zur näheren Differenzierung schwarzer Musik eigentlich nie Begriffe wie »impressionistisch«, »barock«, »weltlich« oder »geistlich« verwendet? Und wenn schon nicht solche Kategorien – die ja untrennbar an die westliche Kulturgeschichte gebunden sind –, warum dann nicht eine, die den Urhebern dieser Musik und ihrem Lebenszusammenhang zur Anerkennung verhilft?)

So ist es kein Wunder, daß, wie Neil Leonard in *Jazz and White Americans* hervorhebt, in den USA der Irrtum weit verbreitet ist, die schwarze Musik des Landes sei in Wirklichkeit weißen Ursprungs – in der Tat ein Witz, wenn man bedenkt, wie hoch der Anteil schwarzer Musiker an der amerikanischen Musik ist. Und bei solchen Über-

legungen sollte man auch gleich noch die deprimierenden Bedingungen mitberücksichtigen, unter denen sie diese Musik hervorbrachten. Sie waren Parias in einem Land, in dem sie geboren und aufgewachsen waren. – Zum Teil rührt das Problem daher, daß es weiße Kritiker waren, die die schwarze Musik mit Etikettierungen versahen. Da erfanden sie den Begriff »Bop« in den vierziger Jahren, dann die Schule des »West Coast«- oder »Cool«-Jazz (letzterer wurde in den Medien als »weiß« dargestellt, obwohl er eindeutig auf Innovationen von Lester Young und Miles Davis zurückgeht). Später wurden die schwarzen Musiker an der Ostküste als Opponenten der »Cool School« aufgebaut und ihre Musik zum »Hardbop« oder »Funk« erklärt. Solange die schwarze Musik publizistische Freunde dieses Schlages besitzt, sind erklärte Feinde weiß Gott überflüssig.

Aber setzen wir unsere kleine historische Rundreise fort. Eine Metamorphose schwarzer Musik setzte ein, als ihre Assoziation mit dem Tanz in eine plastische Tonsprache transformiert und somit aufgelöst wurde. Der Saxophonist mit seinem flexiblen Instrument lieferte dazu die entscheidende Waffe. Und keiner verstand sie besser einzusetzen als Charlie Parker, der die schwarze Musik endgültig aus der Knechtschaft des Tanzbodens befreite. Er verwandelte die bislang im wesentlichen immer noch ländlich gebliebene Musik in eine urbane. Er verkörperte die Wiedereinführung eines Prinzips, das Sowande *ritual experience* nennt, und verstand seine Musik als ästhetische Äußerung von Menschen, die in einer kulturellen Diaspora leben.

Die Verfeinerung dieser Musik im Verlauf jener heißen Sessions, die in den vierziger Jahren uptown New York stattfanden, dokumentiert einen bewußten Versuch des schwarzen Künstlers, ganz gezielt eine Musiksprache zu schaffen, die nach den Worten des genialen Musikers Thelonius Monk von den »white boys« nicht imitiert werden konnte (am Rande: Imitation ist die Grundlage künstlerischer Schöpfung überhaupt). Mit anderen Worten: der Grund für die Erstellung dieser neuen Sprache lag im Bedürfnis nach einer neuen Ästhetik jenseits der westlichen akademischen Theorie (es handelte sich hier um reine Musiktheorie – der unternommene Schritt hatte jedoch weiterreichende Konsequenzen).

Ben Sidran trifft den Nagel auf den Kopf, wenn er in seiner Arbeit darlegt, daß schwarze Musik die Erfahrungen der Schwarzen weit- aus wirkungsvoller zu vermitteln vermochte als alle von irgendwoher entlehnten Worte. McLuhan prägte den Satz *The medium is the*

message, und Ellington formulierte mit der ihm eigenen Eloquenz die Beobachtung, daß »die ganze Welt irgendwie orientalisch« wird. Der Entwicklungsprozeß schwarzer Musik – wie auch das vorliegende Buch – verdankt sich den gemeinsamen Bemühungen von Schwarzen, die die Wurzeln ihrer Musik freilegen wollten. Und er wurde möglich, weil Musik, wie Herskovits sagt, »unbewußt gesellschaftliche Prozesse widerspiegelt«. Man höre sich einfach eine Aufnahme von Ellington oder Henderson aus den zwanziger Jahren an und stelle fest, wie weitaus intensiver als tausend Gatsbys sie das Lebensgefühl der sogenannten *Jazz-Ära* einfangen. Der schwarze Instrumentalist, vom Sänger und Tänzer emanzipiert, war dazu in der Lage, seiner Sache eine Welt zu verschaffen, deren Worte aus Musik bestanden und deren Sprache ihm selbst gehörte.

Lesen Sie dieses Buch, es gehört in die Bibliothek eines jeden Jazzinteressierten.

ARCHIE SHEPP
Amherst, Massachusetts
im September 1980

