



universität
wien

DIPLOMARBEIT

TITEL DER DIPLOMARBEIT

Pop Politics

-

Soul und das Civil Rights Movement in den USA der 1960er Jahre

VERFASSER

Stefan Niederwieser

ANGESTREBTER AKADEMISCHER GRAD

Magister der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

Ass.-Prof. D. Michael Weber

INHALT

>00> ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	3
>00> ZEITTADEL	4
>00> VORWORT	8
>01> EINLEITUNG	10
01.1. STILISTISCHE ANMERKUNGEN.....	12
>02> KULTUR UND POLITIK	15
02.1. WAS IST EIN PROTESTSONG?	19
>03> SCHWARZE KULTUR	23
03.1. BLACK NATIONALISM	27
03.2. SCHWARZE MUSIK.....	30
03.3. MASKIERUNGEN UND DOUBLE MEANING.....	38
>04> DAS KONZEPT "SOUL"	43
>05> POLITISCHER RAHMEN	49
05.1. GRUNDFIGUREN	50
05.2. FÜHRUNGSPERSÖNLICHKEITEN.....	53
>06> SOUL MUSIC	68
06.1. FALLBEISPIEL MOTOWN	73
06.2. FALLBEISPIEL STAX	84
06.3. MUSIK UND SCHWARZES CIVIL RIGHTS MOVEMENT	87
06.4. SONGS.....	90
06.5. ANDERE AKTEURE	95
>07> RESÜMEE	105
>00> LITERATUR	112

>00> Abkürzungsverzeichnis

ACL	African Communities League
ASNHL	Association for the Study of Negro Life and History
BTWTA	Booker T. Washington Trade Organization
CORE	Congress Of Racial Equality
DCHR	Detroit Council for Human Rights
DRUM	Dodge Revolutionary Union Movement
ICV	Inner City Voice
HWLD	Housewives League Of Detroit
MST	Moorish Science Temple Organisztion
NAACP	National Asscociation for the Advancement of Colored People
NATRA	National Association of Television and Radio Announcers
NOI	Nation Of Islam
OAAU	Organzation for African-American Unity
PUSH	People Unitted to Save Humanity
SCLC	Southern Christian Leadership Conference
SDS	Students for Democratic Society
SNCC	Student Nonviolent Coordination Committee
UNIA	Universal Negro Improvement Association

>00> Zeittafel

1441 Beginn des europäischen Sklavenhandels in Afrika

1619 erste Ankunft von Sklaven in den USA (Jamestown, Virginia), Verschleppung von insgesamt mindestens 20 Millionen Afrikanerinnen und Afrikanern, katastrophale Folgen für den afrikanischen Herkunftscontinent

1808 Verbot der Beteiligung am transatlantischen Sklavenhandel für alle US-Bürger

1800-1831 diverse Sklavenaufstände ua von Gabriel Prosser (1800), George Boxley (1815), Denmark Vesey (1822) und Nat Turner (1831) (Werner 2002: s6) mit dem Ziel der Befreiung

1850 Fugitive Slave Law, Verschlechterung der rechtlichen Situation von Sklaven (Zips / Kämpfer 2001: s90)

1857 Dred Scott Decision des Obersten Gerichtshofs, Verweigerung des Status von Staatsbürgern an Sklaven, Mitauslöser des Sezessionskrieges (Zips / Kämpfer 2001: 101)

1861-65 Sezessionskrieg, 1862 Schwarze für unterstützenden Militärdienst zugelassen, 1863 ebenfalls für kämpfenden Militärdienst (Zips / Kämpfer 2001: 104)

1863 erste größere Unruhen in Detroit [Detroit Race Riot] (Zips / Kämpfer 2001: 104)

1875 Civil Rights Act - gleicher Zugang zu öffentlichen Einrichtungen wie Gastronomie, Krankenhäusern, öffentlichen Verkehrsmitteln

1883 Civil Rights Act vom Obersten Gerichtshof für verfassungswidrig erklärt

1906 Unruhen in Atlanta [Atlanta Race Riot] mit 25-40 Toten

1913 Gründung der Moorish Science Temple Organization - erste ausgewiesene muslimische Bewegung (Zips / Kämpfer 2001: 158)

1915 Birth of a Nation - einflussreicher Film von David W. Griffith, in dem die Rolle des Ku Klux Klan für die Konstitution der USA glorifiziert wird

1917 Unruhen in Houston, Philadelphia und East St.Louis

1919 blutiger Sommer großer Unruhen quer über die USA ausgelöst durch Sorge um Arbeitsplätze und Inflation, erstmals organisierter Widerstand gegen die Attacken durch Weiße, insgesamt mindestens 43 Schwarze gelyncht

1920s Harlem Renaissance – erste große intellektuelle (vor allem literarische)

Bewegung in den USA, Entwicklung schwarzen Selbstbewusstseins (Blauner 1967: 155)

1921 Massaker in Tulsa, Oklahoma [Tulsa Race Riots] – schwerwiegendste Unruhen in den USA, cirka 300 Tote (10 davon Weiße), 10.000 obdachlos, Vertreibung vieler Schwarzer von der “Black Wall Street”

1939 Konzert von Marian Anderson vor cirka 75.000 Menschen am Lincoln Memorial in Washington, ua als Protest gegen Performance-Verbot vor gemischtem Publikum

1943 Unruhen in Detroit [Detroit Race Riot] – ua als Reaktion auf Diskriminierungsverbot Roosevelts in Rüstungsindustrie, 34 Tote, 675 schwer verwundet, 1893 verhaftet, 6000 schwer bewaffnete Truppen zur Beruhigung

1954 Brown v. Board of Education of Topeka – erfolgreiche Sammelklage vor dem Obersten Gerichtshof gegen Segregierung öffentlicher Schulen,

Verfassungsmäßiges Verbot der „Rassentrennung“ an öffentlichen Schulen

1955-1956 Montgomery Bus Boykott – kollektiver ziviler Ungehorsam gegen die Segregierung öffentlicher Verkehrsmittel, 1956 durch Obersten Gerichtshof verboten, ausgelöst durch Rosa Parks, erstes großes Auftreten von Martin Luther King

1961 17.11. Gründung des Albany Movement, erste Niederlage für das Civil Rights Movement, anhand dessen Entwicklung späterer Strategien

1962 30.9. John F. Kennedy erzwingt die Teilnahme am Unterricht von James Meredith an der University of Mississippi mit Bundestruppen (78 von ihnen dabei verwundet)

1963 ab April Birmingham Kampagne zur Desegregierung bestimmter Bereiche des öffentlichen Lebens in Birmingham, Alabama, öffentliche Briefe Kings im Gefängnis von Birmingham mit Bekenntnis zu Strategie des zivilen Ungehorsams

23.6. Great March to Freedom in Detroit

28. 8. “March on Washington for Jobs and Freedom” – Abschluss am Lincoln Memorial zum 100. Jahrestag der Sklavenbefreiung mit mindestens 200.000 Teilnehmern

16.9. Brandanschlag auf die Sixteenth Street Baptist Church, vier Mädchen in Kirche getötet

22.11. Ermordung von John F. Kennedy

1964 Billboard Magazine verzichtet kurzzeitig auf eigene R’n’B-Charts, integrierte Taxonomie der Plattenverkäufe, spiegelt hohen Stellenwert schwarzer Musik wider

8.3. offizieller Bruch von Malcolm X mit der Nation Of Islam

„Freedom summer of 1964“ – Wählerregistrierungen in Mississippi, vier Tote, 1000 verhaftet, 37 Brandanschläge auf Kirchen, verstärkte Aufmerksamkeit weil erstmals auch Weiße Opfer der Segregation-Anhänger wurden, 21.6. Mord an drei Aktivisten aus Philadelphia in Neshoba County, Mississippi

2.7. Civil Rights Act von Lyndon B. Johnson, Verbot der “Rassentrennung“ in allen öffentlichen Einrichtungen

10.12. Friedensnobelpreis für Martin Luther King

11.12. Tod von Sam Cooke

1965 15.2. Tod von Nat King Cole

21.2. Ermordung von Malcolm X in Harlem, New York

7.3. “Bloody Sunday“ in Selma, Alabama – Teil der Protestmärsche von Selma nach Montgomery für mehr Wahlrechte, medialer Höhepunkt des Civil Rights Movement

4.8. Voting Rights Act – Gewährung eines fundamentalen Wahlrechts an alle US-Bürger

11.8. Unruhen in Watts, einem der ärmste Stadtteile von Los Angeles, 34 Tote in einem Zeitraum von 10 Tagen

1966 6.6. “March Against Fear“ von Tennessee nach Mississippi - James Meredith von Heckenschützen angeschossen, am Ende 15.000 Beteiligte

9.8. kleinerer Aufstand in Detroit, 21 verletzt, erste Kratzer am Bild der Modellstadt¹
gescheiterter Kampf für die Desegregation der Wohnungspolitik in Chicago von Martin Luther King, unerwartet feindseliger Empfang und aggressive Atmosphäre im „desegregierten“ Norden der USA

1967 4.4. Martin Luther King spricht sich öffentlich gegen Vietnamkrieg aus

23.7. Unruhen in den Ghettos von Detroit² - 43 Tote (33 davon schwarz), 700 verletzt, 7000 verhaftet, von der schwarzen Gemeinschaft der Stadt als “Great Rebellion“ bezeichnet, in weißen Medien “Detroit riot of 1967“(Smith 1999: 195)
“Summer of ‘Retha, Rap and Revolt“ (Smith 1999: s210), langsame Radikalisierung der Bewegung³

¹ Smith 1999: 178 „Ten officers and eleven civilians were injured, but no one was killed. Mayor Cavanagh and the Police Department’s quick response to ending the disorder enhanced the city’s ‘model’ reputation across the country.“

² Smith 1999: 186 „As one observer would later recall, ‘It was not so clear to my own eyes that white people were out there looting, too. Not to say that racial tensions didn’t exist, but wasn’t black against white. It was the propertied against the non-propertied.’ Massive looting and arson, which dominated the week’s events, supported claims that the disturbance reflected deep-seated anger on the part of participants about economic inequality, which for many was directly connected to issues of racial injustice.“

10.12. Otis Redding bei Flugzeugabsturz getötet

1967 -1971 Schwarze Bürgerrechtsorganisationen (SCLC, NAACP, CORE) sowie militante Organisationen (Nation Of Islam, Black Panthers) werden Ziel des FBI, diverse geheimdienstliche Gegenmaßnahmen (bis zu Tötungen) zur Verhinderung einer geeinten, militanten und nationalistischen Bewegung (Van Deburg 1997: 133)

1968 4.4. Ermordung Martin Luther Kings in Memphis, Tennessee

11.4. Civil Rights Act - Verbot diskriminierender Wohnungsvergabe

5./6. 6. Robert F. Kennedy nach erfolgreichem Vorwahlkampf in Kalifornien erschossen

28.8. gewaltsame Zusammenstöße zwischen Polizei und Demonstranten während der demokratischen Parteiversammlung in Chicago [police riots], Proteste gegen den Vietnamkrieg von cirka 10.000, tiefe Spaltung der Demokraten

5.11. Nixons zum Präsidenten gewählt – nach einem durch Fernsehen und von “Law and Order” geprägten Wahlkampf, der unabhängige Kandidat George Wallace erhält mit einem Pro-Segregation-Wahlkampf immerhin 46 (von 538) Wahlmännerstimmen

1969 4.12. Fred Hampton und Mark Clark (führende Mitglieder der Black Panther Party von Illinois) gezielt durch FBI und Spezialeinheit der Polizei getötet

1971 21.8. George Jackson (Black Panther und politischer Bestseller-Autor) unter umstrittenen Umständen (bei angeblichem Fluchtversuch) im San Quentin Gefängnis, Kalifornien, erschossen

9.9. Unruhen im Attica Gefängnis – Forderungen nach besseren Haftbedingungen, 39 Tote (10 Wärter und Zivilisten)

1972 20.8. Wattstax – cirka 100.000 bei politischem Benefizfestival des Stax-Labels

2008 16.11. Barack Obama zum ersten schwarzen Präsidenten der USA gewählt

³ Werner 2002: 116: “As much as any speech or manifesto, ‘Respect’ defined the energy of the freedom movement as its center of gravity shifted from Martin Luther King’s interracial coalition to the unapologetically *black* organizations headed by, to use James Brown’s term, a ‘new breed’ of photogenic firebrands including H. Rap Brown, Stokely Carmichael, Eldridge Cleaver, and Huey Newton.”

>00> Vorwort

Diese Arbeit behandelt die Wechselwirkungen zwischen Soul und der „schwarzen“ Bürgerrechtsbewegung in den USA – ihre Reibungs- und Berührungspunkte.

Ausgehend von der allgemein akzeptierten Annahme, dass Soul Musik eine stark politisierte Musikform gewesen wäre, entwickelte ich ein besonderes Interesse für die Frage, wie denn die Zusammenhänge zwischen den Protagonisten der beiden Aktionsfelder Politik und Kultur im Detail aussahen. Soul gilt als eine sozial engagierte Musik. Wie sehr ist dieser Ruf begründbar?

So viel darf ich vorausschicken: die Sechziger Jahre waren keine Zeit voll von stark politisierten, „schwarzen“ Entertainern und mitreißenden Aktivistinnen und Aktivisten. Die direkten Kontakte zwischen diesen beiden Betätigungsfelder erwiesen sich als dürftiger als ursprünglich von mir angenommen. Ein unmittelbarer Austausch von Erfahrungen und Hoffnungen, vielleicht sogar eine Koordinierung, fand nur vereinzelt statt. Allein schon die Hauptphase der politischen Proteste des Civil Rights Movements überschneidet sich nur zu einem geringen Teil mit jener der bekanntesten Soul-Protagonisten – während die Blütezeit von Soul generell in den zehn Jahren rund um 1970 angesiedelt wird, war das Civil Rights Movement eher in den frühen Sechziger Jahren am Höhepunkt seiner Tätigkeiten.

Dafür ergaben sich allerdings andere Zusammenhänge zwischen politischem Protest und Musik. Etwa darin, wie Musik ganz allgemein, und die musikalische Tradition der befreiten „Schwarzen“ in den USA im Speziellen, ihr Publikum anspricht, ihm unbekannte Ideen eröffnet oder mit gestärktem Selbstbewusstsein auftritt. Darin, wie Musik Menschen zu Veränderung aufrufen kann. Aber auch wie textliche Inhalte für verschiedene Publikumskreise mitunter doppelt kodiert werden. Oder wie das Wort „Soul“ zu einer Chiffre für einen bestimmten Lebensstil und schließlich zu einem politischen Symbol wurde. Diese Beziehungen werden in dieser Arbeit in besonderer Weise zu klären sein.

Ein Fallbeispiel, das in der Literatur so oft wie sonst kein anderer musikalischer Protagonist genannt wird, ist das Detroit Label „Motown“. Es verdeutlicht in besonderer Weise das verstrickte Verhältnis, in dem das Bestreben nach Integration und politische Forderungen in der damaligen Zeit standen. Durch seinen beispiellosen Erfolg stand es besonders stark im Mittelpunkt der öffentlichen

Wahrnehmung. Es repräsentiert einen eher konzilianteren Weg der „schwarzen“ Annäherung an den „weißen“ Mainstream. Dieses und andere, weit radikalere Ansätze und Beispiele sollen im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen.

Besonderer Dank für die (unzeitgemäße) Fertigstellung dieser Arbeit gebührt meinen Eltern, die Verständnis für meine anderen Tätigkeiten aufbrachten. Außerdem möchte ich mich bei meiner Lebensgefährtin Magali Arnoux für ihre Unterstützung bedanken.

>01> Einleitung

In Anlehnung an Peter Wicke könnte man Soul als eine geschaffene Kategorie bezeichnen, die hauptsächlich dazu dient, die Vermarktbarkeit bestimmter unterschiedlicher Musikformen zu erhöhen und eine „Macht der Definition“ zu erlangen⁴. Der Begriff Soul wäre demnach ein Werkzeug des Marketing und der Diskurskontrolle. Auch diese Arbeit müsste sich in Anbetracht dieser willkürlich musikalische Praktiken ausschließenden Kategorie Soul auch anderen Ausformungen der vielfältigen engagierten Musik jener Zeit widmen. Bereits Werner erwähnt in seiner Einleitung zum Thema, dass er seinen Fokus gerne viel weiter eingestellt hätte – dass sich im Jazz (ebenso wie in Reggae und Gospel) viele Beispiele politisch widerständiger Themen in dieser Zeit finden⁵. Auch auf dem Sampler „The Soul of The Black Panther Era“ finden sich etwa Stücke, die aus heutiger Sicht nicht unter den Begriff Soul passen.

Folgt man allerdings den Ausführungen von Rainwater, fasst der Begriff „Soul“ eine Reihe unscharf abgegrenzter Eigenschaften zusammen, die zuerst eine Lebenseinstellung und erst in zweiter Linie konkrete Dinge wie Musik, Essen und anderes meint⁶. Auf seine Überlegungen werde ich im Laufe der Arbeit noch genauer zurückkommen. So stellt sich der Begriff „Soul“ zumindest als problematisch dar, indem ihm ungenau definierte Interessen (ökonomische, politische, ästhetische etc) zu Grunde liegen und er zudem nicht die Vielfalt des damaligen musikalischen Protests abbilden kann.

⁴ Wicke 1998: „Die Macht zur Definition, auch dessen was Musik ist, was populäre Musik, was Kunst, was Unterhaltung, was Authentizität usw. ist eine faktische, die das, was sie vermeintlich bloß abbildet, in Wirklichkeit strukturiert und konstituiert.“ Oder Wicke 1997: „Ablesbar ist das nicht zuletzt an der hier zu beobachtenden Proliferation von Ordnungsbegriffen, die mit herkömmlichen Genre- oder Stil kategorien des Musizierens nichts zu tun haben. [...] Sie fungieren vielmehr als eine Art Platzhalter in einem Relationsgefüge von Positionen, in dem sie so lange behauptet und mit einer für Außenstehende oft völlig unverständlichen Vehemenz verteidigt werden, wie sich in den kulturellen Machtverhältnissen auf den Musikmärkten damit strategische Positionsgewinne erzielen lassen.“

⁵ Werner 2002: XV „*A Change Is Gonna Come* concentrates on the *public* dimension of the story. Whenever I had to decide what to include and what to leave out, I've gone with the better known music. ... One of the costs of this approach was that I spent much less time writing about Jazz than I was listening to it.“

⁶ Rainwater 1970: 10 “[...] they serve to define the concept of soul, describe the context within which expressiveness operates in the contemporary ghetto, and raise important conceptual and policy questions about the future of black people. For all their superficially esoteric emphasis on soul, language, rhetoric, music, food and gaming, they show us a great deal about what it is like to be a black man.

All dies wäre Grund genug sich in dieser Arbeit nicht auf Soul zu beschränken. Angesichts der Breite des Themas bleibt mir allerdings keine andere Wahl, als diese Ausfransungen lediglich zu streifen und mich vorwiegend auf jene Musikerinnen, Musiker und Labels zu konzentrieren, die heute unter Soul subsumiert werden. Auch deshalb, weil über dieses (Begriffs- und Verkaufs-)Vehikel viele der von ihm transportierten Inhalte in den Großteil amerikanischer Haushalte drang. Häufig wird die Geburtsstunde von Soul Musik mit dem Jahr 1954 und Ray Charles' „I Got A Woman“ angesetzt, ab cirka 1972 differenziert sich Soul in Funk, Balladen-lastigen Rhythm And Blues und andere Subgenres auseinander. Wie zu sehen sein wird, ergeben sich auch auf diesem enger gesteckten Feld interessante, vielgestaltige Beziehungen zu den politischen Themen jener Zeit. Dieses enger gesteckte Feld wird sich trotz diverser Ausfransungen auf den Raum zwischen 1960 und 1970 konzentrieren, weil sich in diesem Zeitraum die größten Überschneidungen zwischen Soul und Civil Rights Movement ergeben.

Schließlich sei noch erwähnt, dass der Ausgangspunkt meiner Überlegungen bei den Soul Musikerinnen und Musikern und ihrer Politisierung lag. Also bei diesem – wie wir gesehen haben – unscharfen Genre Soul und seiner Fähigkeit Menschen anzusprechen. Es hat sich beim Verfassen dieser Arbeit jedoch ergeben, dass das allgemeine politische Klima jener Zeit und die Bestrebungen dieser politischen Bewegung ein ästhetisch-kulturelles Programm zu geben, fast gleich stark ins Zentrum meines Interesses gerieten. Der Schwerpunkt dieser Arbeit wird deshalb auf Soul Musik und auf den Aktivistinnen, Aktivisten und Meinungsführern des Civil Rights Movement gleichermaßen liegen.

Als ein Nebeneffekt werden deshalb auch fast alle Protagonisten dieser Arbeit „schwarz“ sein. Hautfarbe und Migrationshintergrund sind zu stark problematisierten Themenfeldern geworden. Ressentiments und Unterschiede werden heute in die Sphäre des Kulturellen (statt in die Sphäre der überaus belasteten Biologie) geschoben, ohne dadurch ihren rassistischen Anstrich zu verlieren. Vor diesem Hintergrund sind Argumente oft stark emotional aufgeladen und historisch vorbelastet. Auch die Rede von einer „schwarzen Rasse“ oder einer „schwarzen Kultur“ ist nicht weniger problematisch. Dies geschieht in dieser Arbeit jedoch in Hinblick auf die damaligen Diskurse, die stark von den Grenzziehungen der „weißen“

separatistischen Politik geprägt waren. Nach Zips und Kämpfer sorgten gerade die ominösen „Rassengesetze“, aber auch „der gesetzlich institutionalisierte Segregationismus, die strikte Rassentrennung, für eine Aufrechterhaltung des Rassenbewusstseins.“ (Zips / Kämpfer 2001: s60)

Aber auch die Ansicht, dass die Bemühungen, eine Unterschiedslosigkeit zwischen verschiedenen Hautfarben theoretisch zu fundieren, versteckte Versuche seien zu verhindern, dass Schwarze ein kollektives Bewusstsein (und damit politische Forderungen) entwickeln, wird stellenweise vertreten. So formuliert Blauner noch 1970 seine Ansicht, dass die Black Culture Bewegung für viele Sozialwissenschaftler und liberale Intellektuelle ein Ärgernis sei, weil sie den offiziellen „aufgeklärten“ Ansichten der US-amerikanischen Nation entgegenstünden. Deren erster Grundsatz wäre demnach, dass Schwarze – im Unterschied zu anderen „Minderheiten“ – keine ethnische Kultur hätten, weil die Auslöschung ihres afrikanischen Erbes zu einer vollkommenen Akkulturation führte.

Damit zusammenhängend würden diese postulieren, dass die Ghettokultur nicht auf ethnische Traditionen zurückzuführen sei, sondern sie lediglich eine Variante einer Kultur der Unterschichten sei (Blauner 1967: 131). Doch damit greife ich bereits dem nächsten Kapitel vor. Jedenfalls werden auch Theoreme in dieser Arbeit wichtig werden, die unter dem Begriff „Black Nationalism“ eingeordnet werden und aktiv den Unterschied zwischen weißer und schwarzer Kultur behaupten.

01.1. Stilistische Anmerkungen

An der Paraphrasierung im vorigen Absatz wurden bereits einige stilistische Schwierigkeiten dieser Arbeit deutlich. Große Teile der verwendeten Literatur wurden auf englisch verfasst und/ oder vor etlichen Jahren unter ganz anderen politischen Gegebenheiten geschrieben. Als Folge davon werden Begriffe verwendet werden, die sich nur sehr schlecht direkt ins Deutsche übersetzen lassen. Begriffe wie Race, Negro, Nationalism, Nation und Lower Class sind im Deutschen anders konnotiert oder haben über die Jahre ihre Relevanz für die vorherrschenden Diskurse verloren. Sie würden Zitate und Paraphrasierungen teils in einem unpassenden Kontext aufleuchten lassen.

Ich werde deshalb den Begriff „Negro“ wo möglich durch „Schwarze/ Schwarzer“ ersetzen und den Originalausdruck in eckige Klammern dahinter setzen. Ich verzichte dabei auf die von Zips und Kämpfer verwendete Großschreibung des Wortes „schwarz“, mit der sie versuchen dieses Wort „als ‚signifier‘ für eine historische und kulturelle Erfahrung, die nicht in essentialistischer Wendung auf die unterschiedliche Hautfarbe reduzierbar ist“, zu visualisieren (Zips 1996: s47f). Ich möchte dabei festhalten, dass auch das Wort „schwarz“ nicht unumstritten und nicht einfach eine „objektive Beschreibung“ von Menschen mit dunkler Hautfarbe ist. Deshalb werde ich „schwarz“ sowohl als den kleinsten gemeinsamen Nenner der Verwendung in verschiedenen historischen und zeitgenössischen Diskursen, wie auch Verdeutlichung einer (negativ oder positiv gefassten) begrifflichen Grenzziehung verwenden. Ebenso werde ich Folk vorwiegend mit „alltäglich“ oder „ländlich“ übersetzen und ebenfalls eine Klammer mit dem Originalausdruck anfügen. Mit dem Begriff „Race“ werde ich ebenso verfahren, um auch dessen nicht unumstrittene Verwendung im Englischen festzuhalten.^{7, 8}

Andere Begriffe sind nur ungenügend mit ihrem deutschen Äquivalent zu übersetzen. Civil Rights Movement, Black Power, Black Nationalism, Black Panther Party, Black Exodus, Race Riot, Freedom Race, Double Meaning, Double Consciousness, Double Voicing, Trickster, Hustler, Ghetto Talk, Hipster Talk, Soul Talk, Signifyin Monkey, Call And Response, Hollering, Jubilee Singing, Southern Soul, Underground Railroad, Uncle Tom, Minstrels, Harlem Renaissance und andere werde ich unter einfache Anführungsstriche setzen, aber deshalb nicht übersetzen. Ebenso Namen von Organisationen und Labels.

Bei der Schreibweise von Signifyin beziehe ich mich auf die übliche Auslassung des im schriftlich korrekten G am Ende des Wortes, um damit eine spezielle Kulturtechnik zu bezeichnen, die ich im betreffenden Kapitel erläutern werde.

Außerdem habe ich mich im Sinne der Lesbarkeit dazu entschieden im Lauftext fast keine englischen Zitate zu verwenden, sondern diese hauptsächlich in Fußnoten zu

⁷ Baker 1973: 5: “All arguments to the contrary, *race* is simply a heuristic term that is often invoked in support of an existing order or in an attempt to unify a body of people for political purposes.”

⁸ Zips / Kämpfer 2001: 60: “Auf Grund ihrer spezifischen Position innerhalb der gesamten Gesellschaft verschmolzen die beiden Konzepte ‘Rasse’ und ‘Nation’, als Reaktion auf die ominösen ‘Rassengesetze’ der weißen Sklavenhalter, fast zwangsläufig zu einem einzigen. Aber auch nach der Sklaverei sorgte der (gesetzlich) institutionalisierte Segregationismus, die strikte Rassentrennung, für eine Aufrechterhaltung des ‚Rassenbewusstseins‘.“

verarbeiten. Ich werde deshalb für das Textverständnis relevante englische Textpassagen im Deutschen paraphrasieren und die Quelle in der Kurzzitierweise angeben. In den Fußnoten werden jene Zitate stehen, die für das Verständnis des Textes nicht zwingend erforderlich sind, aber die Aussagen und Paraphrasierungen im Lauftext vertiefen und erläutern sollen.

Im Übrigen lehne ich mich in der unsaubereren Verwendung von *Amerika*, *amerikanisch* usw. als Bezeichnung für die Vereinigten Staaten von Amerika in den Originaltexten an.

>02> Kultur und Politik

Dieses Kapitel soll einige der vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen Kultur und Politik behandeln. Es stellt das theoretische Grundgerüst dieser Arbeit bereit und zeigt in Folge anhand einzelner Beispiele, wie sich Musik und Politik historisch an diversen Stellen gegenseitig beeinflussten.

Man kann jedoch bei der Durchsicht der Literatur allgemein feststellen, dass viele Texte ihrem Gegenstand über positiv voreingenommen sind. Häufig wirkt es so, als wäre speziell Soul Musik wie selbstverständlich an den politischen Umbrüchen ihrer Zeit beteiligt gewesen, als hätte sie einen Aufruf zu gesellschaftlichen Veränderungen bedeutet. Im Bemühen den schwarzen Kulturleistungen endlich ihren verdienten Platz am historischen Parkett zu geben, wird mitunter darauf vergessen diesen auch ihre Grenzen aufzuzeigen. Es gilt folglich das Verhältnis von Politik und engagierter Musik näher zu betrachten.

02.0.1. Bedenken

Pratt hält der Rede von politischer Musik in seinem Text „The Blues: A Discourse Of Resistance“ entgegen, dass häufig der alleinige Ausdruck von Widerstand noch längst nicht zu politischen Aktionen führt⁹. Anhand des etwas anders als Soul gelagerten Blues spricht er angesichts der häufigen, darin offen proklamierten sexuellen Inhalte von einer weiter gefassten Konzeption menschlicher Befreiung, wie man sie etwa in Herbert Marcuses „Eros and Civilisation“ finden könnte (Pratt 2003: 145). Es gäbe in all der Literatur über den Blues jedoch keine schlüssige Darlegung, wie all die rebellischen und subversiven Inhalte *notwendigerweise* zur Unterstützung einer dauerhaften, organisierten politischen Bewegung führen würden (Pratt 2003: 146).

Aber auch Gebesmair lässt sich zu einer „kleinen Polemik gegen den grassierenden Kulturalismus“ (Gebesmair 2008: s27) hinreißen. Er wendet sich insbesondere gegen die nebulösen akademischen Anwendungen der Begriffe *Identitätsbildung* und

⁹ Pratt 2003: 143 “In the years of the first generation of supposedly emancipated blacks produced the blues, there have been many political and social expressions of resistance. Some – a minority – have moved toward actual radical political activism (Morris; Evans and Boyte).”

Ermächtigung im Gefolge der Cultural Studies.¹⁰ In den letzten Jahren hätte sich der unterstellte Wert von Identitätsbildungen in wissenschaftlichen Untersuchungen verselbständigt. So sei es nur selten klar, wann und unter welchen Umständen diese gelingen und wann nicht. Selbstbehauptung und Ermächtigung könnten sich jedoch auch grundsätzlich in ihr Gegenteil – Selbstausschluss und Erniedrigung – verkehren. Deshalb ist für ihn folglich „der Identitätsbegriff für die Analyse von Herrschaftsverhältnissen und Ermächtigungsprozessen unbrauchbar.“ Denn es gäbe „geradezu einen gesellschaftlichen Zwang zur Behauptung von Eigensinn.“ Diese fiktionalen Fluchtpunkte in der populären Kultur sind aber noch lange kein Mittel für politische Veränderungen: „Was die Untergebenen ermächtigt, ist nicht die Integration popkultureller Elemente in ihre Alltagspraxis, sondern der Zugang zu Instrumenten des politischen Handelns.“ (Gebesmair 2008: s30f)

Gebesmair artikuliert diese Einwände vor dem Hintergrund popkultureller Massenphänomene. Soap Operas, global vermarktete Popmusik, Kinofiktion uä können Identitätsbildungen und -behauptungen in jede beliebige ideologische Richtung führen. Für sich allein genommen bleiben sie folgenlos. Gebesmair bezweifelt damit auch, dass eine breiten Palette von popkulturellen Aneignungen Menschen überhaupt politisch ansprechen und mobilisieren kann. Die Rede von Selbstermächtigung darf kein einfacher Platzhalter für eine diffuse politische Wirkung sein – insbesondere bei kulturellen Massenphänomenen. Stattdessen muss deren Funktionsweise präzisiert werden, andere Mechanismen als die der bloßen Identitätsbildung gefunden, ihre Wirkungsweisen und mögliche negative Folgen abgeklärt werden.

Auch für Fischlin stellt sich die Frage bis zu welchem Grad widerständige Musikformen tatsächlich einen Einfluss auf Rechtsentwicklungen gehabt haben (Fischlin 2003: 11). Er lässt dabei verschiedene Methoden zu:

Solidaritätsbekundungen zu Rechtsinitiativen, die Verbreitung von Information, die Aktivierung von emotionalen Kräften, das Schaffen eines kritischen Bewusstseins

¹⁰ Gebesmair 2008: 28 “Obwohl der langjährige Leiter des Centers, Stuart Hall, mit großem intellektuellem Aufwand den Kulturalismus der Religionsstifter Richard Hoggart und Raymond Williams zu überwinden trachtete und nicht müde wurde, auf die Notwendigkeit einer strukturalen Analyse der hegemonialen Produktions- und Rezeptionsverhältnisse zu verweisen, standen und stehen vor allem die konkreten Praktiken der Medienrezipientinnen und -rezipienten im Zentrum der Forschungstätigkeit.“

oder das Auftreiben von Geldmitteln für derlei Agenden. Im Klang, im Sound der Musik läge jedoch für sich nichts intrinsisch Politisches. Pratt hält außerdem fest, dass es einen Unterschied zwischen einer (musikalischen) Kultur der Revolte und einer organisierten Bewegung gibt (Pratt 2003: 146). Für jede engagierte Popmusikform besteht weiters das Risiko zu einem Konsumartikel der Kulturindustrie zu werden. So zählt Fischlin eine Reihe populärer Musikgenres auf, die – ursprünglich mit Rebellion assoziiert – kommerzialisiert und dadurch größtenteils politisch entschärft wurden – zu einem geringen Teil jedoch erst dadurch überhaupt eine breite Öffentlichkeit erhielten.¹¹

Für Levine steht ebenfalls fest, dass ein Gruppenbewusstsein und ein sicheres Gefühl seiner selbst noch nicht gleich bedeutend mit einem politischen Bewusstsein und politischer Organisation ist. Einfacher Widerstand sei oft voreilig mit einer revolutionären Tradition gleich gesetzt worden (Levine 1977: s239). Er bedauert jedoch im selben Atemzug die Tendenz Widerstand ganz exklusiv in politischen und institutionellen Begriffen zu verstehen. In der Zeit vor dem Civil Rights Movement, einem Zustand massiver, rechtlicher Benachteiligungen, dienten Songs – mit den drohenden Sanktionen der weißen Mehrheit konfrontiert – zumindest als ein Mittel eigene Wünsche und ein Gefühl seiner selbst ungewöhnlich offen auszudrücken und anderen mitteilen zu können. Darin lassen sie mehr Eigensinnigkeit und Selbstbewusstsein vermuten, als Schwarzen üblicherweise zugestanden worden ist.¹²

02.0.2. Befürwortungen

Für Fischlin ist es trotz aller methodischen und inhaltlichen Bedenken nicht nachvollziehbar, warum die soziale Relevanz komplexer kultureller Phänomene

¹¹ Fischlin 2003: 14 "Think of virtually any popular musical form associated with 'rebellion' over the latter half of the twentieth century and think of how its has been commodified: blues, rock, punk, hip-hop, rave. And of course, to say as much is to essentialize complex musics into their commercialized forms, and to ignore the many ways musicians continue to resist this conformity and commercialization. And further, to say as much is to evacuate the potential that even straightjacketed forms of rebel music, duly packaged and sold to large audiences, have for transmitting the sounds and ideas that produce resistance, critique, and a differential relation to hegemony."

¹² Levine 1977: 239 "To state that black song constituted a form of black protest and resistance does not mean that it necessarily led to or even called for any tangible and specific actions, but rather that it served as a mechanism by which Negroes could be relatively candid in a society that rarely accorded them that privilege, could communicate this candor to others whom they would in no other way be able to reach, and, in the face of the sanctions of the white majority, could assert their own individuality, aspirations, and sense of being. Certainly, if nothing else, black song makes it difficult to believe that Negroes internalized their situation so completely, accepted the values of the larger society so totally, or manifested so pervasive an apathy as we have been led to believe."

vorschnell mit politischem Widerstand gleichgesetzt werde – auf Kosten anderer (durch Musik hervorgebrachter) Formen expressiver Leistungen (Fischlin 2003: 14). Es wäre nur schwer möglich die Wichtigkeit von in Musik geäußerten Subversionsfantasien für das Entwerfen alternativer Handlungsspielräume zu unterschätzen. Musik findet außerdem notwendigerweise in konkreten sozialen und politischen Kontexten statt, sie kann nicht davon getrennt werden. Als solche kann sie Extension, Reflexion und Kritik bestimmter politischer Kulturen sein. Soziale Gefüge werden jederzeit durch Musik mitgeformt und definiert – durch die Musik, die sie schaffen und die sie andererseits auch ablehnen.¹³

Cruse argumentiert ebenso, dass jede soziale Bewegung nur erfolgreich sein kann, wenn sie gleichzeitig eine politische, ökonomische und kulturelle Bewegung ist (Cruse nach Smith 1999: 19). George kritisiert andererseits die vorsichtige bis ablehnende Haltung schwarzer Führungspersönlichkeiten im frühen 20. Jahrhundert der Musik gegenüber. Sie hätten ihre Funktion und ihren Nutzen nicht verstanden und für nachhaltige Missverständnisse zwischen der musikalischen und der politischen Ebene im Kampf um mehr Bürgerrechte gesorgt (George 1990: s20).¹⁴

Anhand eines Umkehrschlusses wird nun für Fischlin deutlich, dass Musik politische Kraft besitzt. Er führt Beispiele rund um den Globus an, wo Musikerinnen und Musiker zensiert, erpresst, verhaftet, gefoltert oder sogar getötet wurden – beispielsweise die Ermordung von zwei Rai-Musikern in Algerien, das Verbot schwarzer Tanzmusik im Brasilien des frühen 19. Jahrhunderts, die Schließung des serbischen Guerilla-Radios B92, die Unterdrückung des Tangos durch argentinische

¹³ Fischlin 2003: 11 “We begin by acknowledging that nothing in sound is intrinsically revolutionary, rebellious, or political. But simultaneously, we acknowledge that so say as much is to dream a nightmare world in which sound is pure an essential, divorced from its social and political contexts, meaningful in its abstract and metaphysical potential but irrelevant in what it has to say to the *here and now* of daily life. We don’t live in that abstract space and neither, we think, do you. Instead, we live in communities permeated by the sounds they give shape to and that correspondingly give shape to them. We define communities by the sounds they make – and the sounds they refuse. We generate sound and ideas about sound as extensions (reflections) of our political cultures, but also a critique thereof.”

¹⁴ George 1990: 20 “Die Gleichgültigkeit des schwarzen Erziehers der Musik gegenüber ist eine Schande, denn Washington [Booker T., Anm.] und seine Zeitgenossen in der schwarzen Elite wären gut beraten gewesen, wenn sie den Anfängen einer Industrie, die eine mächtige Waffe im Kampf um die Seele des schwarzen Amerika hätte sein können, mehr Aufmerksamkeit geschenkt hätten. In der Tat war diese Unkenntnis der Bedeutung der Musik, nicht als Mittel der Unterhaltung, sondern als Werkzeug im sozialen und ökonomischen Bereich, eine Schwäche, an der noch die Nachfolger von Washington und Du Bois litten, die die Musik und ihr Milieu als vulgär ansahen.“

Militärs usf (Fischlin 2003: s26ff). Boti und Guy ergänzen diese Auflistung mit zusätzlichen Beispielen (Boti / Guy 2003: s68).¹⁵

Ihnen zufolge kennen die Herrschenden die Macht der Musik. Sie wüssten, dass Musik und Politik eine mächtige Mischung abgeben. Musik kann insofern auch ein wichtiger Motor des sozialen und politischen Wandels sein, aber auch soziale und politische Verhältnisse stabilisieren. Jedes Land hat eine eigene nationale Hymne, Parteien haben Wahlkampfsongs, Bewegungen Schlüssellieder – Musik dient also immer wieder dazu, Ideologien zu verschönern und zu verstärken. Alleine im Sinne einer Wertschöpfungskette, die nach Möglichkeit weniger Kaufkraft ins Ausland abfließen lassen soll und als Nebeneffekt womöglich eine repräsentative nationale Kultur hervorbringt, sieht sich die Politik etwa dazu angehalten, die national produzierten Kulturgüter strukturell und auch direkt zu fördern.

In jedem Fall aber wäre es naiv zu glauben, so Fischlin, dass engagierte Musik notwendigerweise so konsumiert wird, wie es von ihren Autoren gewünscht wird. Die gute Absicht (ein Bewusstsein zu bilden, aufzuklären, zur Aktion aufzurufen) kann man zwar honorieren oder unterstützen, aber ihre Wirkungsweise nur sehr selten anhand konkreter Ergebnisse überprüfen (Fischlin 2003: s32).

02.1. Was ist ein Protestsong?

Der deutsche Publizist Günther Jacob widmet sich sehr differenziert und ausführlich dem Spannungsbogen zwischen Musik und Politik. Alle Zitate dieses Unterkapitels stammen aus seinem Text „Was ist ein Protestsong?“. Jacob beobachtet speziell im deutschen Sprachraum eine Art faulen Kompromiss: nämlich die Verschmelzung zweier grundverschiedener Interpretationsmuster von Popmusik – als kommerzialisierte Kulturindustrie und/ oder als dissidente, jugendliche Praxis. Ganz allgemein ist trotz der weit verbreiteten Rede von „Pop & Politik“ nur selten klar, was denn nun das eigentlich Politische am Pop sei.

¹⁵ Boti / Guy 2003: 68 “Musicians the world over have been censored, imprisoned and even assassinated because they were seen as representing a threat to the powers-that-be. In Chile, the Pinochet dictatorship tortured and murdered singer / guitarist Victor Jara (discussed in detail by Martha Nandorfy elsewhere in this book); in Nigeria, singer Fela Kuti spent years in jail because of his open criticism of the corrupt ruling system; in Algeria, in the midst of religious tension, the Kabil singer Lounes was killed by unknown assassins; in 1972, Uruguayan *cancionista* Daniel Viglietti, famous for his pro-indigene *Canción para mi América* was imprisoned by the military dictatorship – and all around the world, wherever protest occurs, sound and its repression are in constant tension.”

Als ein Gradmesser und Mittel der Politisierung gelte vielen engagierten Musikerinnen und Musikern eine äußerst starke Textorientierung; Botschaften und Ideen werden mit Hilfe der Texte ausgedrückt. Dies führt allerdings im polit-besoffenen Überschwang häufig dazu, „dass Linke musikalisch selten sonderlich ambitioniert sind.“ Für diese Gruppe von Musikschaffenden stünde fest, „dass einzig von parteilicher bzw. engagierter Kunst eine politisch ‚progressive‘ Wirkung zu erwarten ist.“

Auf der nicht-textlichen Seite von Musik gilt innerhalb des bürgerlichen Paradigmas wiederum die Autonomie der Kunst als höchstes Gebot. Die Losgelöstheit von Sach- und Arbeitszwängen wird dort als eine Vorbedingung für Aufklärung und Subversion mittels Kunst verstanden. Jacob nennt dies eine Mystifikation, mit der klassische und Neue Musik belegt wird. Diese Mystifikationen gelte es zu kritisieren, aber nicht zu denunzieren.¹⁶

Obwohl auch für Jacob „Töne und Tonfolgen tatsächlich ‚an sich‘ weder links noch rechts sind, erklingen sie aber in einem diskursiv hergestellten kulturellen Raum und sind daher nicht vorab neutral.“ Er ortet zwar auch in instrumentalen, popmusikalischen Spielweisen die Möglichkeit rebellische Positionen zu vertreten.¹⁷ Aber hauptsächlich ergebe sich das Politische der Musik durch den praktischen Umgang mit ihr, durch das Auftauchen in bestimmten Kontexten, Diskursen und Rezeptionsschlachten, an denen eine Vielzahl von Personen beteiligt ist¹⁸ und die anschließend historisch weiter verhandelt werden.

¹⁶ Jacob o.J.: „Adorno, der keine billigen Subversionsversprechen verkaufte, wusste: ‚Kunst führt heraus und doch nicht heraus.‘ Die damit angesprochenen Mystifikationen sind nicht dadurch zu beseitigen, dass man der Kunst ihre Rolle in der Klassengesellschaft abstrakt zum Vorwurf macht. Auch nicht dadurch, dass man gegen ‚autonome Kunst‘ wettert und das altavantgardistische Versprechen von der Überwindung der Kluft zwischen Kunst und Leben (natürlich auf dem Boden der Kunst!) aufwärmt. Linke Kunstkritik kann nur Kritik der genannten Mystifikationen sein (z.B. Kritik am Pop-Mythos von Revolte) und niemals Denunziation des Bedürfnisses nach künstlerischer Autonomie, weil das ein Bedürfnis nach Reflexion, Zweckfreiheit und einem Leben jenseits von Sachzwängen ist, die durch jene Form der gesellschaftlichen Arbeit diktiert werden, die als Kapitalverhältnis (Wert) bekannt ist.“

¹⁷ Jacob o.J.: „Im Punk spielte eine naturalistische Vorstellung von ‚Energie‘ diese Rolle (die wenigen und bewusst nur parolenhaften Worte drangen selten durch den Lärm richtig durch). Im ‚politischen‘ Freejazz gehen die expressiven Qualitäten von der Stimme auf Gitarre, Elektrobass, Trompete etc. über, die ausgesprochen ‚stimmlich‘ gespielt werden. In den Elektro-Pop-Stilen und den Techno-Varianten entfällt die persönliche Spielweise, die die Gitarrenmusik prägt, fast vollständig, weil Computerkeyboards für die persönlichen Gefühle von Musikern wenig Raum lassen.“

¹⁸ Jacob o.J.: „An diesem Prozess, in dem das Image einer Musik definiert wird, ist eine unüberschaubare Anzahl von Leuten und Institutionen mit den unterschiedlichsten Motiven und Phantasien beteiligt. Die Autoren dieses Diskurses sind Pop-Professionelle und Konsumenten, die sich

Dadurch, dass die Kontexte von Musik jeweils konstruiert sind, hat sich auch der Glaube festgesetzt, dass Musik durch Umcodierungen und durch demonstratives Aneignen für die eigenen Zwecke fruchtbar gemacht werden kann. Musik könne in diesem Modell für andere Ideen durch die Macht der Gewohnheit neu besetzt werden. Nach Jacob scheinen sogar einige Erfahrungen für diesen Ansatz zu sprechen, er lässt sich jedoch nicht beliebig anwenden – Musik lässt sich nicht wahllos für alle politische Agenden umcodieren.

So wäre etwa die Vereinnahmung von HipHop als Protestmusik gescheitert, aber auch Reggae wäre die längste Zeit zu unrecht pauschal als anti-rassistischer Riddim (instrumentale Grundlage für beliebig viele, verschiedene Reggae-Musikerinnen und Musiker) interpretiert worden. „Die meisten popsubkulturellen Szenen tun jedoch so, als existierten die Zeichen im luftleeren Raum und hätten mit der Reproduktion sozialer Hierarchien nichts zu tun.“

Es gäbe nach Jacob jedoch ein „musikalisches Substrat“ (Musik, Plattencover, Videos, Internetpräsenz, Style, Bühnenshows, Statements in Interviews etc), das am Interpretationsvorgang ebenfalls beteiligt ist, das aber gleichzeitig von anderen Mustern und Sinngebungen überlagert wird. Auf diese Weise wird ein komplexes Image gebildet. „Jedes Image hat eine imaginär-diskursive und materiell-konkrete Geschichte“, die die soziale Bedeutung einer bestimmten Musik im Laufe ihrer Rezeption stützt.

Gleichzeitig würde Popmusik immer auch Phantasmen erzeugen. Sie gleicht in ihrer Funktionsweise einem „fiktionalen und theatralischen Prozess“. Songs würden nicht einfach nur die Realität abbilden, sondern diese für das Publikum in eindringliche Bilder übersetzen. Und dies gilt auch für Protestsongs. „Die Chance, dass daraus bei Leuten, die nicht schon vorher engagiert waren, eine politische Handlung folgt, ist gering.“ Das Angebot an Musik, die derlei Phantasmen aufruft, deckt außerdem fast alle ideologischen Folien ab: Hedonismus, Technikbegeisterung, Multikulti, Romantik, Posthumanismus, Gewalt, Subversion, Reinheit, Kapitalismus, Queer-Theorien usf.

in bestimmten Themen und Inszenierungen zu erkennen glauben, Plattenfirmen und Musik-TV, PR-Manager und Subkulturideologen, Sportswear-Hersteller und Szene-Clubs, Stadtzeitungen und über ‚Pop & Politik‘ berichtende Nachrichtenmagazine. In der Hoffnung, den Diskurs zu ihren Gunsten verschieben zu können, sind auch Linke an der Kanonbildung beteiligt.“

Bei all der Kritik bleiben jedoch auch bei Jacob Schlupflöcher für engagierte Musik über. Neben der häufig überspannten Dissidenz-Rhetorik, neben der „fortwährenden Überhöhung des politischen Gebrauchswerts von Pop“ und verunglückten Umcodierungen, gibt es eben auch die gelungenen Umcodierungen. Eine strikte Gegenüberstellung von symbolischen Widerstand und einem angeblich authentischen Widerstand ist nicht haltbar, Kultur existiert nicht losgelöst von der politischen Sphäre. Und kein linker Widerstand sei bis heute ohne Symbole ausgekommen.

Die vorgebrachten Abwägungen und Argumente stellen hohe Anforderungen an gelungene politische Musik. Es gilt einerseits im Hinterkopf zu behalten, dass Mechanismen wie Identitätsbildungen und Symbolpolitik noch lange nicht die Kraft entfalten, die Kommentatoren ihnen gerne zuschreiben würden. Andererseits bleibt der Weg nachzuvollziehen, auf dem Soul vielleicht tatsächlich zu einem historischen Akteur wurde – sei es als Schablone für schwarze Kulturnationalisten, als Vorlage für das schwarze Straßenleben oder als Modell der ökonomischen und ästhetischen Integration. Es stellt sich die Frage, ob Soul andererseits nur wie beiläufig zu einer Zeit den US-amerikanischen Musikmarkt mitbestimmte, in der viele politischen Umbrüche statt gefunden haben und er insofern das Image einer engagierten Musik nur aus Gewohnheit besitzt, oder ob Soul zurecht, und wenn, warum genau, als sozial engagierte Musik angesehen wird.

>03> Schwarze Kultur

Wie in der Einleitung bereits angedeutet, wurde von verschiedenen Seiten immer wieder die Existenz einer eigenständigen schwarzen Kultur angezweifelt. Um zu klären, wie legitim die Rede von einer schwarzen Kultur ist, müssten zuerst die Umrisse eines dabei zu Grunde gelegten Kulturbegriffs gezeichnet werden. Da dies jedoch den Umfang dieser Arbeit übersteigt, werde ich einen solchen lediglich skizzieren und mich eher auf die Schilderung typischer Erklärungen beschränken, mit denen in der Vergangenheit gegen und für eine schwarze Kultur argumentiert wurde.

03.0.1 Gibt es eine schwarze Kultur?

Blauner führt die Theorien von verschiedenen Sozialwissenschaftlern und liberalen Intellektuellen an, wonach Schwarze [Negroes] – im Gegensatz zu anderen Minderheiten in den USA – keine Charakteristika einer distinkten Nationalität [nationality] hätten; dass sie Amerikaner und sonst nichts seien (Blauner 1967) 131). Er zitiert den schwedischen Ökonomen Gunnar Myrdal, der in einer ausführlichen Studie von 1944 den Großteil der Schuld am unterdurchschnittlichen ökonomischen Status der schwarzen Bevölkerung den Vorurteilen und der Diskriminierung durch die weiße Mehrheit zuwies und damit immerhin die Entscheidung des Obersten Gerichtshofs zur Aufhebung der Segregation an Schulen beeinflusste. Nach Myrdals Einschätzung nun sind Schwarze übertriebene Amerikaner, pathologische Versionen derselben (Blauner 1967: 131). Auch für Glazer und Moynihan waren Schwarze [Negroes] nur Amerikaner und nichts sonst. Sie hätten keine Werte und keine Kultur, die man sichern und beschützen könne (Glazer und Moynihan nach Blauner 1967: 132).

Ein anderes Argument, das gegen eine spezifische schwarze Kultur vorgebracht wurde, war, diese lediglich als eine Variante der ländlichen Alltagskultur [rural folk culture] des Südens zu definieren. Darüber hinaus listet auch Rainwater noch eine Reihe von soziologischen Texten auf, die die Schwarzen in den USA als ein Nebenprodukt der von Weißen bestimmten, rassistischen Institutionen darstellen (Rainwater 1970: s3f).¹⁹

¹⁹ Rainwater 1970: 3f „Earlier studies of Negro social life and personality had emphasized the extent to which Negro behaviour could be seen as a direct effect of the caste system maintained by whites. The Negro was presented as a passive product of white-dominated racist institutions. The additions of

Für Baker stellt sich ebenfalls die Frage, inwiefern man überhaupt von einer schwarzen Kultur sprechen kann: meint man damit entweder einen Korpus von intellektuellen und imaginativen Werken (Williams nach Baker 1973: 1) (klassisch europäischer Kulturbegriff) oder eine Gesamtheit einer Lebensart [whole way of life], die in der Vergangenheit begründet liegt und in der man notwendigerweise existiert und lebt. Für ihn entspricht schwarze Kultur vorwiegend Zweiterem.

Er sieht es dabei nicht als entscheidend an, in welchem Ausmaß afrikanisch-kulturelle und afrikanisch-ethnische Eigenheiten die Zeit der Sklaverei überdauert haben.²⁰ Gleichzeitig warnt Baker davor den Begriff *Kultur* nur als Surrogat für den Begriff *Rasse* zu gebrauchen. Nur mit einer profunden Abstimmung des Kulturbegriffs könne wirklich verhindert werden, dass auch mit ihm dieselben Vorurteile und dieselben bedeutungslosen Anhängsel aufgerufen werden (Baker 1973: s6). Er selbst stützt sich dabei auf die Arbeit Raymond Williams', der das Auftauchen des Begriffs *Kultur* als Reaktion auf die geänderten Lebensumstände im Gefolge der industriellen Revolution sieht – als eine Gesamtheit der Lebensführung.

03.0.2. Charakteristika der schwarzen Kultur

Ein Grund, warum US-amerikanischen Schwarzen wiederholt eine eigenständige Kultur abgesprochen worden ist, ist unter anderem der fehlende gemeinsame (soziale und geografische) Raum. Aber auch andere Merkmale wie eine gemeinsame Sprache, gemeinsame Institutionen, eine gemeinsame Religion oder gemeinsame Traditionen können nicht ohne weiteres von denen der restlichen Bevölkerung differenziert werden. Worin könnte also die deutliche Unterscheidbarkeit von schwarzer Kultur bestehen?

Für Levine steht beispielsweise fest, was zahlreiche seiner verwendeten Quellen und Zitate klar ersichtlich machen – dass die afroamerikanische orale Kultur nicht nur ihrem Inhalt nach, sondern auch in ihrer Struktur und ihrem Sound unverkennbar ist (Levine 1977: sXV). Baker wiederum kritisiert den Kulturbegriff weißer Amerikaner

psychodynamic insights to earlier sociological work by such authors as Kardiner and Ovesey and Rohrer and Edmunson deepened that impression."

²⁰ Baker 1973: 4 "The polarity is so great that it is perhaps meaningless to debate what was left of an African heritage after a 'voyage through death / to life upon these shores.' [Robert Hayden, 'Runagate Runagate' in *Selected Poems*] Melville J. Herskovits argues that much was left after the middle-passage – African linguistic traits, religious practices, patterns of family organization, and modes of song and dance. However, E. Franklin Frazier tells us that the Negroes were practically stripped of their social heritage and their traditional social organization was destroyed [...]"

als weder objektiv noch universal. Zwischen schwarzer, afroamerikanischer Kultur und der Kultur des weißen Mainstreams bestünden fundamentale Unterschiede – insbesondere im Bereich der oralen Kultur. So bilden schwarze Folklore und schwarze Tierfabeln eine spezifische Tradition, die es in der Folklore der weißen Einwanderer nicht gab. Diese Tradition reflektiert die südliche, von Landwirtschaft geprägte Umgebung und ist mit der Flora und Fauna der neuen Welt bevölkert – durch die Augen der Sklaverei besehen (Baker 1973: 11).

Insbesondere die bekannteste der tierischen Heldenfiguren in der schwarzen Folklore, Brer Rabbit, verkörpere die Projektion der tiefsten und stärksten Handlungsimpulse der Sklavenpersönlichkeit. Dieser Brer Rabbit ist ein Meister der Finten und Täuschungen, ein Trickster, der sich als solcher zudem von den trickreichen Heldenfiguren anderer Tiersagentraditionen unterscheidet. Er ist kein bewaffneter Abenteurer, kein muskulöser Held, der die Gesellschaft vor Unheil bewahrt. Brer Rabbit steht außerhalb der weißen, amerikanischen Literaturtradition und ist nur über die qualvollen Erfahrungen der Sklaverei begreifbar. Gemeinsam mit anderen traditionellen Ausdrucksformen (Folklore, Spirituals, säkulare Songs) diente diese Figur als eine Ausgangsbasis für die Werke darauf folgender, schwarzer Künstler (Baker 1973: 14)

Auch Blauner bewertet die Erfahrung der Sklaverei als die erste große Quelle schwarzer Kultur in Amerika.²¹ Weitere signifikante historische Unterschiede zur Kultur der weißen Mehrheit liegen in den Erfahrungen der Emanzipation, jenen der Unterschicht, der Subkultur des amerikanischen Südens und – vor allem anderen – im erlittenen Rassismus begründet. Rassismus spielt eine Schlüsselrolle für die Herausbildung einer spezifisch schwarzen Kultur in den USA. Er grenzt auf andere Weisen aus als andere Ausschlussmechanismen. Und dieser gemeinsame, historische Hintergrund stellt den harten Kern, den festen und nüchternen Aspekt der schwarzen, amerikanischen Kultur dar (Blauner 1967: 147).

Die schwarze Ghetto-Subkultur wiederum vereint ethnische Charakteristika und typische Charakteristika der Unterschicht. Gleichzeitig ist die Bewegung hin zu einer

²¹ Blauner 1967: 140 "The first great source of black culture in America is slavery. Here under seriously restricting conditions, American Negroes began developing their own quasi-communities and their own codes of conduct. Here certain prevailing patterns such as ecstatic religion, mother-led families, anti-white attitudes, and the yearning for freedom and autonomy got their start. More negative adaptations and character-types, for example, the submission, timidity, fear and manipulation embedded in the 'Uncle Tom' orientation, also owe their origins to slavery."

ausgeprägten Ethnizität und einem distinkten Bewusstsein von einer Entwicklung parallelisiert worden, in der das Handeln und die Identität ‚amerikanischer‘ wurden (Blauner 1967: 138). Weil Schwarze aber nie vom Reichtum der Neuen Welt profitieren konnten, erweisen sich diese als besonders resistent gegenüber den großen amerikanischen Mythen. Diese spezifische Kultur ist für Baker weder afrikanisch, noch amerikanisch.

Weitere Eigenheiten der schwarzen Kultur sind nach Baker, dass sich diese erstens über viele Jahre vor allem mündlich und musikalisch entwickelt hat. Zweitens ist sie von einem kollektivistischen Ethos getragen und drittens weist sie die Leitbilder des kulturellen Mainstreams zurück (Baker 1973: 16). Das Gefühl der Gespaltenheit und der inneren Zerrissenheit, das noch Du Bois Ende des 19. Jahrhunderts in seinem Buch „The Souls Of Black Folk“ als Grundverfassung schwarzer Amerikaner sah, so Baker optimistisch, verschwindet mit dem Erstarren des kulturellen Nationalismus‘ zunehmend.

Berger befasst sich 1967 ebenso mit dem Thema einer schwarzen Kultur. Er greift auf die Ausführungen von Charles Keil zurück, für den die Eigenständigkeit schwarzer Kultur vor allem in ihren religiösen Institutionen, ihren partnerschaftlichen Institutionen, ihrem Empfinden von Zeit und Geschichte und ihren Modi von Wahrnehmung und Ausdruck liegt.²² Diese Kultur manifestiert sich in den Texten des Blues, dem Status des Bluesman und anderer Hustler, und dem Auftauchen der Soul Ideologie (Berger 1967: 119). Zu dieser im nächsten Kapitel.

Ähnlich bewertet auch Blauner die, wie er es formuliert, Soul Orientierung. Für ihn ist Soul jedoch kein zentraler Pfeiler, sondern ein weiteres Element schwarzer Kultur. Eine Kultur, die 1967 zwar an Kraft und Klarheit gewinnt, aber nach allen Maßstäben noch immer eine schwache Kultur ist (Blauner 1967: 153).

²² Berger 1967: 119 “The distinctiveness of black culture extends, according to Keil, from its religious institutions (the ecstatic character of the store front churches), to its kinship institutions (the female-based household and the elusive, uncertain character of the Negro male role in it), to its distinctive sense of time and history (drift, living in the present), to its distinctive modes of perception and expression (auditory and tactile rather than visual and literary).”

03.1. Black Nationalism

Schon sehr früh gab es Stimmen, die forderten, dass schwarze Kultur keine schwache Kultur bleiben soll. Theoriengebäude, die sich für eine verstärkte Beschäftigung, Wertschätzung und Pflege derselben, aber auch für politische Unabhängigkeit einsetzen, werden häufig unter dem Dachbegriff des Black Nationalism zusammen gefasst.

Auch für Zips und Kämpfer besteht ein verbindendes Element der Schwarzen in den USA nicht in einer gemeinsamen Ethnizität oder einem biologistischem Begriff von Rasse, sondern auf Gefangennahme, Verschleppung aus Afrika, Unterdrückung und den Demütigungen der Sklavenzeit. Die Ursprünge des Black Nationalism lassen sich bis zu den Emigrationsbestrebungen freier Schwarzer am Anfang des 19. Jahrhunderts zurückverfolgen, eventuell sogar bis zu Sklavenaufständen und Revolten zweihundert Jahre früher. Nicht immer ist er mit politischem Widerstand gleichzusetzen. Gerade in der Zeit der Sklaverei gab es auch andere Formen der Auflehnung. Dazu gehörten relativ selten auch offener verbaler und physischer Widerstand, häufiger jedoch Sabotage und Arbeitsverlangsamungen, Flucht oder auch verbaler Protest – oft mit Appell an die christlichen Grundwerte der Sklavenhalter oder später an die Grundsätze der Unabhängigkeitserklärung (Zips / Kämpfer 2001: s54) .

Im Unterschied zu europäischen Ausformungen des Nationalismus ließe sich Black Nationalism jedoch nicht a priori als repressiv, ethnozentrisch und xenophobisch definieren (Zips / Kämpfer 2001: s52). Grundsätzlich gibt es zwei verschiedene Ausprägungen des Black Nationalism – eine primär politische und eine kulturelle. Die erste Variante strebt nach staatlicher, territorialer oder Verwaltungsunabhängigkeit, entweder auf dem Staatsgebiet der USA oder mittels Emigration (der Staat Liberia wurde beispielsweise ursprünglich von und für emigrierende Schwarze gegründet). Die zweite setzt sich für die Würdigung einer als gemeinsam verstandenen Tradition von Ausdrucksweisen, Glaubenssätzen, Musik, Sprache, Literatur oder auch Kleidung ein. Er stößt sich als ein Moment der Identitätsbildung von der Kultur der weißen Mehrheit ab, versucht die strukturell erfahrenen Herabwürdigungen zu überwinden und geht – wie nationalistische Tendenzen allgemein – „bei der Konstruktion von Kulturen, Geschichten, Mythen etc. mit narrativer Freiheit“ (Zips / Kämpfer 2001: s62) vor. Van Deburg fügt den beiden Grundvarianten des Black

Nationalism noch eine Form an, die statt nach politischer Unabhängigkeit nach politischer Ermächtigung strebt (Van Deburg 1997: s2).²³

Zips und Kämpfer unterscheiden dabei mit Hinblick auf die Aussagen von Essien-Udom den Black Nationalism von einem Negro Nationalism: während sich ersterer um die spezifischen Probleme Schwarzer in den USA kümmert, ist das Hauptanliegen von Letzterem die universelle Erlösung aller Schwarzen (Essien-Udom nach Zips / Kämpfer 2001: s90).

Im Großen und Ganzen stützt Van Deburg die Analysen von Zips und Kämpfer. Am Anfang schwarzen Zusammenhalts wäre nicht Farbe, sondern ein Verbrechen, nicht Gott, sondern wären Menschen gestanden (Douglass nach Van Deburg 1997: s6). Er unterscheidet kulturelle Nationalisten von Pluralisten und Assimilationisten. Doch diese Unterschiede werden vor allem im fünften Kapitel geklärt werden. Hier steht vorerst das Engagement des Black Nationalism für schwarze Kultur im Vordergrund. Berger beschäftigt sich 1967 ebenfalls mit diesem Thema, wenn er von den Bemühungen berichtet, die Rede von einer schwarzen Kultur zu legitimieren und eine völlige Gleichstellung mit dem Rest der ethnischen Stile Amerikas zu beanspruchen (Berger 1967: 118). Er warnt jedoch gleichzeitig davor, weiße Liberale sowie die schwarze und weiße Mittelschicht mit der Losung „Black Power“, die der Slogan selbstbewusster schwarzer Kultur sei, zu entfremden. „Black Power“ – dieses Etikett signalisiert für viele eine Radikalisierung der Debatte und des Kampfes um mehr schwarze Bürgerrechte ab Mitte der Sechziger Jahre. Für Van Deburg stellt Black Power - nach dem ersten Höhepunkt des Black Nationalism zur Zeit Marcus Garveys (cirka in den 1920er) und einer langen, darauf folgenden Durststrecke – ein zweite Blütezeit nationalistischer schwarzer Theorien dar (Van Deburg 1997: 13).

03.1.1. Die Rolle schwarzer Kunst im Black Nationalism

In Zuge dieser Radikalisierung kamen zunehmend Forderungen nach schwarzer Kunst und Kulturförderung auf. Nach Smith widersprachen manche schwarze

²³ Van Deburg 1997: 2 “Whether their nationalism is expressed in the demands for territorial cession, political empowerment, or increased cultural autonomy, confirmed nationalists believe that the ethnic, religious, or linguistic group to which they are most intimately attached is undervalued and oppressed by ‘outsiders’.”

Aktivistinnen und Aktivisten der Annahme, dass Personen des Kulturlebens wie Nat King Cole und eine militante Führungspersönlichkeit wie Malcolm X nichts miteinander zu tun hätten – denn sie hätten stattdessen verstanden, dass schwarze Kultur integral für schwarzes, politisches Organisieren gewesen wäre (Smith 1999: 145).

Amiri Baraka sprach in Atlanta 1970 anlässlich seiner Abschlussrede am „Congress of African Peoples“ davon, dass das schwarze Amerika eine kulturelle Nation sei, die nach der Kraft strebt, eine politische Nation zu werden. Um dieses Ziel zu erreichen, müssten die politisch Gesinnten ein Bewusstsein ihrer Kultur entwickeln. Kulturell involvierte Schwarze wären ihrerseits aufgerufen eine pragmatische, politisch engagierte Kunst zu schaffen, die die nationalistische Botschaft über das gesamte schwarze Amerika verbreite (Baraka nach Van Deburg 1997: 137).

Auch andere Persönlichkeiten stellten an schwarze Kunst Ansprüche und Forderungen. Ron (später Malauna) Karenga verlangte 1968 in seinem Text „Black Cultural Nationalism“ eine Überhöhung des realen Lebens in der Kunst. Schwarze Kunst müsse unter allen Umständen die Revolution der Schwarzen unterstützen (Karenga nach Werner 2002: 120). 1967 wurde in Detroit die „Second Annual Black Arts Convention“ abgehalten und diese beinhaltete eine breite Palette von Aktivitäten, Reden und Workshops zu ganz unterschiedlichen (schwarzen) Themen.²⁴

Auch das „First World Festival of Negro Arts“, das 1966 in Dakar abgehalten wurde, wollte nach Smith dazu aufrufen, nicht nur das wachsende internationale Interesse an schwarzer Kunstwertzuschätzen, sondern diese auch als ein Werkzeug schwarzer Ermächtigung anzusehen (Smith 1999: 173). Zeitgleich wurden Vorlesungen zu „Black Nationalism in Jazz“ abgehalten. Das Label Motown wurde für seine Errungenschaften als eine Quelle schwarzer Selbstachtung geehrt und die „Freedom Now Party“ überlegte, wie sie zum ersten Mal kulturelle Angelegenheiten in die Politik bringen könnte. Insgesamt bestand also ein großes Interesse daran, schwarze Kulturleistungen auch für politische Vorhaben fruchtbar zu machen.

Nathan Hare wurde 1968 an die Universität „San Francisco State“ berufen, um das überhaupt erste Programm der Black Studies zusammen zu stellen. Es beinhaltete

²⁴ Smith 1999) 191 “The first day, Thursday, featured an Afro-American Trade Fair, followed by a Youth Conference on Friday. Over the weekend organizers held workshops on religion, literature, Vietnam, jazz, theater, black women’s issues, community organizing, and economic self-help.”

zwei Phasen: eine expressive und eine pragmatische. Die expressive Phase sollte in der schwarzen Jugend ein Gefühl des Stolzes schaffen, ein Gefühl des gemeinsamen Schicksals, und dazu beitragen, die Vergangenheit als Sprungbrett auf der Suche nach einer besser Zukunft zu verstehen (Hare nach Van Deburg 1997: 160). Kurse in schwarzer Geschichte, Kunst und Kultur waren dafür vorgesehen²⁵, während die pragmatische Phase die Studierenden darauf vorbereiten sollte, die Benachteiligungen in der Gesellschaft zu überwinden und - falls notwendig - diese diskriminierenden Verhältnisse auch umzustürzen (Van Deburg 1997: 160).

Vielen dieser Bemühungen ist noch die Abstoßbewegung vom Mainstream und den Herabwürdigungen früherer Tage anzumerken. Auch mischen sich mit Fortdauer der Sechziger Jahre zunehmend radikale Stimmen in die Diskussion ein. Schwarze Kultur soll nachdrücklich und demonstrativ gewürdigt werden. Während auf der einen Seite solche Forderungen erstmals den Blick für die breite Palette schwarzer Kultur schärfen, bleibt der Wunsch nach einer offen politischen schwarzen Musik noch größtenteils unerfüllt.

03.2. Schwarze Musik

Musik und andere schwarze Kulturleistungen galten nicht immer als ein brauchbares Vehikel in Kampf um mehr Rechte. Schwarze Kultur wurde nicht unbedingt als wichtigste natürliche Ressource der Afro-Amerikaner betrachtet (Van Deburg 1997: s215). So war zum Beispiel für Carter G. Woodson, immerhin Gründer des Magazins „Black History Week“ und einer der ersten Verfechter von Wissenschaften der schwarzen Geschichte, noch 1931 das Erlernen von Etikette für das Überwinden institutioneller Schranken essenziell. Die meisten Formen schwarzer Musik würden seiner Ansicht nach jedoch das Ansehen aller Schwarzen [race] beschädigen, statt es zu kultivieren.

Er kritisierte die Traditionen schwarzer Gospels als Heulen, Schreien, Singen und auf dem Boden kriechen, um damit auf die emotionalen Anrufungen eines verrückten,

²⁵ Hare in Van Deburg 1997: 162: Die Kurse der Sektion schwarze Kunst beinhalteten: Literature of Blackness, Black Writers' Workshop, Black Intellectuals, Black Fiction, Black Poetry, the Painting of Blackness, the Music of Blackness, Black Drama, Black Radio / Television / Film, Black Journalism, Black Oratory, Black Classics

verkommenen Priesters zu antworten (Smith 1999: 120f). Auch zwei Hauptvertreter des Gospel, Mahalia Jackson und Thomas A. Dorsey, wurden in der etablierten Kirche für ihr Hollering (Schreien, Klagen) und ihre ungezügelten Rhythmen stigmatisiert, weil dieses Schwarze herabwürdigen und die Aufmerksamkeit von den Priestern ablenken würde (Branch 1989: s336).

Andere waren von Blues und seinen „unglaublichen Schrecken schlechten Geschmacks“ schockiert – von seinem herabwürdigendem Songmaterial, billiger Vulgarität und seinen kaum verborgenen, sexuellen Metaphern, die zudem durch die Musikindustrie und ihrem Hunger nach Profit verstärkt würden (Levine 1977: s243).²⁶ Booker T. Washington etwa „sah wohl herab auf das Blues Shouting und Banjo Picking, das durch den ganzen Süden hindurch populär war“ (George 1990: s20). Stattdessen hätte die schwarze Elite das Jubilee Singing – respektable und seriöse Musik – bevorzugt.

Für den am Anfang dieses Unterkapitels genannten Carter G. Woodson hatte auch Jazz keinen höheren Wert, er war ungebührend erotisch und sollte für das Wohl des gesellschaftlichen Fortschritts am besten ausgelöscht werden (Smith 1999: 121). Schwarze Kulturrhüter, aber auch Mitglieder der schwarzen Mittelklasse und Facharbeiter, die nach stärkerer Integration in den amerikanischen Mainstream strebten, betrachteten Jazz ebenso als anachronistische Peinlichkeit (Levine 1977: s293). Er wurde als Dschungelmusik abgelehnt, der Anstand, Würde und jede Selbstkontrolle unterminierte.²⁷ Diese mittelständische Ablehnung von Jazz, Blues, Gospel und allen anderen Zeichen von südlichen, proletarischen Wurzeln hatte sich nur eine Generation später fast vollständig in ihr Gegenteil verkehrt (Blauner 1967: 156).

Ursprünglich schien es allgemein klar, dass mit Musik allein keine zusätzlichen Rechte erlangt werden konnten. So konzentrierten sich frühe, führende Aktivistinnen und Aktivisten verständlicherweise auf politische Aktionen - sie prangerten Ungleichheiten an, statt gegen sie anzusingen. Zu Beginn der Sechziger Jahre

²⁶ Levine 1977: 243 „Certainly commercialization may have stimulated the use of thinly veiled sexual metaphors, though this was a two-edged sword since the public nature of the recording industry also led to some censorship and suppression of material. But it is essential to remember that the recording companies, however they may have encouraged the use of metaphor and innuendo, did not create the practice.”

²⁷ Levine 1977: 293f „Jazz was denounced as barbaric, sensuous, jungle music which assaulted the senses and the sensibilities, diluted reason, led to the abandonment of decency and decorum, undermined dignity, and destroyed order and self-control.”

hatten schwarzen Führungspersonlichkeiten die Kraft von Musik als Motor noch nicht erkannt. Sie litten noch darunter, dass Booker T. Washington und Du Bois „die die Musik und ihr Milieu als vulgär“ (George 1990: s20) angesehen hatten. Doch Martin Luther King hatte Musik als ‚die Seele der Bewegung‘ bezeichnet, so Werner (Werner 2002: 13). Als ein Mann der Worte hätte Dr. King die Kraft der Musik ihren Songtexten zugeschrieben. Doch Musik konnte auch ein Gefühl des Zusammenhalts erzeugen und neuen Mut schöpfen lassen, wenn Aktivistinnen und Aktivisten bei ihren Aktionen bedroht, eingekesselt und auseinander getrieben wurden.

Auch bei W.E.B. Du Bois, einer der einflussreichsten Führungspersonlichkeiten der frühen schwarzen Bürgerrechtsbewegung, finden sich ausgedehnte Würdigungen schwarzer Musik. 1903 schreibt er in seinem Klassiker „The Soul of Black Folks“, dass die schwarze, mündlich tradierte Musik [Negro folk song] – der rhythmisierte Aufschrei des Sklaven – nicht nur die einzige amerikanische Musik, sondern auch der schönste Ausdruck der menschlichen Erfahrung auf dieser Seite des Ozeans sei (Du Bois 1994. Original 1903) 156). Als solcher sei sie missverstanden, in Minstrel-Shows karikiert und entstellt, abgelehnt oder verachtet worden – und dennoch bleibt sie als das einzige spirituelle Erbe der Nation und das größte Geschenk der Schwarzen [Negro people] bestehen.

Diese Lieder sind die artikulierte Botschaft des Sklaven an die Welt. Sie erzählen von den sorgenlosen Freuden des Sklaven. Der Großteil, jedoch nicht alle Lieder. Denn manche sind von den Toten auferstanden. Diese Lieder sind die Musik unglücklicher Menschen, der Kinder der Enttäuschung. Sie erzählen vom Tod, von Leid und dem stummen Verlangen nach einer wahrhaftigeren Welt, von verschlungenen Wandlungen und versteckten Pfaden.²⁸

Als solche hätten Sklavenlieder eine Entwicklung vom Afrikanischen zum Afro-Amerikanischen bis hin zu einer Vermischung mit der Musik der Sklavenhalter selbst durchgemacht. Durchgängig säkulare Lieder und Liebeslieder seien selten. Aber durch all ihr Wehklagen atmet Hoffnung, ein Glaube an die letztendliche

²⁸ Du Bois 1994. Original 1903: 157 “I know that these songs are the articulate message of the slave to the world. They tell us in these eager days that life was joyous to the black slave, careless and happy. I can easily believe this of some, of many. But not all the past South, though it rose from the dead, can gainsay the heart-touching witness of these songs. They are the music of an unhappy people, of the children of disappointment; they tell of death and suffering and unvoiced longing toward a truer world, of misty wanderings and hidden ways.”

Gerechtigkeit aller Dinge. In die düsteren Akkorde der Verzweiflung mischen sich Triumph und eine stille Zuversicht – dass eines Tages Menschen andere Menschen nicht mehr nach ihrer Hautfarbe, sondern nach ihren Seelen beurteilen.²⁹

03.2.1. Blues und säkulare Songs

Nach Levine hat sich das quantitative Verhältnis von religiösen Songs, die das Ethos schwarzer Leute ausdrückten, und säkularen Songs in der Zeit nach der Sklaverei zunehmend umgekehrt (Levine 1977: 190f). Inzwischen dominierten säkulare Themen. Beide weisen jedoch typische Charakteristika schwarzer Ausdrucksformen auf. Als solche erzählen beide keine chronologischen, aus sich folgenden Handlungsentwicklungen, sondern sie bringen persönliche Kommentare und Reaktionen zum Ausdruck und vermitteln ihre Botschaft mit verdeckten Anspielungen, Wiederholungen und Umschreibungen. Schwarze würden tendenziell keine narrativen Elemente miteinander verweben, um eine geradlinige Geschichte zu kreieren, sondern Bilder anhäufen, um damit Gefühle zu erzeugen (Levine 1977: s240). Damit war schwarze Musik allgemein zwar als Protestmusik sehr geeignet, gleichzeitig macht dies eindeutige Textinterpretationen deutlich schwieriger. Trotz zweideutiger Metaphern und obskurem Symbolismus gibt es genügend unmissverständliches Songmaterial, das die Interpretation von schwarzer Musik als einem entscheidenden Vehikel von Unzufriedenheit und Protest mehr als glaubwürdig erscheinen lässt.

In Arbeitsliedern hätten Schwarze über beinahe alles gesungen.³⁰ Sie waren Begleitung während der Arbeit und eine Beschreibung davon – oft von Rhythmik, Humor oder subtilem Protest gegen die mühseligen Arbeitsbedingungen erfüllt (Baker 1973: s33). Quantitativ besehen waren Einspruch und Ablehnung in diesen am häufigsten artikuliert – nicht zuletzt, weil diese Arbeitslieder im Schutz eines Kollektivs gesungen wurden.

²⁹ Du Bois 1994. Original 1903): 162 "Through all the sorrow of the Sorrow Songs there breathes a hope--a faith in the ultimate justice of things. The minor cadences of despair change often to triumph and calm confidence. Sometimes it is faith in life, sometimes a faith in death, sometimes assurance of boundless justice in some fair world beyond. But whichever it is, the meaning is always clear: that sometime, somewhere, men will judge men by their souls and not by their skins."

³⁰ Levine 1977: 204 "W.C.Handy, roaming through the Mississippi Delta in the late 1890s and early 1900s found that southern Negroes sang about everything: "Trains, steamboats, steam whistles, sledge hammers, fast women, mean bosses, stubborn mules – all become subject to their songs."

Demgegenüber war Blues der Ausdruck einer einzigen Person, war Ausdruck seiner eigenen Gefühle, Ängste, Wünsche und Idiosynkrasien. Dies machte allerdings auch Protest unwahrscheinlicher, da er die einzelnen Sängerinnen und Sänger stark exponierte. Sein neuartiger Nachdruck auf dem Individuum kam nicht zufällig zur selben Zeit, in der sich Booker T. Washingtons individualistisches Arbeitsethos zunehmend in der schwarzen Mittelklasse und unter schwarzen Intellektuellen festsetzte (Levine 1977: s222f). Aber er war eine Kunstform, die hauptsächlich für ein rein schwarzes Publikum gedacht war und tendenziell Probleme innerhalb der schwarzen Gemeinschaften ansprach.

Für Baker ist die Kunstform des Blues das Destillat von schwarzer Musik und schwarzer Alltagserfahrung [black folk experience]. Als solcher dokumentiert er leidvolle und gewalttätige Erfahrungen und versucht diese zu transzendieren; er ist der lyrische Ausdruck einer autobiografischen Chronik von persönlichen Katastrophen (Ellison nach Baker 1973: s35). Blues und säkulare Songs waren eine der wenigen schwarzen Musikformen in den USA, die in ihrer Schilderungen von natürlichem Unheil und von Menschen gemachtem Unheil einer historischen Aufzeichnung nahe kamen (Levine 1977: s257).

Blues behandelte ebenfalls Themen, die von der populären Kultur fast vollständig ignoriert wurden: Masturbation, Prostitution, außereheliche Beziehungen, aber auch Alkoholismus, Spielsucht und Drogensucht. Unter diesen Gesichtspunkten ist Blues im Besonderen nicht als nur eine Reaktion auf die weiße Mehrheitskultur zu verstehen, sondern besitzt genügend selbst bestimmte Eigenschaften, um als eine wichtige Quelle schwarzer Kultur zu gelten. Für Pratt stellt Blues unter dem Gesichtspunkt der damals äußerst limitierten und repressiven Möglichkeiten sogar eine der bedeutendsten Formen von Protestmusik [rebel musics] dar.³¹ Die Songs der großen Zahl von weiblichen Blues-Sängerinnen seien etwa bereits eine Form von schwarzem Proto-Feminismus und eine Vorbereitung von Protest.³² In weiterer Folge

³¹ Pratt 2003: 142 „As Albert Murray pointed out, rather than asserting the inevitability of some indelible ‚mark of oppression‘ [...], a more accurate description of the powerful legacy might be ‚a disposition to confront the most unpromising circumstances and make the most of what there is to go on, regardless of the odds,‘ while ‚finding delight in the process [...] [and] forgetting mortality at the height of ecstasy.‘“

³² Davis nach Pratt 2003: 134 „They are certainly far more than complaint, for they begin to articulate a consciousness that takes into account social conditions of class exploitation, racism, and male dominance as seen through the lenses of the complex emotional responses of black female subjects. While there may not be a direct line to social activism, activist stances are inconceivable without the consciousness such songs suggest.“

hätte auch Jazz begonnen eine Reihe von Qualitäten zu symbolisieren, die ehemals für Blues typisch waren (Levine 1977: s293).

03.2.2. Jazz, Rock'n'Roll, Free Jazz

Levine bezieht sich auf eine Reihe anderer Autoren (Berger, Esman, Margolis, Leonard), wenn er davon spricht, dass Jazz in vieler Hinsicht nicht mit den Grundfesten einer bürgerlichen Gesellschaft übereingestimmt hatte. Ähnlich wie der Blues versprach er größere expressive Freiheiten – dieses Mal für Schwarze und für Weiße. Er brachte seinen Anhängern bei, außerhalb der Regeln der klassischen Schule zu denken und ihre eigene, ehrliche Sprache zu finden. In seinem Bemühen um Natürlichkeit wie auch um die Freisetzung von vitalen und libidinösen Impulsen hätte er eine Rebellion gegen das Akzeptierte, das Anständige und Alte verkörpert (Mezzrow bzw Esman bzw Carmichael nach Levine 1977: s295).

„Wie kaum eine andere Form der populären Musik sollte Jazz dann auch durch das spannungs- und konfliktreiche Verhältnis zwischen schwarzen und weißen kulturellen Traditionen in Nordamerika geprägt werden.“ (Wicke 1992) Er verband europäische musikalische Charakteristika mit afro-amerikanischen³³, stand wechselweise dem Blues oder dem Ragtime näher. Insofern wurde die Musik zwar hauptsächlich von Schwarzen erstmals gespielt und ausgeübt, doch blieben weiße Musiker von Anfang an ein nicht unwesentlicher Faktor im Jazz und machten ihn deshalb als Vehikel von Protest und Symbol der schwarzen Kultur weniger geeignet. Dazu kam sein weitgehend instrumentaler Charakter, doch Levine fügt an, dass Jazz mit seiner stark individualisierten Spielweise dem Blues durchaus ähnlich war (Levine 1977: s238) – wenngleich sich soziale Konflikte auch in ihm abbildeten. So etwa in den 1940er Jahren als Musiker des Bepop-Kreises „in Gegenreaktion auf den kommerzialisierten Big-Band-Swing einer Erneuerung des Jazz Bahn brachen, die sich vor dem Hintergrund des wachsenden politische Selbstbewusstseins der Schwarzen ganz bewusst gegen eine Orientierung des Musizierens an den massenhaften Unterhaltungsbedürfnissen der weißen Bevölkerungsmehrheit in den USA richtete.“ (Wicke / Ziegenrücker 2007: s350)

³³ Wicke 1992: „In ihrer Musik verschmolzen sie die Eigenheiten afroamerikanischer Volksmusik in Spielsweise, Timbre, Rhythmus und Intonation mit dem europäischen Repertoire der Blasmusik.“

Als dann Anfang der fünfziger Jahre der Name „Rock’n’Roll“ aufkam, war dessen „Spielweise und Musiziertechnik [...] im Prinzip im Jazz schon voll ausgebildet.“ (Wicke 1992) George führt dagegen Rock’n’Roll auch auf andere schwarze Musikformen zurück: Die Bezeichnung Rhythm & Blues „entstand in den vierziger Jahren als Beschreibung der Synthese verschiedener Musikrichtungen der Schwarzen – Gospel, Bigbandswing, Blues – die, zusammen mit neue Techniken, speziell dem immer beliebter werdenden elektrischen Bass, eine anfeuernde, schwungvolle Form populärer Musik hervorbrachte. Ein Jahrzehnt später würde man sie dann Rock’n’Roll nennen [...]“ (George 1990: 10)

Es war insbesondere der nicht unumstrittene Verdienst des Radio-DJs Alan Freed, der die Bezeichnung Rock’n’Roll von seiner beschönigenden Verwendung in schwarzer Musik (für Sex) abtrennte und sie fortan als Verkaufskonzept etablierte. Er nannte seine Radiosendung *The Moon Dog Rock and Roll House Party* und spielte darin einen weit gefassten Mix aus schwarzer und weißer Musik. Für Wicke war daran „ohne Zweifel die Entdeckung Jugendlicher als Konsumentengruppe mit gesellschaftlich und sozial bedingten eigenständigen musikalischen und kulturellen Bedürfnissen sowie einem Kaufkraftpotential, das immense Wachstumsraten in der Schallplattenproduktion zuließ“ (Wicke 1992) – das entscheidende Kriterium für die große historische Relevanz von Rock’n’Roll. George bringt diesen Umstand auf folgende Formel: „Wenn Rhythm & Blues die Entdeckung des Marktes für die Schwarzen war, war der Rock & Roll die Ausbeutung der Kaufkraft weißer Teenager, erst durch Freed und dann durch Vermarkter mit weniger Einfallsreichtum.“ (George 1990: s89)

Es finden sich also bei frühem Jazz und Rock’n’Roll weniger Stimmen, die diese lautstark zur einem schwarzen Kulturgut und eine Ausdrucksform von Protest erklären (obwohl es diese gibt). Speziell Jazz wird immer wieder als mögliches Mittel der Befreiung betrachtet. Doch die uneindeutigen Traditionslinien (afroamerikanische Phrasierungen, Call And Response, europäisches Instrumentarium, Tonsystem und Grundrhythmik) und die recht frühe Beteiligung weißer Musikerinnen und Musiker machten ihn für kulturellnationalistische Interpretationen weniger brauchbar. Eine spätere Ausformung von Jazz wurde zur Zeit des Civil Rights Movements jedoch häufig unter dem Gesichtspunkt schwarzer Befreiung diskutiert: Free Jazz.

Theoretiker werteten den experimentellen Jazz von Coltrane, Sanders, Sun Ra, Ayler und anderen auf, während sie vereinzelt auch traditionellere Musikformen wie den Blues zurückwiesen, weil dieser nicht revolutionär genug erschien.³⁴ Amiri Baraka jedoch verstand alle diese schwarzen Musikformen damals als einen wirkungsvollen Ausdruck des Kampfes der schwarzen Gemeinde für ein gewachsenes politisches Bewusstsein. Und das nicht zuletzt, weil er zwar die herausfordernden Qualitäten von Free Jazz sehr hoch einschätzte, aber wusste, dass Schwarze in der Regel lieber James Brown hörten. (Werner 2002: 120)

Musiker machten sich selbst zur Freiheit in frei gespieltem Jazz Gedanken, ob diese Freiheit politisch oder revolutionär sein soll, mit dem Kampf um mehr Bürgerrechte verbunden ist und bis wohin diese gehen kann. Um dies genauer beschreiben zu können, unterscheidet Jesse Stewart zwischen negativer Freiheit (die Abwesenheit äußerer Zwänge) und positiver Freiheit (Handeln nach den eigenen Richtlinien). Die herausragendsten Vertreter des Free Jazz traten für beides auf – hauptsächlich jedoch für das Ende von Unterdrückung in der politischen, kulturellen und ökonomischen Sphäre. (Stewart 2003: s96) Viele gaben ihren Stücken politisch suggestive Titel, hatten politisch engagierte Liner Notes (Veröffentlichungen beigelegte Texte), spielten Benefizkonzerte.

Der Interpretation von Free Jazz als einer in höchstem Maße individualistischer Ausdrucksform traten immer wieder Autoren entgegen. Stattdessen würde das Spielen von Free Jazz kulturelle Kompetenz erfordern und nicht-hierarchische Interaktion ermöglichen. Diszipliniert und befreiend, riss er die behauptete Gegensätzlichkeit von individueller Freiheit und sozialer Ordnung nieder (Scott nach Stewart 2003: 103). Trotz großer medialer Aufmerksamkeit scheiterte Free Jazz jedoch letztlich mit seinem radikalen avantgardistischen Anspruch an seinem Publikum.

Wenn dieses Unterkapitel zumindest einen kursorischen Überblick über die politisch motivierten Hoffnungen geben sollte, die an verschiedenste schwarze Musikformen in der Zeit vor Soul herangetragen wurden, so bedeutet dies natürlich noch nicht,

³⁴ Werner 2002: 119 "Karenga, for example, repudiated the blues. 'Therefore, we say,' intoned the man whose lasting contribution to black life would be establishing Kwanzaa as an Afrocentric alternative to Christmas, 'the blues are invalid; for they teach resignation, in a word acceptance of reality – and we have to come to change reality.'"

dass diese sich auch alle tatsächlich erfüllten oder nicht durch Reaktionen des kulturellen Mainstreams konterkariert wurden. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, das Bemühen um die Rekonstruktion einer emanzipatorischen Tradition festzuhalten. Eine Möglichkeit, wie die innere Mechanik dieser Emanzipation ausgesehen haben könnte, soll das nächste Unterkapitel mit seinem Blick auf typische, afroamerikanische Sprechfiguren geben.

03.3. Maskierungen und Double Meaning

Nach Werner geht die Strategie politisch gefährliche Botschaften unter dem Schutz von (und in Übereinstimmung mit) religiösen Texten auszudrücken bis in die Sklavenzeit zurück (Werner 2002: s6). Die ganze Bedeutung von Double Meanings wären nur für jene zugänglich gewesen, die an den spezifischen kulturellen Code gewöhnt waren. Diese Technik entwickelte sich als eine Überlebensstrategie. Weil offener Widerstand leicht Strafe und Schlimmeres nach sich ziehen konnte, entwickelten Sklaven Wege Informationen zu teilen, die von ihren weißen Besitzern nicht bemerkt werden sollten. Das christliche Idiom der Sklavenhalter war unverdächtig und für die versteckte Kommunikation geeignet. Werner führt beispielsweise mehrere Gospelsongs an, die schillernde Bedeutungen ausdrücken konnten.

So hätten nur wenige Weiße die politische Botschaft in dem unter Schwarzen beliebten Song „Swing Low, Sweet Chariot“ gehört. Den Fluß Jordan, der darin überquert werden soll, könne man ebenso als den Ohio River verstehen, der traditionell die Demarkationslinie zwischen US-amerikanischem Norden und Süden, also zwischen Sklaverei und Freiheit, darstellte³⁵. „Wade In The Water“ würde sogar eine buchstäbliche Fluchtanleitung für Sklaven bereitstellen, wenn diese von Bluthunden verfolgt wurden (Werner 2002: s7). Gerade diese Interpretation scheint einigen Autoren jedoch stark überzogen.

So äußert Ponomarenko, obwohl grundsätzlich derselben Meinung, Zweifel, weil für „Wade In The Water“ kein historischer Liedtext schriftlich gesichert und außerdem der Fluchtcode nicht mehr bekannt sei, der zudem sehr raffiniert hätte sein müssen

³⁵ Baker 1973: 13 „The River Jordan was not a mystical boundary between earth and heaven: it was the very real Ohio that marked the line between slave and free states.“

(Ponomarenko). Bei den gerne tradierten Rahmengeschichten zu diversen Songs, wie etwa das „Follow The Drinking Gourd“ ebenfalls Sklaven bei der Flucht helfen sollte, rät er zu Vorsicht – denn dieser spezielle Song wäre zum Beispiel erst 1928 publiziert worden, lange nach der Zeit der „Underground Railroad“ (einem Netzwerk an Fluchtwegen, Verstecken und Fluchthelfer um Sklaven nach Norden zu bringen und sie somit zu befreien) (Aronson 2007).

Prinzipiell erzählten die Spirituals nach Baker jedoch nicht nur von einer anderen Welt, sondern von echtem Leid in dieser Welt. Und sie erinnerten daran, dass für jene, die im Sklavensystem gefangen waren, eine Welt jenseits derselben möglich war. Die Figur des Pharaos konnte in diesen Spirituals auch eine sehr reale Person sein: der weiße Sklavenhalter (Baker 1973: 13).

Bei Levine finden sich ähnliche Stellen. Der Teufel und Figuren des Alten Testaments im Gospel könnten ebenso gut durch zeitgenössische Personen ersetzt werden (Levine 1977: s244). Aber auch die Eisenbahn hat sich als Metapher in schwarze Lieder eingeschlichen und ist dort zu einem beständigen Bild des Wandels, der Transzendenz und der Möglichkeit nochmals neu anzufangen geworden. Nur die Tendenz, schwarze Migration mit der großen Migration in den Norden der USA gleichzusetzen, wäre zumindest unglücklich (Levine 1977: s262) und müsste vielmehr multi-direktional verstanden werden.

Die Existenz von Double Meanings in schwarzen Folk Songs sei jedoch schon lange erkannt worden, so Levine weiter. So hat Howard Odum bereits 1909 von den doppelgesichtigen Überlebensmechanismen der Schwarzen gesprochen. Levine sieht in Umschreibungen und indirekten Andeutungen einen Weg versteckte Botschaften zu transportieren (Levine 1977: s244)³⁶. Andererseits sieht er das Prinzip von Double Meanings in der lange anhaltenden Praxis versteckter Symbolik in säkularen Songs verdeutlicht.

Eines der geläufigsten Beispiele dieser Form von Maskierung wären lange Zeit die Balladen von „Boll Weevil“ gewesen (mexikanischer Baumwollkapselkäfer). Dieser vernichtete von 1890 bis in die Mitte der 1920er immer wieder Baumwollernternten, was ihm neben den nahe liegenden musikalischen Klagen auch versteckte und offene Bewunderung einbrachte. Das Bild von der grauen Gans wurde laut Aussage des

³⁶ Levine 1977) 244 “Circumlocution and indirection were not merely tactics to evade censorship or glean profits but deeply satisfying folk devices which can be traced directly back to African tradition, though certainly they had their analogues in Euro-American folk practices as well.”

Bluessängers Leadbelly wiederum von Gefängnisinsassen in Songs benutzt, um den Widerstand gegen Wärter und unmenschliche Behandlung zu stärken (Leadbelly nach Levine 1977: s240ff).

Aber auch im Soul gibt es für Werner Songs, die nicht einfach nur als Liebeslieder verstanden werden können. Wenn Ben E. King in „Stand By Me“ davon singen würde, wie er sich in der Dunkelheit der Nacht nicht fürchten müsse, solange sein poetisches Gegenüber nur bei ihm bleibt, dann sei das ein klassisches Beispiel politischer Maskierung (Werner 2002: s36). Für Hörer, die die physische Bedrohung der schwarzen Gemeinschaft und ihrer Aktivistinnen und Aktivisten nicht kennen, würde der Song jedoch einfach nur von romantischen Regungen handeln. Ward spricht davon, wie Chuck Berry in „The Promised Land“ eine abgebrochene Allegorie auf Protestaktionen gegen die anhaltende Segregation auf zwischenstaatlichen Buslinien im Jahr 1961 versteckt hat (Ward 2006).

Wenn Sam Cooke in „Wonderful World“ singt: „Don't know much about history, don't know much about biology“ so könne man das ebenfalls auf zwei Arten verstehen. Dass man nämlich erst einmal Geschichte und Biologie vergessen sollte. Ohne Vergangenheit und biologischer Hautfarbe könne diese Welt wundervoll werden (Werner 2002: s37). „Wenn Otis Redding ‚Respect‘ fordert, dann wussten seine Hörer, daß er sich damit nicht bloß an seine Frau wandte. Und verkündet der Song von Wilson Pickett ‚In The Midnight Hour‘ nicht deutlich von mehr als nur sexueller Potenz, die darauf wartete freigesetzt zu werden?“ (Hündgen 1989: s48) Nämlich einer humanistischen Potenz.

Ann Peebles' „I'm Gonna Tear Your Playhouse Down“ wiederum handelt von einem betrügerischem Liebhaber, der genauso gut das weiße Amerika oder Brüder aus der Black Power Bewegung verkörpern könnte. In diesem Lied würde noch die revolutionäre Gospelhymne „Samson And Delilah“ nachhallen. Dieser Gospel und auch Peebles Neuerfindung davon enthielten noch immer dieselbe Botschaft, dieselbe wütende Drohung der Betrogenen: „If I had my way, I would tear this building down.“ (Werner 2002: 181)

Auch Aretha Franklin hätte von der Kraft von Maskierungen und Double Voicing gewusst. In „Spirit In The Dark“ wäre ihre Aufforderung aufzustehen und zu tanzen

gleichzeitig ein Aufruf zu politischer Aktion (Werner 2002: 124). Eine Behauptung, die bei einem ähnlichen Fall (Martha Reeves And The Vandellas „Dancing In The Streets“) nicht unumstritten ist. Doch zu diesem Song mehr in Kapitel 6.

03.3.1 Signifyin

Ganz allgemein scheinen Werners Interpretationen leicht überspannt. Wie sehr dieser Code den Teilnehmerinnen und Teilnehmern bekannt war und was damit bewirkt wurde, steht zur Diskussion. In jedem Fall aber bringt er damit einen neue Perspektive auf die Techniken schwarzen Textens ein. Maskierungen und Double Meaning waren Methoden um realen Wünschen und Klagen eine harmlose Gestalt zu geben. Dies wird insbesondere mit Blick auf die ausufernde Literatur zu schwarzen Sprachgestalten deutlich.

Insbesondere zur Zeit von Blues und Jazz ähnelten schwarze Songtexte indirekten Reden. Im Unterschied zur europäischen Tradition würden hier Umschreibungen verwendet – direkte Darstellungen wären als plump und einfallslos empfunden worden, während das Verschleiern von Inhalten und Paraphrasierungen ein Kriterium von Intelligenz und Persönlichkeit gewesen wären (Borneman nach Pratt 2003: 128). Diese Methode der Andeutung und Umschreibung wäre nicht nur in Liedtexten, sondern sogar in der instrumentalen Phrasierung afro-amerikanischer Musik wieder zu finden.

Kochmanns Text „Rapping In The Black Ghetto“ führt ohne hierarchische Systematik bereits 1970 verschiedenste Sprechfiguren auf, die typischerweise in den schwarzen Ghettos der USA eingesetzt wurden. Sie sollten größtenteils dazu dienen, andere Menschen verbal zu manipulieren und zu kontrollieren, damit diese etwas Bestimmtes tun oder bleiben lassen – das jedoch vorwiegend in Situationen, die bedrohlich waren oder in denen man mit höher Gestellten konfrontiert war.

Kochmann stellt diverse Techniken anhand von Beispielen vor. Zusammenfassend sei Rapping, Sounding, Running It Down als Form der Etablierung von Persönlichkeit zu sehen, Shucking, Gripping und Copping diverse Ausflüchte, mit denen Macht begegnet wird und Jiving und Signifyin um Aufmerksamkeit zu erregen (Kochmann 1969: s74ff). Signifyin ist hier eine Form des Andeutens, Hänselns und Prahlens mit indirekten verbalen und gestischen Mitteln (Kochmann 1969: s66) – und nur eine von mehreren Techniken.

Für Zips und Kämpfer dagegen stellt Signifyin überhaupt die „Schwarze Master-Trope in ästhetischen und politischen Diskussionen“ dar (Zips / Kämpfer 2001: s319). Zum Verständnis dieser Trope dienen die Geschichten vom Signifyin Monkey, der als „der angeblich ‚dumme Affe‘ durch Sprachwitz, Redegewandtheit und Überzeugungskraft den ‚mächtigen Löwen‘ zum Dummen macht.“ (Zips / Kämpfer 2001: s338) Zips und Kämpfer zitieren dabei (ebenso wie Krims) Henry Louis Gates, wonach Signifyin ganz fundamental für schwarze, künstlerische Formen charakteristisch sei (Krims 2000: s95).³⁷ Auch Karrer sieht im Rapping und Signifyin das Zentrum der Sprachtechniken im Ghetto und überführt diese in die jüngere Vergangenheit (Karrer 1996: s34).³⁸ Auch in Arbeiten zu HipHop wird häufig auf die Bedeutung des Signifyin verwiesen. Toop etwa beschreibt die „Dozens“ oder „Signifyin“ genannten verbalen Straßenwettkämpfe als einen Kern der im HipHop so omnipräsenten Sprachspiele (Toop 1992: s42ff).

³⁷ Gates nach Zips / Kämpfer 2001: 215 „Repetition and revision are fundamental to black artistic forms, from painting and sculpture to music and language use. I decided to analyze the nature and function of Signifyin(g) precisely because it is repetition and revision, or repetition with a signal difference. Whatever is black about black American literature is to be found in this identifiable black Signifyin(g) difference. (Gates 1988: xxiv)“

³⁸ Karrer 1996: 34 „Das *signifying* und die Rollenspiele im Rap erlauben versteckte Attacken und taktische Rückzüge auf Staat und Stammkultur, Doppeldeutigkeiten, die die Grenzen des möglichen Felds symbolischer Machtkämpfe erweitern...“

>04> Das Konzept "Soul"

"Soul culture was a broad-based movement that emphasized on black civil and economic leadership, the recovery and celebration of African ancestry and tradition and self-determination through black-controlled economic, political and cultural institutions. In realms of fashion, street politics, theatre, dance and small business... Soul music became the strongest and most widely known element of this culture."

Wenn auch ohne jede Quellenangabe, so verdeutlicht dieses Zitat aus dem Rock'n'Soul Museum in Memphis, Tennessee, doch, dass Soul nicht einfach nur als ein Musikgenre zu verstehen war, sondern ein offenes Set von Techniken in verschiedenen Lebens- und Ausdruckssphären darstellte, die in ihrer Gesamtheit in ihrer Zeit immer wieder als eine eigene Kultur bezeichnet wurden. James Brown meinte etwa, dass das Wort Soul eine Vielzahl von Dingen meinen konnte – in der Musik und außerhalb. Soul Musik und das Civil Rights Movement wären Hand in Hand gegangen und gemeinsam aufgewachsen.³⁹

Nach Wicke und Ziegenrucker stand Soul „für die Quelle, für den Ursprung dieser Traditionen in der durch jahrhundertelange Unterdrückung geformten Mentalität der Afroamerikaner“ (Wicke / Ziegenrucker 2007: s681). Soul Musik hätte bewusst auf spezifisch afroamerikanische Ausdrucksformen (wie Call And Response und Gospel) zurückgegriffen. Für Baker wiederum ist Soul das Etikett eines expressiven Lebensstils, der in der afro-amerikanischen Tradition hoch angesehen ist. Verkörpert wird dieser Stil durch den Mann der Straße und der Worte, der vor allem durch sein verbales Geschick Bekanntheit erlangt. Er definiert sich unter anderem durch die überlegene Beherrschung des Ghetto Talk, einer großteils aggressiven und zielgerichteten, verbalen Kunstform, die auf besondere Weise die unter Soul subsumierten Werte verkörpert (Baker 1973: 115).

Smith wiederum zitiert einen Autor der „Harlem Renaissance“, Langston Hughes, anlässlich seiner Rede beim „First World Festival of Negro Arts“ in der senegalesischen Hauptstadt Dakar im April 1966. Für Hughes ist Soul das amerikanische Äquivalent zu *Négritude* und dem entsprechend eine destillierte Synthese der Essenz von schwarzer Alltagskunst [Negro folk art]. Als solche würde

³⁹ Brown in Werner 2002: 72 „The word soul [...] meant a lot of things – in music and out. It was about the roots of black music, and it was a kind of a pride thing, too, being proud of yourself and your people. Soul music and the civil rights movement went hand in hand, sort of grew up together.“

Soul der schwarzen Bevölkerung [Negro people] und der Welt überhaupt die Schönheit ihrer selbst offenbaren (Hughes nach Smith 1999: 173).

Abseits solch recht allgemein gehaltener, optimistischer Behauptungen gilt es herauszuarbeiten, wie dieses Konzept von Soul genauer gefasst werden kann. Dazu verwende ich zum Großteil Texte, die in der Blütezeit von Soulmusik verfasst worden sind – in der Absicht, dass diese ein direkteres Bild von den historischen Hoffnungen und Diskussionszusammenhängen ihrer Zeit vermitteln, die an Soul herangetragen wurden.

Der Soziologe Horton untersuchte 1967 die Zeitstruktur der armen und ärmsten schwarzen Schichten; genauer gesagt die Bedeutung von Zeit für diese sporadisch arbeitslose, junge schwarze Straßenbevölkerung, die – so das Vorurteil – ein irrationales, Gegenwarts-orientiertes Verständnis von Zeit hätte (Horton 1967: s33). Im Text wird die Bedeutung zentraler Aktivitäten im Tagesablauf erläutert. Rapping (Techniken von Konversationskunst, siehe auch voriges Kapitel), Hustling (Formen an Geld zu gelangen, zum Beispiel tricksen, stehlen, Glücksspielen oder Dope verkaufen), Formen von toter und lebendiger Zeit bilden im Straßenleben tendenziell ein Aggregat von relativ unabhängigen, unzusammenhängenden Ereignissen – sie folgen nicht auseinander. Style und Gestik sind im Straßenleben Möglichkeiten sich Bekanntheit zu verschaffen. Noch wichtiger für dieses Erleben von Zeit wäre allerdings Soul.

Soul kann viele Dinge sein – eine Art von Essen (gutes Essen ist Soul Food, eine „Schale Soul“), Musik, eine Einstellungsart, ein ganze Art sich zu verhalten (essen, trinken, tanzen, gehen, sprechen, anderen gegenüberzutreten etc). Eine Person, die mit Soul agiert, handelt direkt und ehrlichen Herzens. Sie fühlt und sagt, „wie es ist“. Ein Interviewter identifizierte Soul mit Ehrgeiz und Antrieb. Er sagte, dass jemand mit Soul, sobald er sich über etwas klar geworden ist, direkt auf sein Ziel zusteuert, seine Absicht nicht ändert, nicht wartet und sich keine Gedanken um mögliches Versagen macht. Ein anderer Interviewter gab an, Soul wäre zur Sache kommen, direkt auf das Nötige ohne Umschweife zugehen. Soul ist also das Gegenteil von Heuchelei, Täuschung und Falschheit, das Gegenteil von „mitfühlender Neutralität“ und

„Mitwisserschaft“. Soul ist in diesem Gebrauch außerdem, was auch immer für schön, ehrlich und tugendhaft im Menschen gehalten wird (Horton 1967: s46).⁴⁰ Für die meisten Interviewten war Soul etwas, das Schwarze hatten und Weiße nicht. Die einen galten als warm und emotional, die anderen als kalt und berechnend. Nach Horton glaubten die Interviewten vielfach (wie auch viele andere, unterdrückte Minderheiten), dass sie nichts als Soul und ihre Humanität hatten und dass sie allein schon dies besser als ihre Unterdrücker machen würde (Horton 1967: s47).

Berger dagegen zitiert (1967) eine andere Studie von Charles Keil, in der Schwarze aus Chicago das Konzept Soul folgendermaßen definieren: starke Emotionen und Gefühle, speziell wenn sie mit und von anderen geteilt werden; etwas Reines, nicht Mechanisches; bleibende Kraft und Weisheit durch Leiden; es so aussprechen wie es ist, sein was du bist und glauben an das, was du tust (Berger 1967: 125).⁴¹ Ebenso wäre Soul eine bestimmte Art auf emotionale Tiefe und Authentizität Anspruch zu erheben. Bei Berger nun ist dieses Konzept nicht an eine Hautfarbe gebunden.

Stattdessen hätte es teilweise afrikanische Ursprünge, wäre sicherlich teils ländlich-südlich [Southern rural] und vielleicht teils evangelisch-christlich; hauptsächlich sei es aber ein Konzept der Unterschicht. Als Ideologie wäre Soul eine Möglichkeit den Unterdrückten und Ausgebeuteten eine stärkere Energie, Sexualität und emotionale Abgestimmtheit zuzuschreiben als den dazu gegenüber gestellten blassen, dünnen, blutleeren, bartlosen (aber erfolgreichen) Bürokraten (Berger 1967: 126).

Auch Berger merkt an, dass sich durch das Konzept Soul alleine natürlich noch keine Lebensbedingungen verändern, und bezeichnet Soul deshalb lediglich als ein

⁴⁰ Horton 1967: 46 „Style is a comparatively neutral value compared to ‘soul’. Soul can be many things – a type of food (good food is ‘soul food’, a ‘bowl of soul’), music, a quality of mind, a total way of acting (in eating, drinking, dancing, walking, talking, relating to others, etc.). The person who acts with soul acts directly and honestly from his heart. He feels it and tells it ‘like it is’. One respondent identified soul with ambition and drive. He said the person with soul, once he makes up his mind, goes directly to the goal, doesn’t change his mind, doesn’t wait and worry about messing up a little. Another said soul was getting down to the nitty-gritty, that is, moving directly to what is basic without guise or disguise. Thus soul is the opposite of hypocrisy, deceit, and phoniness, the opposite of ‘affective neutrality’ and ‘instrumentality’. Soul is simply whatever is considered beautiful, honest, and virtuous in men.“

⁴¹ Berger 1967: 125 „The essential quality of that culture is summarized by the concept of soul, which Chicago Negroes defined for Keil and his disc-jockey collaborator with phrases such as: strong emotions and feelings, especially when shared with others; something pure, nonmachined; staying power and wisdom through suffering; telling it like it is, being what you are, and believing in what you do.“

Linderungsmittel (Berger 1967: 126). Für Schwarze könnte dieses Konzept Soul je nach persönlichem Hintergrund unterschiedliche Bedeutungen annehmen. Für jene, die am Sprung in die Mittelschicht sind, sei Soul ein Symbol für die alte, ländliche Kultur, mit der sie sich verbunden fühlen, aber zu der sie selbst schon den Bezug verloren hätten. Soul könnte aber auch zu einer Art Frage der ethnischen Loyalität werden. „Die Seele verkauft haben, den Soul verkauft haben“ – so Bergers Bedenken – könnte von manchen, die den Stolz auf die Hautfarbe den Bemühungen um Integration bevorzugen, als Chiffre zur Spaltung und Separation verwendet werden (Berger 1967: 126).

Für Blauner stellt der geheimnisvolle Nimbus von Soul (1967) lediglich das am stärksten beachtete Beispiel eines ganzen Trends im Bewusstsein dar (Blauner 1967: 130). Ein Trends, in dem zunehmend die Rolle schwarzer Kultur gefördert und diskutiert wird. Für ihn liegt der Grund, warum man 1967 so viel über Soul hören würde, darin, dass eine neuartige Stimmung die kulturellen Wortführer antreiben würde – nämlich schwarze Werte zu feiern statt sie zu verneinen (Blauner 1967: 155).

Er bezieht sich insbesondere auf Berger (s.o.), wenn er meint, dass sich Soul sehr wohl auch als Ideologie für sozial aufwärts strebende Schwarze eignen würde. Denn Soul würde auch für diese – mit dem kulturellen Mainstream der USA konfrontiert – ein Mittel der Identifikation, einen fixen ideologischen Bezugspunkt darstellen (Blauner 1967: 157). Guralnick bestätigt dies in einem Text von 1986 unter einer faktischen Perspektive: denn Soul hatte für Musikerinnen und Musiker einen zusätzlichen Weg der sozialen Mobilität eröffnet – so wie Sport und Entertainment früher. Bei seinen Interviews mit Soul Musikerinnen und Musikern war er überrascht, wie sehr sie wie ein Teil der Mittelklasse wirkten und ihr privater Sprachduktus weit ab von ihrem Image des Soul Brother und ihrem Bühnengebaren lag (Guralnick 1999. Original 1986: 12).

Hannerz (1968) schildert besonders ausführlich die Facetten des Soul Konzepts. Laut seinen Untersuchungen spielten auch diverse Medien (Radios, Plattenindustrie, Bühnenshows) eine große Rolle darin, die Vokabel „Soul“ bekannt zu machen. Soul steht, so wie es in schwarzen Ghettos verwendet wird, für die Essenz des Schwarzseins (Hannerz 1968: 16). Soul schien außerdem zunehmend zu einem

alltäglichen Symbol der schwarzen Unterschichten zu werden und würde beinahe einen „nationalen Charakter“ bekommen. Handlungsmodi, persönliche Eigenschaften und bestimmte Artefakte bekommen das Etikett Soul. Soul ist außerdem etwas, das anderen zugeschrieben oder abgesprochen wird, hat also eine differenzierende und diskriminierende (positiv als auch negativ) Funktion.

Insbesondere bei jungen schwarzen Männern sei die Rede von Soul sehr beliebt – Soul Talk ist „Hipster Talk“. Die Wahl des Wortes selbst würde zudem allein schon auf den hohen Stellenwert von Religion bei dieser Gruppe hindeuten – so ist „Soul-Stirring“, die Seelen aufwühlen, eine Redewendung, die aus dem Idiom der Kirchen herrührt. Gleichzeitig hat Soul, nach Hannerz, starke Konnotationen von Stolz auf die eigene Hautfarbe und die eigene Kultur. Was Soul demnach ist, ist nicht nur zu dem, was nicht Soul ist, grundverschieden (speziell zu dem amerikanischen Mainstream der Mittelschicht), sondern ist diesem auch überlegen (Hannerz 1968: 17).

Gewisse Sphären wären nun besonders von Soul durchdrungen. Die wichtigste ist Musik. Aus heutiger Sicht wirkt dies selbstverständlich. Mitte der Sechziger Jahre hatten (schwarze) Magazine, Künstler und Plattenläden zunehmend Soul in ihren Namen verwendet und damit eine Kommerzialisierung des Begriffs eingeleitet. Soul Musik wird in einem späteren Kapitel noch detailliert behandelt werden. Außerdem werden auch Gerichte, die früher typisch für die südliche Art zu Kochen waren, heute Soul Food genannt (Hannerz 1968: 19). Bezüge auf Soul Food gibt es in der Soul Musik regelmäßig.⁴² Weil aber bestimmte Formen von Musik und Essen einen gemeinsamen Bezugspunkt vieler Schwarzer darstellen und Haushalte in schwarzen Ghettos diesen beständig ausgesetzt waren, erscheinen sie (1968) besonders grundlegend für den schwarzen Lebensstil, so Hannerz.

Im Sprachduktus der schwarzen Hipster und Meinungsführer gibt es zu Soul keine klare Definition – man hat ihn oder hat ihn nicht. Schwarzsein hilft dabei. Für einen Redakteur der Zeitschrift „Ebony“, Lerone Bennett, erwächst Soul aus der Erfahrung des Schwarzseins. Er wäre die Antithese zur amerikanischen (weißen) These und

⁴² Hannerz 1968: 19 „References to soul food occur frequently in soul music – two of the hits of the winter 1966-67 were ‘Grits and Cornbread’ by the Soul Runners and the Joe Cuba Sextet’s ‘Bang! Bang!’ with the refrain ‘corn bread, hog maw, and chitlin.’ Sometimes the names of soul foods may themselves be used as more or less synonymous with soul – Negro entertainers on stage, talking of their experiences while journeying between ghetto shows around the country, sometimes refer to it as ‘the chitlin circuit’ and this figure of speech usually draws much favorable audience reaction.”

würde eine Konfrontation zweier Geisteshaltungen herstellen, die zu einer höheren Synthese aus beiden Haltungen führen sollte (Bennett nach Hannerz 1968: s23). Für Hannerz nun ist das Auftauchen des Soul Vokabulars mit geänderten sozialen und ökonomischen Chancen erklärbar. Mit der erhöhten Durchlässigkeit sozialer Schranken als Folge einer geänderten Gesetzeslage ist das Konzept Soul ein Leitfaden den eigenen Lebenswandel (mit den dazu gehörigen Selbstzweifeln und Erfolgen) als den richtigen zu sehen. Soul wäre ein rhetorisches Instrument um Überlegenheit gegen andere zu behaupten. Nicht zuletzt deswegen muss der Begriff von Soul diffus bleiben. Soul wäre ein Dachbegriff für eine breite Palette von Handlungsleitfäden in Situationen und Umständen, eine Methode, um ein zufriedenes Bild von sich selbst zu etablieren. Hannerz sieht, anders als etwa Baraka und Keil, noch keine engen Verbindungen von Soul und Black Nationalism. 1968 ist die Soul Rhetorik noch in kein Soul Movement gemündet(Hannerz 1968: s30).

In späteren Texten ist von Soul als Konzept, als Kultur und Lebensentwurf nur mehr selten die Rede. George spricht lediglich davon, dass Soul „zur gegebenen Zeit ‚Rock & Roll‘ als sozialem Wert und Objekt kommerzieller Ausbeutung Konkurrenz machen sollte.“ (George 1990: 119) Vielfach ist von Soul nur mehr als schöner Musik die Rede, die zu einer Zeit erklang, in der es zu großen gesellschaftlichen Umwälzungen kam. Öffnung der gesellschaftlichen Zugangsschranken, Beginn von schwarzem Kapitalismus, vereinzelte Versuche politischer Musik – all das bedingt sich, geschieht neben- und miteinander.

Dass Soul einmal ein ganzheitliches Konzept war, das das Selbstverständnis der Schwarzen in den USA mit einigermaßen konkreten Handlungsanweisungen verändern sollte, daran erinnert sich nach 1975 kaum noch ein Autor. Was dieses Konzept bewirken konnte, lässt sich heute nur mehr sehr schwer ermessen. Am ehesten noch gibt sein wichtigstes Artefakt, Soul Musik, darüber Aufschluss. Bevor diese behandelt wird, soll jedoch erst noch der allgemeine politische Rahmen jener Zeit abgeklärt werden.

>05> Politischer Rahmen

Zum Verständnis der vorherrschenden Diskussionen der Sechziger Jahre ist ein kurzer Rückblick auf die verschiedenen Traditionsschulen und Grundfiguren in der Argumentation auf dem politischen Feld erforderlich. Auch wenn an deren Bildung eine Vielzahl von Personen beteiligt war, möchte ich einige zentrale Persönlichkeiten schwarzer politischer Theorienbildung heraus greifen.

Vorher möchte ich einen kursorischen Abriss der rechtlichen und faktischen Stellung der schwarzen Bevölkerung in den USA seit dem Ende der Sklaverei geben, um anhand einiger weniger Eckpfeiler eine Vorstellung von den Bedingungen des sozialen Zusammenlebens zu bekommen.

Die Aufhebung der Sklaverei nach dem Sezessionskrieg von 1861-1865 und das Zugeständnis vieler Bürgerrechte wurde in den unterlegenen Südstaaten durch die sogenannten „Jim Crow“-Gesetze konterkariert, die fast vollständig bis in die 1950er Jahre intakt blieben. Derselbe Zeitraum wird mitunter auch als „Nadir of American Race Relations“ bezeichnet. Unter dem Leitspruch „separate but equal“ wurden seit den 1870er Jahren alle öffentlichen Einrichtungen strikt nach Hautfarben getrennt, wodurch insbesondere im Bildungsbereich ein Zwei-Klassen-System entstand. Passives und aktives Wahlrecht, das nach dem Sezessionskrieg verliehen worden war, wurde für Schwarze de facto durch eine Reihe von willkürlichen Zugangsbeschränkungen wieder abgeschafft.

Fast noch schlimmer wog allerdings die Bedrohung, Einschüchterung und Demütigung durch rassistische Gewalt. Vor allem der Ku Klux Klan wurde durch seine offen ausgeführten Attacken und seine zahlreichen Lynchmorde berüchtigt.⁴³ Aber auch Polizei- und Mob-Gewalt versetzten vor allem im Süden der USA die schwarze Bevölkerung in einen Zustand konstanten Schreckens. Der politische Preis für den Einsatz nationaler Sicherheitskräfte zum Schutz der Rechte Schwarzer wurde von den Verantwortlichen in Washington diese ganze Zeit hindurch als zu hoch

⁴³ Wells-Barnett 1991. Originale 1892 – 1900: 142 „From 1865 to 1872, hundreds of colored men and women were mercilessly murdered and the almost invariably reason assigned was that they met their death by being alleged participants in an insurrection or riot. But this story at least wore itself out.“ 143f: “Brutality still continued; Negroes were whipped, scourged, exiled, shot and hung whenever and wherever it pleased the white man so to treat them, and as the civilized world with increasing persistency held the white people of the South to account for its outlawry, the murderers invented the third excuse—that Negroes had to be killed to avenge their assaults upon women.”

eingeschätzt. Diskriminierungen im Norden der USA waren meist weniger sichtbar und mit Gewalt verbunden, aber dennoch nicht ungewöhnlich.

Der Weg aus der tief institutionalisierten Segregation war schwer und langwierig. Mehrere Gerichtsurteile weichten die institutionalisierten Trennlinien in einzelnen segregierten Lebensbereichen auf. Bei weitem am bedeutendsten war jedoch der von der NAACP (National Association for the Advancement of Colored People) 1954 vorgetragene Fall *Brown v. Board of Education of Topeka*. Darin wurde vom Obersten Gerichtshof die Unrechtmäßigkeit und verfassungsmäßige Ungleichheit der Segregation an öffentlichen Schulen festgestellt. Und diesmal wurden bei Protesten gegen die Desegregation auch genügend Ordnungskräfte vor Ort berufen, damit klar wurde, dass es die Administration der Vereinigten Staaten mit der Gleichberechtigung ernst meinte. Damit war auch das Ende der Jim Crow Gesetze und der Höhepunkt des Civil Rights Movements eingeleitet. Lange hatte man für eine Verbesserung der Lebensbedingungen und Chancen der Schwarzen in den USA gekämpft. Nun endlich war ein Tor zur Gleichberechtigung aufgestoßen.

05.1. Grundfiguren

05.1.1. Separation, Desegregation und Integration

Anfang der Sechziger Jahre war es genauso wenig wie heute klar, ob der Weg der Integration in den Mainstream eine gute Idee war. Zwar wurde vielfach gefordert, dass die institutionellen Schranken zwischen den Hautfarben vollkommen verschwinden müssten, die hohe räumliche Trennungsrate der Wohngegenden wurde scharf kritisiert, die Segregation in Bereichen des öffentlichen und privaten Lebens ebenso, aber Integration besaß lange Zeit einen schalen Beigeschmack von Selbstverleugnung. Um die Vorteile der Weißen genießen zu können, schien es, als müsse man die Regeln der Weißen strenger als diese selbst befolgen und wäre selbst dann vor rassistischer Ausgrenzung nicht geschützt. Obwohl sich Integration also prinzipiell gut anhörte, wollten sich nur wenige Schwarze auf ein solches Versprechen einlassen.

Deshalb stellt Werner dem Prinzip der Integration das Prinzip der Desegregation gegenüber. Integration fordert demnach eine einseitige Annäherung an die Norm der Mehrheit, während Desegregation nur für gleiche Chancen und Möglichkeiten sorgen

soll, für das Ende eines willkürlichen Ausschlussmechanismus', wodurch sich in der Folge ein freier Austausch der Argumente und Lebensweisen in beide Richtungen ergeben soll (Werner 2002: s41).

Für Rainwater hatten Schwarze in der Zeit der segregierten Gesellschaft auf bizarre Weise mehr persönliche Freiheiten. Mit seinen Ressourcen wäre man zwar vollkommen auf sich gestellt gewesen, aber solange man weißen Interessen nicht offensichtlich zuwider lief, konnten ungehindert eigene Kulturtechniken entwickelt werden (Rainwater 1970: s5). Aber auch eigenständige schwarze Kirchen, die erst durch zunehmende Apartheid-Tendenzen der Weißen in den Südstaaten gegründet werden konnten, erwiesen sich als „ein Betätigungsfeld, das die freie schwarze Bevölkerung erfolgreich als Plattform für die Agitation und ‚ethnische‘ Solidarisierung gegen die weiße Herrschaft nützte.“ (Zips / Kämpfer 2001: s76)

Insofern war nie ganz klar, ob der Kampf um mehr Rechte und Unabhängigkeit auf mehr Desegregation oder mehr Segregation zusteuern sollte. Die Gründe für diesen gefühlten Widerspruch liegen wohl in dem scharf ausgetragenen Antagonismus zwischen Booker T. Washington und W.E.B. Du Bois begründet, die zwei sehr unterschiedliche Wege für die Verbesserung der Lage der Schwarzen in den USA ansteuerten. Bei Dr. King und Malcolm X tritt dieser Widerspruch in einer ganz anderen Konfiguration erneut auf. Dazu mehr im folgenden Unterkapitel.

Für Van Deburg ist es außerdem noch wichtig, zwischen Separatismus und Segregationismus zu unterscheiden. Während Ersterer nicht selbst gewählt ist und von ökonomischen Interessen geleitet auf eine passive Ausbeutung und Aggression hinausläuft, wäre Letzterer eine bewusste Entscheidung zu räumlicher und kultureller Unabhängigkeit, um das eigene Glück zu verfolgen. Analog dazu könnte man auch das Streben nach territorialer Unabhängigkeit bei gewissen Ausformulierungen des Black Nationalism als Segregationismus bezeichnen (Van Deburg 1997: 14).

05.1.2. Black Power

Mit den Rufen der verschiedenen Lager nach mehr Integration, Desegregation oder mitunter nach mehr Segregation hängt auch der Slogan „Black Power“ eng zusammen. Weil dieser besonders in den späten Sechzigern für eine Reihe von Ängsten und Hoffnungen charakteristisch wurde, möchte ich diesen getrennt behandeln.

Laut Van Deburg erschien der Slogan „Black Power“ 1966 recht unvorbereitet in den nationalen Nachrichtenkanälen, obwohl seine historischen Wurzeln tief schlügen. Seine Ziele waren denen früherer Aktivistinnen und Aktivisten ähnlich (und den damit verbundenen Forderungen „One Man, One Vote“ und „Freedom Now“), doch viele Afroamerikaner hätten zu diesem Zeitpunkt bereits eine intellektuelle und emotionale Sackgasse erreicht gehabt, in der sie radikalere und nationalistischere Ansätze für sich in Erwägung zogen (Van Deburg 1997: 13). Denn das Vertrauen auf weißes Entgegenkommen war erschöpft. Die jahrelangen, gewaltfreien Bemühungen um Gleichstellung zeigten zu wenig sichtbare Ergebnisse. Und obendrein war man immer noch rassistischen Attacken ausgeliefert.

Black Power war nach Werner in sehr verschiedenen „Geschmacksrichtungen“ mit jeweils eigenen Werten und einer eigenen Agenda erhältlich (Werner 2002: 117). Die Nation Of Islam, die Black Panther Party oder panafrikanische Strömungen wiesen etwa sehr unterschiedliche Ideologien auf. Als erste Studentenorganisation nahm sich das SNCC (Student Nonviolent Coordination Committee) unter seinem Vorsitzenden Stokely Carmichael des Slogans „Black Power“ an. Zunehmend wurden weiße Unterstützer misstrauisch beäugt oder die bisherigen schwarzen Führungspersonlichkeiten als zu weich kritisiert.⁴⁴

Auch Smith konstatiert diese Veränderung: das gesamte Civil Rights Movement wäre von einem vereinten Kampf um Integration zu einem fragmentierten Kampf für Black Power übergegangen (Smith 1999: 18). Für ihn ist so etwa der „March Against Fear“ von Tennessee nach Mississippi im Jahr 1966 symptomatisch, als der Ruf nach „Black Power“ zunehmend den älteren, integrativen Slogan „Freedom Now“ ersetzte (Smith 1999: 177).

Als Grund für diese Radikalisierung führt er die gewaltsamen Rückschläge des Jahres 1965 an. Die Ermordung von Malcolm X (Näheres im nächsten Unterkapitel) und die blutigen Repressionen wie im kalifornischen Watts oder in Selma, Alabama, machten sanfte Methoden des Protests für viele immer fragwürdiger. Ziviler Ungehorsam und das Bestreben nach Integration überhaupt wurden durch die

⁴⁴ Tyson in Werner 2002: 118 „The three-week trek across Mississippi registered thousands of new black voters, but the media focused on tensions between SNCC and SCLC. SCLC’s chant of ‘Freedom Now!’ competed with SNCC’s new call for ‘Black Power’. While its meaning remained ambiguous, ‘Black Power’ took on connotations of separatism, alienation, and violence.”

Bereitschaft zu bewaffneter Selbstverteidigung und demonstrativem Stolz auf das Schwarzsein ergänzt oder verdrängt (Smith 1999: 140).

Das Bild der beiden Sprinter John Carlos und Tommie Smith bei ihrer Siegerehrung (200 Meter Lauf) bei den Olympischen Spielen 1968 in Mexico City – mit erhobener Faust und gesenktem Kopf – stellt mehr als nur ein Zeitdokument dar und ging bereits damals um die Welt. Es steht emblematisch für den Riss in der US-amerikanischen Gesellschaft, der in den späten Sechzigern immer deutlicher sichtbar wurde.

Für Werner wiederum wurden die hohen Erwartungen des Civil Rights Movements und das nachher folgende Chaos, der Vietnamkrieg, Black Power und die Gegenreaktion der weißen Mehrheit selten so anschaulich ausgedrückt wie durch die Band Sly & The Family Stone. Deren Song „Don't call me Nigger, Whitey“ (und die darin gesungene Antwort „Don't call me Whitey, Nigger“) fasst das gegenseitige Misstrauen, Positionen und Missverständnisse Ende der Sechziger Jahre eindringlich zusammen (Werner 2002: 104).

Insgesamt hatte „die Entwicklung der Bürgerrechtsbewegung zu verschiedenen Formen des schwarzen Nationalismus und der Selbstbestätigung [...] in der Musik sowohl wie in der Politik einen Bruch herbeigeführt.“ (George 1990: 134) Am Anfang der Siebziger Jahre kam dann langsam durch interne Grabenkämpfe und dem Umstand, dass immer mehr zweifelhafte Elemente ihren Vorteil unter dem Banner der Black Power suchten, das Gefühl auf, dass niemand mehr die leiseste Ahnung hatte, wohin die Bewegung eigentlich gehen sollte (Werner 2002: 171).

05.2. Führungspersönlichkeiten

Dieses Unterkapitel kann dem Schwerpunkt dieses Textes entsprechend die Fülle schwarzer Theorienbildung nur sehr oberflächlich wiedergeben. Eine Reihe von Personen, die zwischen diesen Spitzen am Diskurs mitgewirkt haben oder wichtige Impulsgeber waren, muss hier vernachlässigt werden. Einen vollständigeren Überblick geben insbesondere Zips und Kämpfer (2001), aber auch Essien-Udom (1966) und Van Deburg (1997).

05.2.1. Booker T. Washington und W.E.B. Du Bois

Als Booker T. Washington damit begann, seine Vorstellung von schwarzer Selbstbestimmung in die Tat umzusetzen, konnte er auf einer Fülle profilierter Vordenker und Vorarbeiter aufbauen. Ida B. Wells-Bernett etwa war eine vehemente Kämpferin gegen die Lynchjustiz. Zwei der einflussreichsten Pioniere in der Theorie schwarzer Befreiung waren außerdem Edward Wilmot Blyden und Frederick Douglass.

Zips und Kämpfer bezeichnen Blyden als einen der wichtigsten schwarzen Intellektuellen des 19. Jahrhunderts und einen der Väter des Black Nationalism. Aus Interesse an seiner afrikanischen Herkunft emigrierte er 1851 nach Liberia und glaubte zu seinem Lebensende hin zunehmend an den destruktiven Einfluss des Christentums – an dessen „Funktion die soziale Ungleichheit zwischen den ‚Rassen‘ zu perpetuieren.“ (Zips / Kämpfer 2001: s97) Nach Zips und Kämpfer waren seine nachhaltigsten Ideen ein positives Bekenntnis zu Afrika, eine erste Orientierung weg vom Christentum zum Islam hin und die Möglichkeit vom Black Exodus (die systematische Rückkehr der Schwarzen zum afrikanischen Mutterkontinent) in Betracht zu ziehen. Douglass trat dagegen etwa zeitgleich lautstark für den Verbleib der Nachfahren afrikanischer Sklaven in den Vereinigten Staaten auf. Er war ein blendender Autor und Redner und verwies – wie später Martin Luther King – bei seiner Forderung der Abschaffung der Sklaverei unablässig auf die in der Unabhängigkeitserklärung proklamierten Grundrechte aller US-Bürger. Präsident Lincoln – ursprünglich kein Gegner der Sklaverei – holte immer wieder seinen Ratschlag ein.

Booker T. Washingtons bekannteste Leistung nun bestand in der Gründung (1881) und der langjährigen Führung des „Tuskegee Institute“ in Alabama. Dort verfolgte er eine pragmatische Form der ökonomischen Unabhängigkeit. Durch harte, physische Arbeit und dem Erlernen handwerklicher Fähigkeiten sollte sich eine unverzichtbare schwarze Unternehmerklasse ausbilden. Die Forderungen nach mehr Bildungschancen oder mehr Bürgerrechten wies er ebenso zurück, wie jene nach stärkerer Integration. Stattdessen „vertrat er die Auffassung, den sozialen Kontakt zwischen den ‚Rassen‘ auf ein durch die Notwendigkeiten des wirtschaftlichen Alltagslebens vorgegebenes Minimum zu beschränken.“ (Zips / Kämpfer 2001: 116)

Er war der Ansicht, dass sich die Frage der Bürgerrechte durch persönliche Einsatzbereitschaft und die dadurch veränderten Eigentumsverhältnisse ganz von selbst lösen würde. Washington wurde durch sein „weitgespanntes Netz von Förderern [...] quasi der offizielle Führer der Schwarzen in den USA“ (George 1990: 16). Durch sein Schweigen zu Lynchjustiz und dem geforderten Wahlrecht für die mittlerweile befreiten Schwarzen wurde ihm von Zeitgenossen vorgeworfen, dass er ein *Uncle Tom* sei – ein unterwürfiger Komplize der Weißen, der für geringe Vorteile seine grundsätzlichen Rechte und das Schicksal seiner ehemaligen Leidensgenossen vergisst.

Sein *Accommodationism*⁴⁵ wäre nach Zips und Kämpfer jedoch weniger vollständig gewesen, als ihm häufig unterstellt worden ist. Im Geheimen hätte er sich für den – unter anderem durch das Auftreten von W.E.B. Du Bois sich radikalisierenden – Bürgerrechtskampf engagiert. Außerdem begann er kurz vor seinem Tod eine filmische Gegendarstellung zu David W. Griffiths höchst einflussreichem, aber erschreckend revisionistischem Epos „The Birth of a Nation“⁴⁶ von 1915 vorzubereiten (Zips / Kämpfer 2001: 118f). Booker T. Washington bleibt als Pionier schwarzen Unternehmertums, durch seinen Willen zur ökonomischen Unabhängigkeit und durch sein Eintreten für soziale Separation nachhaltig einflussreich – auch wenn sein Fokus auf Handwerk und Landwirtschaft als eine Fehleinschätzung der Tragweite der industriellen Revolution gilt.

W.E.B. Du Bois stand zu Washington in einem (nachträglich betrachtet äußerst bitteren) Antagonismus (George 1990: 17), der punktuell in glühende Wertschätzung umschlagen konnte. Insbesondere in seinem 1903 veröffentlichtem „The Souls of Black Folk“ kritisierte Du Bois die Positionen Washingtons äußerst scharf. Für ihn waren das Wahlrecht und eine bessere, gleichberechtigte Bildung notwendige Schritte zur Befreiung. Er beschäftigte sich darüber hinaus auch mit anderen Fragen

⁴⁵ Zips / Kämpfer 2001: 118 „Der Begriff *Accommodationism* steht ganz allgemein für die Bemühungen einer unterdrückten Gruppe, in ihrem Verhalten den Erwartungshaltungen der sie beherrschenden sozialen Schicht weitestgehend entgegenzukommen, d.h. deren Herrschaftsanspruch nicht in Frage zu stellen und sich ‚gefällig‘ zu verhalten. Strategisch impliziert diese Haltung, die zugeordnete untergeordnete Rolle zumindest scheinbar zu akzeptieren.“

⁴⁶ George 1990: 19 „Im fünfzigsten Jahr nach Beendigung der Bürgerkriegs nährte das Epos jeglichen rassistischen und reaktionären Instinkt im Lande und schrieb die Geschichte des [Anm.: Sezessions-] Krieges und des Wiederaufbaus neu, gesehen mit Augen, die nur Bestialität bei den Schwarzen, Korruption bei den Sklavenbefreiern aus dem Norden und Patriotismus hinter dem Schreckensregiment des Ku Klux Klan sahen.“

schwarzer Kultur und schwarzen Lebens und legte für viele spätere Konstanten im Diskurs das geistige Fundament.

Das Verhältnis der amerikanischen Schwarzen zu Afrika und die psychologischen Folgewirkungen der Sklaverei waren beispielsweise solche Themen. Nach Du Bois sind Schwarze am Anfang des 20. Jahrhunderts durch ein gespaltenes Bewusstsein – ein *Double Consciousness* – tief geprägt. Sie seien einerseits Amerikaner und andererseits Schwarze [Negroes] (Du Bois 1994. Original 1903: s2).⁴⁷ Obwohl er selbst sehr hellhäutig war und eine ausgezeichnete Bildung (unter anderem in Europa) genossen hatte, erfuhr er insbesondere von weniger gebildeten Weißen im Süden der USA diskriminierende Behandlung und wurde nach eigener Aussage erst durch diese Erfahrungen zum Schwarzen. Insofern betrachtete er Bildung als essenziell. Eine intellektuelle Elite, das „Talented Tenth“, sollte den Weg des sozialen Fortschritts vorangehen und die Masse der Schwarzen zu ihrem eigenen Vorteil anführen (Du Bois 1994. Original 1903: 106f).⁴⁸

Sein Verständnis von Kultur war stark von einem europäischen Kulturbegriff des 19. Jahrhunderts geprägt, doch gleichzeitig vermochte er große Teile der reichen, schwarzen Alltagskultur erstmals zu beachten und wertzuschätzen. „Unermüdlich postulierte Du Bois die Überzeugung, dass die ‚*American Negroes*‘ eine besondere Stellung innerhalb der Schwarzen ‚Rasse‘ einnahmen, einen wichtigen Beitrag zur amerikanischen Kultur geleistet hatten und noch zu leisten im Stande waren.“ (Skinner nach Zips / Kämpfer 2001: 124) Und diese ideologische Gleichstellung der Schwarzen verstand er nicht in Konkurrenz zu anderen Gruppen [races], sondern in Übereinstimmung mit den Idealen und zum Wohl der Vereinigten Staaten (Levine 1977: s98).

Gerade dieses Eintreten für eine starke schwarze Kultur im Rahmen der größeren amerikanischen Nation machte aus Du Bois für viele Kommentatoren einen der ersten Integrationisten. Im Rahmen des von ihm gegründeten Niagara Movements, das schon bald in der NAACP aufging, stand der politische Kampf „gegen jegliche

⁴⁷ Du Bois 1994. Original 1903: 2 „It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his twoness,--an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder.“

⁴⁸ Du Bois 1994. Original 1903: 106f „I freely acknowledged that it is possible, and sometimes best, that a partially undeveloped people should be ruled by the best of their stronger and better neighbors for their own good, until such time as they can start and fight the world's battles alone.“

Form der Segregation sowie – DuBois' Kernthema – die Schaffung von Ausbildungsprogrammen für die Schwarze Bevölkerung“ (Zips / Kämpfer 2001: 129) im Mittelpunkt. Je älter er wurde, desto mehr interessierten ihn sozialistische sowie internationale Perspektiven, die sich langsam zu einem ersten, echten Pan-Afrikanismus formierten. Und er bezog immer weniger eindeutig zuordenbare Positionen – schwankte zwischen Integration und nationalistischen Ansätzen. Trotz seiner zahlreichen Verdienste wurde er dafür immer häufiger angegriffen.

05.2.2. Marcus Garvey

Unter anderem kritisierte Marcus Garvey die Positionen von Du Bois. Seine Aktivitäten stellen für Van Deburg den ersten Höhepunkt des Black Nationalism dar (Van Deburg 1997: 10). Garvey richtete nach Studienreisen zur Erkundung der internationalen schwarzen Diaspora (ua Haiti, Großbritannien, USA) schon früh sein Ziel darauf, auf dem afrikanischen Mutterkontinent einen ökonomisch und politisch unabhängigen Staat zu gründen. Außerdem trat er vehement für den Rückzug der Kolonialmächte aus Afrika ein. Dabei behauptete Garvey allerdings von Anfang an einen Führungsanspruch gegenüber Afrika, plante dort die Schaffung der Vereinten Staaten von Afrika nach dem Modell der USA und vor allem die Repatriierung der US-amerikanischen Schwarzen nach Afrika. Zu diesem Zweck gründete er 1914 in Kingston, Jamaika, die beiden Organisationen UNIA (Universal Negro Improvement Association) und ACL (African Communities League), 1917 eine Dependence in New York.

Durch die Gründung einer Reihe von Ablegern und Suborganisationen, der Zeitung „Negro World“ und vor allem durch sein ungewöhnlich selbstbewusstes Auftreten fanden Garveys Ideen regen Zulauf. Die verschiedenen Zweige seiner weitläufigen Organisation hatten nach Van Deburg sowohl für ökonomische Nationalisten, religiöse Nationalisten, Bildungs-orientierte, kulturelle oder politische Nationalisten etwas zu bieten (Van Deburg 1997: 10f).

Garvey ersetzte „die bisher dominierende Doktrin der *White Supremacy*, den durch biologische Kriterien legitimierten rassistischen Überlegenheits- und Herrschaftsanspruch der Weißen, durch das genaue Gegenteil: *Black Supremacy*.“ (Zips / Kämpfer 2001: 141) Wahlsprüche wie „One God! One Aim! One Destiny!“ oder insbesondere „Up, you mighty race, you can accomplish what you will!“ waren bis dahin nicht bekannt und hinterließen nach den unerfüllten Versprechungen auf

Gleichstellung in der Folge des Ersten Weltkriegs bei vielen Schwarzen großen Eindruck. Darüber hinaus kopierte Garvey eine Reihe von weißen Institutionen und adaptierte für sich ein nicht unumstrittenes, aristokratisches Hofzeremoniell. Letztendlich scheiterte Garveys Unterfangen an heftig geführten Grabenkämpfen mit anderen schwarzen Gruppierungen (unter anderem mit Du Bois), an finanziellen Misserfolgen und an willkürlichen Schikanen durch die US-amerikanische Exekutive. So wurde Garvey 1925 „wegen eines angeblichen Postabgabevergehens“ (Zips / Kämpfer 2001: 148) zu fünf Jahren Haft verurteilt und 1927 des Landes verwiesen. Die ursprünglich geplante, billige Vergabe von Land an die UNIA in Liberia wurde auf Interventionen westlicher Regierungen im letzten Moment verweigert. Auf die von Stolz und Hoffnung erfüllten Tage zum Höhepunkt der UNIA folgte so für den Black Nationalism eine lange Durststrecke, sowohl was Präsenz, Popularität und Macht betraf (Van Deburg 1997: 13).

05.2.3. Malcolm X

Beide Elternteile von Malcolm Little waren sehr aktive Mitglieder von Garveys UNIA. Dies hatte zur Folge, dass Malcolm bereits früh mit den Theorien und Parolen von schwarzem Stolz in Kontakt kam, gleichzeitig jedoch „vier seiner sechs Brüder eines gewaltsamen Todes hatte sterben sehen [...]“ bis auch sein Vater „[...] der allgegenwärtigen rassistischen Gewalt zu Opfer“ (Zips / Kämpfer 2001: s212) fiel. So war Malcolm Little von Anfang an mit weißen Repressalien, Diskriminierungen und Gewaltakten konfrontiert. Die Aussage seines Lieblingslehrers, wonach für einen Schwarzen [Nigger] wie ihn – trotz seiner exzellenten schulischen Leistungen – eine Karriere als Anwalt vollkommen unrealistisch sei, bezeichnete er selbst als einen entscheidenden Wendepunkt in seinem Leben (Malcolm X 1965: s41).⁴⁹

Es folgten das Leben als Hustler in den Straßen von Harlem⁵⁰, Gefängnis und dort zuerst die entschiedene Auflehnung gegen Gott und Wärter und anschließend die Konvertierung zum Islam in der Auslegung der Nation Of Islam (NOI). Eines der

⁴⁹ Malcolm X 1965: 41 „[...] something happened which was to become the first major turning point of my life. Somehow, I happened to be alone in the classroom with Mr. Ostrowski, my English teacher. [...] He [...] said: ‘Malcolm, one of life's first needs is for us to be realistic. Don't misunderstand me, now. We all here like you, you know that. But you've got to be realistic about being a nigger. A lawyer -- that's no realistic goal for a nigger.’“

⁵⁰ Zips / Kämpfer 2001: 218 „Malcolm durchlebte eine Phase des politisch ‚undirigierten Widerstandes‘ (gegen das ‚System‘) in Form von Kriminalität, Gewalt, Drogenhandel und (selbstzerstörerischer) Drogensucht.“

Postulate der NOI lautete: „The white man is the devil.“ Und das entsprach durchaus allen bisherigen Erfahrungen des Malcolm Little.

Malcolm legte seinen bürgerlichen Namen ab (weil dieser nur sein Sklavename sei) und nannte sich fortan Malcolm X. In Detroit entpuppte er sich als ein wahrer Magnet für die Werbung neuer Mitglieder, 1956 übernahm er die Leitung des *Temple No.7* in Harlem und Elijah Muhammed, der „Supreme Minister“ der NOI, entwickelte sich zunehmend zu seinem Mentor. Malcolm wurde im Gegenzug immer mehr zum rhetorisch überaus versierten Aushängeschild der NOI. „Bis zu diesem Zeitpunkt hatte niemand, nicht einmal Marcus Garvey, eine derart anschauliche, präzise und gegenüber allen diplomatischen Überlegungen geradezu ‚rücksichtslose‘ Diktion gewählt.“ (Zips / Kämpfer 2001: s224) Besonders deutlich und spitz artikulierte Malcolm X seine Ansichten in seiner Rede „Message to the Grassroots“ in Detroit 1963.

Darin attackierte er die gemäßigten Integrationisten als *House Negroes*, als jene Schwarzen, die sich im Haus der Sklavenhalter mit ein wenig mehr Komfort begnügen, während er sich selbst zum *Field Negro* stilisierte, zum furchtlosen Vertreter der schwarzen Unterschicht. Denn diese hatte auch vom Ende der Segregation nicht viel zu erwarten (Aden 2003). Die Aufrufe zu Mäßigung erwiderte er mit Verweise auf die Jahrhunderte währende, brutale Ausbeutung und Unterdrückung der Schwarzen. Doch er sprach auch von der Notwendigkeit vereint aufzutreten und der Legitimität gewaltfreier Protestformen (Smith 1999: s86).

Besonders bekannt ist Malcolm X' Forderung „By any means necessary“. Damit meinte er die Befreiung der Schwarzen in den Vereinigten Staaten, für dessen Verwirklichung der Einsatz aller Mittel erlaubt sein sollte. Dies war einerseits als eine Drohung zu verstehen und schloss gleichzeitig den Einsatz von Waffengewalt als letzte Konsequenz der schwarzen Selbstverteidigung dezidiert nicht aus. Die Anhänger der weißen Vorherrschaft müssten endlich lernen, dass Schwarze nicht länger auch noch die andere Wange hinhalten würden (Werner 2002: 128). Wenn es also nötig werde, könnte der anti-koloniale Befreiungskampf, der gerade in Afrika seinen Höhepunkt erreichte, auf die USA ausgedehnt werden (Zips / Kämpfer 2001: s229).

In seinen Reden zeigte er immer wieder Möglichkeiten auf die Geschichte der US-amerikanischen Schwarzen neu zu sehen, er thematisierte die Entwurzelung und die Zerstörung von familiären Institutionen zur Zeit der Sklaverei, sprach von dem fehlenden Bewusstsein einer schwarzen Diaspora, den Mechanismen und Instrumenten der geistigen Unterdrückung, der zerstörerischen Kraft von Drogen in den Ghettos und einem schleichenden und andauernden Ethnozid. Eine Befreiung der Schwarzen konnte für Malcolm X zu diesem Zeitpunkt nur durch Separation von den Weißen erreicht werden.

Nach Zips und Kämpfer sorgte Malcolm X durch seine schonungslosen Angriffe indirekt auch für mehr Akzeptanz der gemäßigten Strömungen des Civil Rights Movements im weißen Mainstream (Zips / Kämpfer 2001: s226). Doch Malcolm X war nicht einfach nur das militante Gegenstück zu Martin Luther King. Er bekam zunehmend Missgunst innerhalb der NOI zu spüren und wurde nach einem ungeschickten Kommentar zur Ermordung John F. Kennedys⁵¹ 1963 von der Organisation suspendiert. Es folgte der Bruch mit der NOI und die Gründung seiner eigenen Muslim Mosque Inc., mit der er von der fundamentalen, rhetorischen und ideologischen Opposition der NOI zur politischen Praxis kommen wollte. Sein neues Programm war nach Smith vor allem auf ökonomische Unabhängigkeit gerichtet (Smith 1999: s88), während dieses nach Zips und Kämpfer eine Veränderung „vom ‚religiös-fundamentalistischen‘ zum politisch-revolutionären sowie kulturellen Nationalismus erkennen“ ließ. (Zips / Kämpfer 2001: s254) Erstmals strebte er eine echte Zusammenarbeit mit anderen Gruppierungen des Civil Rights Movements an. Es kam zum ersten Treffen zwischen ihm und Dr. King. Bei Protesten in Selma versuchte er der Bewegung insgesamt den Rücken zu stärken. Entscheidend für seine neue Auffassung des Aktivismus war jedoch seine Pilgerreise nach Mekka.

⁵¹ Smith 1999: 87 „[...] Malcolm remarked that the shooting was an example of the ‚chickens come home to roost.‘ The national press quickly publicized the comment, and Elijah Muhammad suspended him from the Nation Of Islam. Malcolm defended his comments to the press: ‚I said that the hate in white men had not stopped with the killing of defenseless, black people, but that hate, allowed to spread unchecked, finally had struck down this country’s Chief Of State.“

Dort erlebte er erstmals eine nicht gekannte Harmonie unter den verschiedenen Kulturen und Hautfarben in der großen Bruderschaft aller Muslime.⁵² Er entwickelte Ideen zu einem internationalen, humanistischen und säkularen Panafrikanismus, gründete dafür die demokratisch strukturierte OAAU (Organization of Afro-American Unity) und wollte auch in den USA für den Kampf gegen das heimische Apartheid-System eine breitere gesellschaftliche Basis schaffen. Politische und ökonomische Macht traten an die Stelle von den Bemühungen um Separation. Er identifizierte nicht mehr eine essentialistische Bösartigkeit der Weißen als Problem, sondern Unterdrückung und Ausbeutung.

Am 21. Februar 1965 wurde er während einer Rede in Harlem von drei bis fünf Mitgliedern der NOI (die näheren Umstände sind noch immer ungeklärt) erschossen. Jahre später bekannte sich Louis Farrakhan (Neugründer und aktueller „Supreme Minister“ der NOI und damals Autor einer Brandschrift gegen Malcolm X in der NOI-Wochenzeitung „Muhammad Speaks“) „dazu, die vergiftete Atmosphäre nach Malcolms Trennung von der NOI mitgeschaffen zu haben.“ (Zips / Kämpfer 2001: s267) Nicht geklärt ist in dieser Sache außerdem die Rolle des FBI. Deren Programm zur Zerschlagung radikaler Gruppen des Black Nationalism startete zwar erst 1967, doch John Ali, der Generalsekretär der NOI, war angeblich schon 1964 ein Informant des FBI. Eben dieser John Ali war angeblich auch für Malcolm X selbst der Hauptverantwortliche für seine zunehmende Isolierung innerhalb der NOI (Evanzz nach Sheppard 2006).

05.2.4. Dr. Martin Luther King

Als sich Rosa Parks am 1. Dezember 1955 weigerte ihren Sitzplatz in einem öffentlichen Bus für einen weißen Fahrgast aufzugeben, begann für vielen Autoren der Kampf des Civil Rights Movements in den USA (auch wenn die Aktivistin und Autorin Ida B. Wells-Barnett bereits 71 Jahre früher dasselbe wagte, mit ihrer gerichtlichen Klage allerdings nicht erfolgreich war). Am Ende eines langwierigen Busboykotts in Montgomery, Alabama, wurde vom Obersten Gerichtshof die

⁵² Zips / Kämpfer 2001: 255 „Hinter der euphorischen Schilderung der gelebten ‚Rassenharmonie‘ mag auch das Interesse gestanden haben, die Limitierungen von Elijah Muhammads Separatismus-Lehre aufzuzeigen. Mit Sicherheit kannte Malcolm X auch die finsternen historischen Kapitel der Geschichte des arabischen Sklavenhandels und des verbreiteten Rassismus gegenüber afrikanischen ImmigrantInnen in islamischen Ländern. Aber die unmittelbare Begeisterung über die Möglichkeiten friedlichen Zusammenlebens von Menschen unterschiedlicher Hautfarben außerhalb der USA lässt sich aus praktisch allen Äußerungen von Malcolm X während und nach dem *Hajj* heraushören.“

Segregation nach Hautfarben im öffentlichen Verkehrssystem Alabamas für verfassungswidrig befunden. King hatte daran maßgeblichen Anteil und bekam dadurch erstmals nationale Aufmerksamkeit – spürbar mehr als noch ähnliche Boykotte in den 1930er und 1940er Jahren.

Für Werner bestand Kings Brillanz darin, christliche Ethik mit demokratischen Idealen und der Forderung nach einem radikalen ökonomischen Wandel zu verbinden zu haben (Werner 2002: 194). Darüber hinaus war King ein außergewöhnlicher Rhetoriker. Die Titel einer Vielzahl seiner Reden sind noch heute geläufig, ebenso wie einzelne Sätze oder ganze Passagen daraus – etwa seine wahrscheinlich berühmteste Rede „I have a dream“ oder „I’ve been to the mountaintop“. Auch Barack Obama griff und greift in seinen Reden immer wieder Strukturen und Gestus seiner Reden auf.

Für seine Methode des gewaltfreien Widerstands wurde Dr. King berühmt und damals schon verehrt. Zu dieser Methode gehörten neben Boykotten auch Demonstrationen, Märsche, ziviler Ungehorsam oder das zur Schau gestellte Überschreiten der Grenzenlinien zwischen weißem und nicht-weißem Alltag. Eine seiner spektakulärsten Leistungen war der “March on Washington for Jobs and Freedom”, bei dessen Abschlusskundgebung am Lincoln Memorial mindestens 200.000 Menschen teilnahmen. Für diese Form des Kampfes erhielt er unter anderem 1964 den Friedensnobelpreis.

1957 gründete King gemeinsam mit anderen Aktivistinnen und Aktivisten federführend die SCLC (Southern Christian Leadership Conference), eine Art Unterstützungsplattform für das Civil Rights Movement. Gemeinsam mit anderen Gruppierungen schaffte er eine unwahrscheinliche Allianz verschiedenster Facetten schwarzen Lebens.⁵³ Seine Erfolge im Süden der USA waren beeindruckend. Nationale Medien richteten zunehmend ihre Aufmerksamkeit auf seine Aktivitäten. So ist die Arbeit von King und einer Vielzahl von Aktivistinnen und Aktivisten sicherlich dafür verantwortlich, dass 1964 der „Civil Rights Act“ von der US-Legislative abgesegnet wurde, der Diskriminierung in öffentlichen Einrichtungen, in

⁵³ George 1990: 91 „In Zusammenarbeit mit der NAACP, dem Congress of Racial Equality (Kongress für rassische Gleichheit ‚CORE‘) und anderen weltlichen Kreuzfahrern rief King eine neue Art aktivistischer schwarzer Geistlichkeit hervor, indem er Anhänger der Wiedergeburt in enge Berührung brachte mit Elementen der schwarzen Gemeinde (Kommunisten, Marxisten, Persönlichkeiten aus dem Showbusiness), die sich sonst sorgfältig aus dem Wege gegangen wären.“

der Regierung und in der Arbeit allgemein verbot. Ein Jahr später folgte der „Voting Rights Act“, der das Wahlrecht für Farbige weitestgehend wieder instand setzte.

Trotz solcher Meilensteine der Desegregation war sein Kampf nicht nur von Erfolg gekrönt. Seine Aktionen 1966 gegen die ungleiche Vergabe von Wohnungen in Chicago und sein Bemühen um eine wohnräumliche Integration „in der, wie er sagte, am stärksten ‚ghettoisierten‘ Stadt des Nordens“ wurden von teils wütenden Protesten begleitet. Während also „die Jim-Crow-Barrieren der Südstaaten leicht als Zielscheibe für Reformen auszumachen waren (die noch dazu schön weit weg waren), war es in Chicago schwierig, die Weißen davon zu überzeugen, dass sie verantwortlich daran teilnehmen mussten, die wirtschaftliche Diskriminierung abzuschaffen.“ (George 1990: 122) Die nationalen Medien waren in ihrer Berichterstattung deutlich zurückhaltender. Die im Süden so erfolgreichen Strategien des Protests erwiesen sich für die Machtstrukturen des urbanen Nordens als wenig geeignet (Smith 1999: s211).

King geriet zunehmend von der Seite der radikalen Black Power Bewegung unter Druck. Möglicherweise sprach er sich deswegen im April 1967 öffentlich gegen den Vietnamkrieg aus, was ihn auf der anderen Seite die Unterstützung des Präsidenten Lyndon B. Johnson kostete. Kings „Poor Peoples Campaign“ von 1968, mit der er ökonomische Ungleichheit ansprechen wollte, fand ebenfalls weniger breite Zustimmung als viele seiner bisherigen Unternehmungen. Im selben Jahr wurde Martin Luther King unter immer noch ungeklärten Umständen am Balkon eines Motels in Memphis, Tennessee, erschossen.

Zu diesem Zeitpunkt hatte das Civil Rights Movement einige wegweisende Entscheidungen herbeigeführt, verstrickte sich aber zunehmend in interne Lagerkämpfe. Aden meint etwa, dass viele Schwarze Dr. King Feigheit und Verrat vorwarfen, während er für viele Weiße nur ein geschickter Redenschwinger gewesen sei, von dem man nicht viel zu befürchten hatte. Dennoch war „das Vakuum in der Führung, das der Mord an King hinterließ, ... immens.“ (George 1990: 124) Für Zips und Kämpfer wiederum war die Stilisierung von Martin Luther King und Malcolm X zu Gegenspielern (und damit auch von analogen Positionen) vor allem ein

beliebtes Konstrukt der Medien (Zips / Kämpfer 2001: s237).⁵⁴ In Wirklichkeit hätten sich beide Formen des Protests gegenseitig gestützt, und die Befürchtungen einer Radikalisierung hätten die Gesetzesreformen von 1964 und 1965 wesentlich leichter durchsetzbar gemacht.

„Aus heutiger Perspektive gilt es demgegenüber fest zu halten, dass beide charismatischen Führungspersönlichkeiten die pathologische Gewalttätigkeit des US-amerikanischen Rassismus ähnlich sahen und einen Ausbruch der Gewalt in einem ‚Rassenkampf‘ befürchteten.“ (Zips / Kämpfer 2001: s238) King hielt deshalb bis zuletzt an seinem Traum eines geeinten Landes fest, einem Traum von Gerechtigkeit und Gleichheit.

05.2.5. Andere

Ein äußerst wichtiger Vorbereiter der Strategie der Gewaltfreiheit war der Congress Of Racial Equality (CORE). 1942 gegründet, orientierten sich seine Mitglieder an Ghandis Methode des zivilen Ungehorsams. CORE war insbesondere für die sogenannten Freedom Rides verantwortlich, bei denen auf Busreisen zwischen den Bundesstaaten oder in Busstationen demonstrativ die Grenzen der Segregation überschritten wurden. Folgen davon waren fast immer Haft, aber auch einige mediale Berichterstattung. Ähnliches konnte durch Sit-Ins erzielt werden. In segregierten Restaurants reichte es, sich als Farbiger an den falschen Platz zu setzen, um attackiert und verhaftet zu werden. CORE half außerdem den „March on Washington for Jobs and Freedom“ von 1963 vorzubereiten.

1964 organisierte man gemeinsam mit der NAACP, der SCLC und dem SNCC den „Freedom Summer“ im Bundesstaat Mississippi. Dort sollten so viele afro-amerikanische Wähler wie möglich registriert werden und der mediale Fokus auf das fehlende Wahlrecht gelenkt werden. Weil sehr viele Aktivistinnen und Aktivisten weiß waren, kam deren physischer Bedrohung vor Ort besondere Aufmerksamkeit zuteil. Vier Aktivisten verloren dabei das Leben.

Das eben genannten SNCC benützte ebenfalls Sit-Ins und Freedom Rides um auf das Unrecht der Segregation hinzuweisen und war somit an vielen Erfolgen des Civil

⁵⁴ Zips / Kämpfer 2001: 237 „Nach dem simplen Hollywood-Prinzip der Kontrastierung von Gut und Böse repräsentierten die großen US-amerikanischen Medien die beiden Kontrahenten Martin Luther King und Malcolm X als unvereinbaren Gegensatz zwischen Christentum („Gut“) und Islam („Böse“). Malcolm X konnte so als Gewaltapostel und Antipol zum friedvollen Martin Luther King konstruiert werden.“

Rights Movements beteiligt. Seit ihrer Gründung 1960 wuchs die Organisation beträchtlich. 1965 kam es in Selma, Alabama, wegen unterschiedlichen Ansichten über eine angemessene Vorgangsweise zum Zerwürfnis mit Martin Luther Kings SCLC. 1966 war das SNCC die erste Gruppierung, die sich ausdrücklich zu einer Agenda der Black Power bekannte (Werner 2002: 118). Unter ihrem neuen Anführer Stokely Carmichael mischte sich beim „March Against Fear“ in Mississippi auch ihr neuer Schlachtruf in die Menge. Genauso wie sein Nachfolger an der Spitze des SNCC, H. Rap Brown, trat Carmichael nach kurzer Zeit zur „Black Panther Party“ über.

Die Nation Of Islam (NOI) wurde bereits im Zusammenhang mit Malcolm X angesprochen. Sie war sicher eine der radikalsten Organisationen dieser Zeit. An den Aktionen der anderen Gruppierungen des Civil Rights Movements beteiligte sie sich nicht. Ihre zu Grunde gelegten Geschichtsmythen, ihre Neudeutung des Verhältnisses von weiß und schwarz ergaben damals wie heute „eine spiegelbildliche Reflexion der weißen Haltungen und anthropologischen Theorien des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts.“ (Zips / Kämpfer 2001: 199) Die NOI hatte einen überaus strengen Verhaltenskodex – etwa das Verbot von Alkohol, Nikotin und Schweinefleisch. Weiße durften nicht einmal als Geldgeber auftreten. Ihre Predigten wirkten eher protestantisch, ihre Mentalität amerikanisch (Aden 2003). Ein Grund, warum die NOI solchen Anklang fand, war sicher auch das Verteilen frischer Lebensmittel (George 1990: s94). Wegen ihrer strikt einzuhaltenden Regeln „sympathisierte eine wesentlich höhere Zahl mit den politischen Agenden, hielt sich aber von einer formellen Mitgliedschaft zurück. [...] Aus diesen Gründen blieb die tatsächliche politische Macht der NOI im Vergleich zu Bürgerrechtsbewegung eher gering.“ (Zips / Kämpfer 2001: s242)

Es ließen sich noch viele Organisationen, Personen, Gegenpositionen und Theorien aufzählen, die zum vorläufigen Gelingen der dringendsten Vorhaben führten. Ein Bereich, der bereits zum nächsten Kapitel überleitet, wurde jedoch bisher ausgelassen. Personen des öffentlichen Lebens hatten ebenso Anteil an oder waren Spiegelbild der gesellschaftlichen Umwälzungen jener Zeit. Musikerinnen und

Musiker werde ich noch im folgenden Kapitel vorstellen. Drei andere Akteure sollen an dieser Stelle noch kurz vorgestellt werden.

Muhammad Ali hat seine entschieden ablehnende Haltung zum Vietnamkrieg (und seine daraus resultierende Wehrdienstverweigerung)⁵⁵ wohl mehr Unterstützung wie Martin Luther King gekostet. Im Ring und abseits davon sorgte Ali mit seinen Äußerungen für Aufsehen. 1964 war er der NOI beigetreten und hatte seinen alten (Sklaven-)Namen Cassius Clay abgelegt. Als Mitglied der NOI lehnte er das Streben nach Integration ab und repräsentierte stattdessen den neuen Typus des stolzen, selbst bestimmten Schwarzen. „Mit seiner Ablehnung, um Akzeptanz und Anerkennung zu betteln, reflektierte Muhammad Ali das ‚neue Selbstbewusstsein‘ Schwarzer Menschen in den USA.“ (Zips / Kämpfer 2001: 179)

Einen anderen Typus verkörperte Sidney Poitier. Für George war er geradezu beispielhaft dafür, wie man sich in den Vereinigten Staaten den idealen (männlichen) Schwarzen vorstellte. In seinen Filmen strahlte er eine ruhige Entschlossenheit aus. „Nach Jahrzehnten der Komiker und Mammies war Poitiers Würde geradezu aufsehenerregend und machte ihn zum ersten – und letzten – schwarzen Charakterdarsteller, der je zum Superstar im Film wurde.“ (George 1990: 152) In dem Film „In the Heat of the Night“ spielt Poitier 1967 einen unerschrockenen und selbstbewussten Schwarzen, der in sich die verschiedenen Facetten des Civil Rights Movements vereint. Nach dem Tod Dr. Kings verlor er in den Querelen der Black Power an Bedeutung. In dem gerade immer beliebter werdenden Nische der Blaxploitation-Filme (reißerische, filmische Geschichten in angeblich typisch schwarzen, prekären Settings) waren stattdessen gerissene Hustler und individualistische Kämpfertypen gefragt.

Ebenfalls zu dieser Zeit versandeten die Versuche schwarzer Diskjockeys eine organisierte politische Kraft zu bilden. Zwar hatte man die NATRA (National Association of Television and Radio Announcers) ins Leben gerufen, man hatte Verantwortungsbewusstsein bei der Ermordung Martin Luther Kings gezeigt, als fast alle Radiostationen dazu aufriefen, Ruhe zu bewahren. Man war motiviert soziale Themen anzusprechen, mehr Macht zu fordern und traf sich mit den weißen Inhabern der Radiostationen. Doch nach undurchsichtigen Drohungen und

⁵⁵ Ali nach Pohlmann 2003: 207 „No, I am not going 10,000 miles to help murder and kill and burn other people simply to help continue the domination of white slavemasters over the dark people the world over. This is the day and age when such evil injustice must come to an end.“

Prügelattacken wurden die Versuche wieder fallen gelassen. In den Jahren danach wurden schwarze Radiopersönlichkeiten zunehmend durch einen neuen, schnellen und schnörkellosen Moderationsstil ersetzt (George 1990: 144f).

>06> Soul Music

Um 1970 herum galten die Radiostationen mit hohem Anteil schwarzer Musik als strategisch besonders interessant. Das Label CBS versuchte die weitgehend unabhängige Plattenindustrie der Soul Music in ihr System zu integrieren und gab 1971 bei der Harvard Business School eine Studie dazu in Auftrag. Im so genannten „Harvard Report“ werden die Soul-Radiostationen als der möglicherweise effektivste Weg zur Positionierung eines Top40 Hits angeführt (George 1990: 169). Das lag einerseits an einem nicht unwesentlichen Marktanteil von 10% Soul am gesamten US-Musikmarkt überhaupt und der Tatsache, dass im Segment der Top40 allein circa 30 Prozent Soul zuzurechnen war. Bereits daran lässt sich die große finanzielle Bedeutung ablesen, die Soul schon wenige Jahre nach seinen Anfängen zu Beginn der Siebziger Jahre einnahm.

Von 1969 bis 1982 hießen die Charts des Branchen-Referenzblatts „Billboard Magazine“ für vorwiegend schwarze Musik dementsprechend „Best Selling Soul Singles“ bzw ab 1973 „Hot Soul Singles“. Dies verdeutlicht erst einmal die Bedeutung der Kategorie Soul in der Wahrnehmung der breiten Palette schwarzer Musikformen. Andererseits hatte die kategoriale Trennung von Soul- und Popmarkt jedoch lange Zeit zur Folge, dass häufig zweitklassige Vertriebsstrukturen und Marketinginstrumente für diese unter Soul subsumierten Musikformen genutzt wurden (Chapelle / Garofalo in Smith 1999: 164).⁵⁶

Lediglich 1964 integrierte das Billboard Magazine über einen Zeitraum von 14 Monaten seine Pop-Charts: in diesem Zeitraum gab es weder Listen für Rhythm & Blues, noch für Race Records (wie der historische Vorläufer dieser Charts hieß), noch sonst eine separate Auflistung von Plattenverkäufen nach dem Gesichtspunkt der Hautfarben. Und diese Zeitspanne fiel nicht nur zufällig mit den ersten ganz großen Erfolgen des Motown Labels und dem Civil Rights Act von 1964 zusammen (Smith 1999: s88).⁵⁷ Als Branchenblatt der Musikszene hatten die begrifflichen Grenzziehungen (oder wie in diesem Fall Grenzöffnungen) des Billboard Magazine

⁵⁶ Chapelle / Garofalo in Smith 1999: 164 „The black audience was separated as a secondary market, with different and inferior promotion budgets. Even today the distinction between r & b and pop is based less on music than on the race of the performing artists.“

⁵⁷ Smith 1999: 88 „Billboard, responding to the national climate of civil rights fervor, decided that the more neutral ‚Pop‘ classification avoided the racial connotations of the ‚Rhythm and Blues‘ category. The magazine’s taxonomic change reinforced the early signs of Motown’s crossover success.“

einen mittelbaren Einfluss auf Konsumentinnen und Konsumenten sowie auf Hörerinnen und Hörer. Denn diese Kategorisierungen dienen auch heute noch vorwiegend der Eingrenzung von Zielgruppen und Marktsegmenten und in weiterer Folge der Entwicklung von Vermarktungswerkzeugen. Insofern hatte der Umgang des Billboard Magazine mit Soul mehr als nur symbolischen Charakter.

Wie und woraus sich Soul musikalisch entwickelt hat und wann diese Bezeichnung aufkam, darüber gibt es wie so oft geteilte Meinungen. Klar ist aber, dass Soul bereits in den Dreißiger Jahren als Teil von Bandnamen oder von Songtiteln im Gospel gebraucht wurde. In einer verkürzten und gerne erzählten Version ist Ray Charles' Song „I Got A Woman“ die historisch allererste Soul Musik. Indem Charles darin den bekannten Gospelsong „Jesus Is All The World To Me“ als Grundlage verwendet und den Text an einigen Stellen so ändert, dass dieser nicht mehr von Gott, sondern von einer Frau handelt, hätte Ray Charles den Startschuss für Soul gegeben. Die säkularisierende Grundstruktur von „I Got A Woman“ war ein häufig wiederkehrendes Muster der damaligen Musik, doch gehören zur Entstehung von Soul noch andere Aspekte hinzu.

Guralnick begreift diesen Kunstgriff von Ray Charles beispielsweise als Prolog zu Soul. Er meint, dass sich die Geschichte von Soul Musik im Großen und Ganzen als die musikalische Einführung der spirituellen Beanspruchung durch Gospel in die säkulare Welt des Rhythm & Blues beschreiben lässt (Guralnick 1999. Original 1986: s50 bzw s21). Hier geht Soul also den umgekehrten Weg. Gleich bleibt jedoch die Verbindung von säkularer mit spiritueller Musik. Nach George wiederum hatte diese vorhin beschriebene Säkularisierung von Gospel erstens historische Vorläufer⁵⁸ und zweitens bedeutete diese den Bruch eines lange gehüteten Tabus: die bis dahin unantastbare Trennung von geistlicher und weltlicher Musik wurde zunehmend aufgehoben (George 1990: s91).

⁵⁸ George 1990: 91 „Schließlich war der Schöpfer der Gospelmusik (der Musik von der ‚Frohen Botschaft‘), der Reverend Thomas (Georgia Tom) Dorsey, einst ein Bluesmann gewesen und hatte in den zwanziger Jahren in die geistliche Musik viele Blues-inspirierte Einfälle eingebracht. ... Die Barrieren waren fest, aber nur bis in die Mitte der fünfziger Jahre. Einige von Don Robeys Peacock-Gospelaufnahmen, einige Platten der Orioles (‚Crying in the Chapel‘ 1953) und Clyde McPhatter, mal mit den Dominoes, dann mit den Drifters und auch als Solist, die Formulierungen eines anderen Ex-Domino, Jackie Wilson, die spektakuläre Karriere von Sam Cooke – alles das waren Anzeichen des Wandels.“

Nicht zufällig formierte sich parallel zu dieser Entwicklung „auf dem politischen Sektor [eine] geistlich-weltliche Koalition“ unter der Führerschaft von Martin Luther King. Für das Image der Authentizität von Musikerinnen und Musikern war es in der Folge hilfreich musikalische Wurzeln im Gospel zu haben. Trotzdem wurde diese Musik Mitte der Fünfziger noch nicht Soul genannt (George 1990: s91f). Außerdem war eine Grundlage dieser Entwicklung, dass sich für den Tabubruch überhaupt Verleger und Vertriebe fanden, die bereit waren das Risiko von Anfeindungen und Konsumboykotten für diesen Schritt auf sich zu nehmen.

Zur selben Zeit wurde auch der Musikmarkt zunehmend desegregiert. Schwarze Künstlerinnen und Künstler, die auch im Mainstream erfolgreich waren, hatte es schon länger gegeben.⁵⁹ Doch es veränderte sich das Maß an authentischem, schwarzem Ausdruck, das dem Publikum zugetraut wurde. Sicherlich lässt sich darüber streiten, was ein solcher Ausdruck denn genau sein soll. Andererseits ist allein die Rede von einer solchen Authentizität schon eine Konstante in den Beschreibungen jener Musik. Galten zum Beispiel Nat King Cole oder Sammy Davis Jr. für viele noch als zurückhaltende und distinguierte Entertainer, so änderte sich dies mit Ray Charles und bis zu einem gewissen Grad auch mit Sam Cooke oder James Brown ab Mitte der Fünfziger Jahre. Sie wurden im direkten Vergleich als unverfälscht und roh wahrgenommen. Die voran gegangenen Crossover-Erfolge bereiteten in diesen Beschreibungen erst die Produktionsmittel und Publikum für einen genuinen schwarzen Ausdruck vor.

Musikalisch war Soul in den Augen vieler Protagonisten ein klarer Fortschritt gegenüber dem Blues – eine Weiterentwicklung sowohl auf thematischer wie auch harmonischer Ebene. Und zudem wäre Soul in ihren Augen mit einer poetischeren und philosophischeren Grundhaltung ausgestattet (Guralnick 1999. Original 1986: 13). Trotzdem lässt sich Soul nicht mittels bloßer musikalischer Notation von früheren Formen des Rhythm and Blues trennen, sondern unterscheidet sich, nach Haralambos, eher durch den allgemeinen Sound, Qualität und Grundgefühl der

⁵⁹ Alsmann in Hündgen 1989: 15 "Einen großen Einbruch in das 'weiße' Schallplattengeschäft hatten schon 1939 die Ink Spots mit ihrer Ballade ‚If I Didn't Care‘ erzielt; allerdings war ihr Stil nach wie vor ‚schwarz‘, ursprünglich nicht als Crossover gedacht. [...] Nach den Ink Spots erlebte die amerikanische Popwelt in den 40er Jahren noch dreimal den Crossover-Erfolg schwarzer Sänger; Herb Jeffries, zeitweiliger Ellington-Sänger und so etwas wie der schwarze Mario Lanza, und Billy Eckstine, eine etwas jazzigere und hippere Ausgabe von Jeffries [...] Der wirklich große Durchbruch eines schwarzen Sängers beim weißen Publikum gelang 1943 Nat ‚King‘ Cole und seinem Trio.“

Musik. Wo früherer R'n'B eher den Rhythmus von Rock'n'Roll angereichert mit dem Gefühl von Blues hatte, dominierte im Soul eher die Grundhaltung von Gospel. Melisma, Call And Response und das Shouting von Textpassagen – bereits lange Elemente schwarzen Gospels – tauchten vermehrt in dieser neuen Variante des Rhythm And Blues auf (Haralambos 1974: s96).

Aus der Perspektive des Sozialwissenschaftlers Hannerz finden sich viel typische Themen der schwarzen Ghettos konstant in Soul Musik wieder. Ein solches Thema ist etwa das Gefühl der Unbeherrschbarkeit der eigenen Umwelt – das Gefühl, dass die eigene Umgebung ein unkontrollierbarer Dschungel ist. Andere Themen sind instabile Beziehungen und Familienverhältnisse. Während im klassischen Rock'n'Roll Liebesdinge zwar ebenfalls viel Raum einnehmen, sprechen die im Soul geschilderten Geschichten von brüchigen Beziehungen jedoch bei seinem Publikum eine wesentlich umfassendere Altersspanne an (Hannerz 1968: s20f).

Für Werner steht fest, dass andererseits Southern Soul (der weniger von urbanen Strukturen geprägt war als der Soul in den industriellen Zentren des Nordens wie etwa Chicago und Detroit), so wie schon früher Rock'n'Roll, das Ergebnis einer wirklichen Zusammenarbeit zwischen den Hautfarben [interracial] war.⁶⁰ Wie schon Gospel würde Soul hier von den Bürden des Lebens und dem Bedürfnis, nach etwas Höherem zu streben, erzählen (Werner 2002: s78). Die schärferen Kanten und die Ungeschliffenheit von Southern Soul hätten diese Form von Soul für die arme weiße und die arme schwarze Bevölkerung gleichermaßen interessant gemacht. Dort „entstanden Cliques und Gruppen über die Rassengrenzen hinweg – und das zu einer Zeit, als im Süden die Segregation nicht mal das Nebeneinander von schwarz und weiß auf Schul- und Busbänken zuließ.“ (Hündgen 1989: s47) Im Gegensatz dazu richtete sich der etwas geglättete und urbane Pop-Soul eher an ein weißes und / oder mittelständisches Publikum.

Immer wieder werden von verschiedenen Autoren die politischen Implikationen von Soul beschworen. „Für die Soulgeneration war Musik nun nicht mehr allein Ventil, ... sie war längst Teil einer mächtigen Bewegung geworden, die das Land ergriffen

⁶⁰ Werner 2002: 59 „Soul singer Solomon Burke, whose country / R & B hybrid 'Just Out Of Reach (Of My Two Empty Arms)' predated Ray Charles's Modern Sounds in Country and Western Music by a year, summed up the underlying connection between the musics of the black and white south: 'Gospel is the truth. And country music is the truth.'”

hatte.“ (Hündgen 1989: s48) 1965 bereits publiziert Ronald Snellings einen Artikel namens „Rhythm and Blues as a Weapon“, in dem er de facto Soul als der neuen schwarzen Volksmusik gleich eine Rolle im revolutionären Kampf zuweist (Smith 1999: 171).

Die Gründe für das angeblich so starke, politische Engagement von Soul Musik werden allerdings nie systematisch erkundet. Eher erhält man implizite Vermutungen, wie etwa von Meyer: „Das steigende schwarze Selbstbewußtsein im Gefolge von Bürgerrechtsbewegung und zunehmender Politisierung, das nach Ausdruck und Bestätigung gerade auch im künstlerischen Bereich verlangte, dürfte hier eine entscheidende Rolle gespielt haben.“ (Meyer 1995: s78) Ward umschreibt dies nicht unähnlich, wenn er davon spricht wie die sich verändernden Sounds von schwarzer Musik dieser Epoche ein wieder belebtes Gefühl von Stolz verkörperte (Ward 2006). Es wurden also, folgt man dem Großteil der Beschreibungen, erst durch die Erfolge des Civil Rights Movements verstärkt politische Agenden in der Musik verfolgt.

Doch wie stark war diese behauptete Politisierung eines ganzen Musikgenres überhaupt? Wie explizit? Und woran lässt sich diese nachvollziehbar ablesen? Für Werner etwa spiegeln sich die gesellschaftlichen Verhältnisse selbst in Songtexten über die Liebe wider – in zwischenmenschlichen Unsicherheiten, Zweifel, Verlust und Erlösung (Werner 2002: 182). Mittels Maskierungen könnten so immer wieder kritische Inhalte kommuniziert werden.

Für andere (zeitgenössische) Kommentatoren wie Amiri Baraka und Nikki Giovanni stellten überhaupt die meisten Formen von schwarzer Musik ein Mittel sozialer Bewusstseinsbildung dar. Sie könnten eine Stimme des Wandels, ein Verstärker des Gefühls von schwarzer Gemeinschaft sein (Baraka und Giovanni nach Vincent o.J.). Ward argumentiert 1998, dass populäre schwarze Musik eine Institution sei, die jenen ohne Stimme Gehör verschaffen würde. Sie stelle sich auf die Seite ihrer Werte und Sehnsüchte und sei deshalb bereits inhärent politisch (Ward nach Vincent o.J.). Doch diese Behauptungen und Hoffnungen bleiben zumeist abstrakt, die behauptete Wirkung zu wenig nachvollziehbar.

Selbst in Momenten, in denen ganz verschiedene gesellschaftliche Zweige im Protest vereint waren, ergaben ein Aktivist und ein Sänger – wie beispielsweise der Vater von Dr. King und Clyde McPhatter bei einem Protestmarsch in Atlanta – bei

Aktionen und Demonstrationen ein unwahrscheinliches Paar ab (Branch 1989: s381). Aber auch innerhalb des schwarzen Kulturbereichs gab es Spannungen. Schwarze Künstler, Musiker, Sänger und Poeten unterhielten zu schwarzen Kulturproduzenten wie etwa Motown Records die gesamten Sechziger Jahre hindurch ein kompliziertes und schwieriges Verhältnis (Smith 1999: s98).

Ich möchte nun insbesondere anhand von zwei sehr häufig genannten Beispielen verdeutlichen, in welchen politischen, sozialen und ökonomischen Spannungsverhältnissen Soul Musik in den Sechziger Jahren stand. Zu Beginn wird der Fokus auf einem der erfolgreichsten und größten schwarzen Unternehmen aller Zeiten liegen. Einem Paradebeispiel dessen, wie widersprüchlich der Kampf um mehr Macht und Verantwortung war, wie heftig umstritten, kritisiert und auch vehement verteidigt: Motown.

06.1. Fallbeispiel Motown

Für das Label Motown gibt es auch heute noch keine einfachen Resümees und Antworten. The Sound Of Young America, Hitsville U.S.A. – das wollte Motown selbst für seine Zeit sein. Ein fortschrittliches, ökonomisch erfolgreiches und alle Hautfarben einschließendes Familienunternehmen. Doch es fällt schwer über den Anspruch, dessen Erfolg und Misserfolg Bilanz zu ziehen. Viele, sich widersprechende Stimmen mischen sich in die Nachrufe und Deutungen des schillernden Detroiter Musikunternehmens.

Für Quincy Jones etwa waren die Errungenschaften von Motown monumental. Seiner Ansicht nach brach das Label die Barrieren zwischen schwarz und weiß nieder – zwischen der Welt des schwarzen R'n'B und dem weißen Mainstream (Jones in George 2003: sXV). Für Wicke und Ziegenrucker markierte Motown (weit weniger epochal) einen „Prozess der Verbindung von afroamerikanischer Gospelstilistik und weißer Pop-Ästhetik zu einem gefälligen Unterhaltungsprodukt“ (Wicke / Ziegenrucker 2007: s683). Die beiden Autoren weiter: „Hinter den Motown-Aktivitäten stand als Strategie der kommerziell und durchaus auch künstlerisch erfolgreiche Versuch, die Grenzen zwischen weißer Popmusik und schwarzem Rhythm & Blues niederzureißen“ (Wicke / Ziegenrucker 2007: s461) – auch wenn

dieser Versuch indirekt das Streben nach Integration abbildete, aber in nur geringem Maß die sozialen Umbrüche seiner Zeit artikulierte.

George wiederum bezeichnet Motown als einen Triumph und Widerspruch zugleich, als den Mythos einer großen Familie, der Zeugnis von der Kraft schwarzer Musik ablegte und gleichzeitig ein Beispiel dafür war, wie einschnürend Erfolg sein kann, wenn er mit niemandem geteilt wird (George 2003: sXXI). Vincent geht in seiner Beurteilung noch weiter. Für ihn stellte Motown Records lediglich das von Schwarzen geführte Imitat der Ausbeutung schwarzer Kreativität durch von Weißen geführte Plattenfirmen dar (Vincent o.J.). Der 1965 verliehene Dignity and Brotherhood Award drückt dem gegenüber die Wertschätzung des Labels durch seine Zeitgenossen aus. Diese war jedoch auch damals nicht unumstritten. Die Wortmeldungen, Untersuchungen und Beiträge zu Motown sind äußerst zahlreich und divergent. Drei sehr gute und ausführlichere Chroniken stellen die Texte von George (2003), Meyer (1995) und Smith (1999) dar.

06.1.1. Aufbau und Anfänge

Das Label Motown wurde 1959 in Detroit, Michigan, gegründet. Die Industriestadt war bereits seit dem 19. Jahrhundert ein zentraler Anlaufpunkt für befreite Schwarze aus den ehemaligen Südstaaten. Die Ford-Werke waren in der Stadt ein wichtiger Arbeitgeber, der schon seit 1914 (und damit früher als viele vergleichbare Unternehmen) farbige Arbeiter einstellte. „Im Juni 1943 lebten bereits 200.000 Schwarze in ‚Dynamic Detroit‘“ (Meyer 1995: 10). Der Gründer von Motown, Berry Gordy, kam aus einer recht erfolgreichen schwarzen Familie, in der der Wettbewerbsgedanke und eine ausgeprägte Wertschätzung für den US-Dollar Glaubensgrundsätze darstellten (Werner 2002: 18). Trotzdem musste er anfangs sein auf Jazz spezialisiertes Plattengeschäft mangels Erfolg aufgeben. Vorher hatte er sich bereits als Boxer versucht. Bei seinem ersten Gehversuch im Musikmanagement erhielt er trotz eines beachtlichen Hits nur einen Scheck über \$ 3.19. Noch einmal sollte ihm so etwas nicht passieren.

Gordy fand zu jener Zeit seinen ersten großen Songwriter, William „Smokey“ Robinson, der über ihn sagte, dass Gordy ein ganz unwahrscheinliches Gespür für Hit-Singles hatte (Meyer 1995: 14). Gordys Erfolgsrezept sollte fortan sein, jeden Schritt des Produktionsprozesses selbst zu kontrollieren – vom Songwriting über die Suche neuer Künstler, der Arbeit im Aufnahme- und Produktionsstudio bis hin zum

Vertrieb. Dazu kam eine fast schon maschinelle Abfolge und Kontrolle dieser einzelnen Arbeitsschritte. Eine Abteilung für die Weiterentwicklung der bereits unter Vertrag stehenden Künstler leistete ebenfalls wichtige Beiträge.

1959 wurde eine der ersten Singles des neu gegründeten Labels Motown veröffentlicht⁶¹: Barrett Strongs „Money“ sprach mit seltener Offenheit aus, worin eine Motivation der noch jungen Firma steckte. Das Stück, das zwar noch „nicht zur protestantischen Genügsamkeit einer weißen Mittelklasse passen mochte, galt vor allem für die schwarzen unteren Bevölkerungsschichten als befreiendes Signal.“

(Fricke 1999) 1960 folgte der erste große nationale Hit „Shop Around“ der Miracles und von da an reüssierte Motown mit einer für eine unabhängige Plattenfirma beispiellosen Serie von 17 Top Hits.

Vieles sprach zu diesem Zeitpunkt dafür, dass Motown ein Symbol und ein Akteur veränderter politischer Verhältnisse sein konnte. Bereits 1957 hatte Gordy für seinen Stiefbruder den Wahlkampf-Song „By George, Let George Do It“ geschrieben. 1963 veröffentlichte Motown zwei Reden von Martin Luther King, die er während seines Great March to Freedom gehalten hatte. Durch diese Schritte stellte man sich erstmals öffentlich auf die Seite der integrationistischen Agenda (Smith 1999: s92). Andererseits war man bereits zu einem herausragenden Beispiel der ökonomischen Selbsthilfe geworden, wie sie schon Booker T. Washington propagiert hatte. Und dieses Bild der finanziellen Ermächtigung wurde auch von vielen Aktivistinnen und Aktivisten aufgegriffen. Bereits „1963 lag das einstige Minilabel mit seinen Singleverkäufen an dritter Stelle hinter Giganten wie RCA Victor und Columbia.“ (Fricke 1999) Man entwickelte einen leicht wieder erkennbaren Sound, was auch der Verdienst der hauseigenen Band, den Funk Brothers, war.⁶² Dieser war stark genug,

⁶¹ Meyer 1995: 20 „Welche Single denn nun als erste komplett von Gordys neugegründeter Firma aufgenommen und vertrieben wurde, darüber streiten sich bis heute die Fachleute. Während *Motown*-Chronist Nelson George und auch Smokey Robinson übereinstimmend den Miracles Titel ‚Way Over There‘ nennen, deuten andere Quellen darauf hin, daß mittlerweile in Vergessenheit geratene Interpreten wie Nick & The Jaguars mit ‚Ich-I-Bon I‘ oder Chico Levette mit ‚Solid Sender‘ diese Ehre für sich in Anspruch nehmen können.“

⁶² Werner 2002: 20 „But great as the singers were, the house musicians informally known as the Funk Brothers contributed at least as much to Motown’s success. ... The Funk Brothers aren’t recognized by the general public in part because Motown’s emphasis on marketing stars kept the musicians’ names off the album covers. ... Yet almost every singer who worked with the Funk Brothers speaks of them in reverential tones.“

dass Motown heute einen der seltenen Fälle darstellt, wo der Labelname auch zur Bezeichnung eines ganzen Musik- und Produktionsstils wurde.

Doch bis auf die beiden oben genannten Beispiele hielt sich das Label mit politischen Meinungsbekundungen stark zurück. Die starke Konzentration auf Teenagerthemen, sowie das Abgehen von dem anfänglich stärkeren Gospel-Einschlag „hat Gordy schon früh den Vorwurf eingebracht, er verwässere die schwarze Kultur, um sie für Weiße verträglich und damit verkäuflich zu machen.“ (Hündgen 1989: s75) Auch für Smith war das frühe Ziel des Labels (ein zahlkräftiges, weißes Publikum anzuziehen) dafür verantwortlich, dass Motown von den Anliegen des Civil Rights Movements in den folgenden Jahren abdriftete.

1963 strengte Martin Luther King wegen ungeklärter Urheber- und Nutzungsrechte gar ein Gerichtsverfahren gegen Motown an (das allerdings bald zugunsten eines Exklusivvertrags fallen gelassen wurde). 1964 wurden gleichzeitig zwei Projekte aufgegriffen: die Supremes wurden von einer ehemals erfolglosen Gruppe mit viel Einsatz zu einer der erfolgreichsten Girlgroups remodelliert, die wie keine andere den Crossover-Erfolg Motowns bei weißen Jugendlichen repräsentierte. Auf der anderen Seite nahm man eine Spoken-Word Platte mit dem Namen „Poets of the Revolution“ auf, die ein Manifest schwarzer Kultur werden sollte. Motown zeigte allerdings nur wenig Interesse an der Veröffentlichung – in zunehmend hitzigen Zeiten wollte man im Zweifelsfall vor allem für Unterhaltung sorgen, Platten verkaufen und deshalb politische Kontroversen unter allen Umständen vermeiden (Smith 1999: s97 bzw 140).

Für jemanden wie George warb Motown aus diesem Grund mit Gordy „als positivem Symbol des schwarzen Kapitalismus, von dem keine Bedrohung ausging, der für die ‚New York Times‘ ebenso akzeptabel war wie auf der Titelseite der ‚Ebony‘ [monatliches Lifestylmagazin, das sich an ein schwarzes Publikum richtete, Anm.]“ (George 1990: 113) An die Solidarität unter den Hautfarben appellierte Gordy für ihn hauptsächlich deshalb, weil er mit den Zahlungen von den größeren Labels an schwarze Radio-DJs, damit diese die neuesten Singles in ihren Sendungen platzierten, nicht mithalten konnte. Man konnte viele Veröffentlichungen Motowns leicht als bloße Tanz- und Liebeslieder sehen. Für andere verbarg sich dahinter

„immer ein tieferes Verlangen nach Würde, Anerkennung und Zukunft“ (Hündgen 1989: s77) und das Bestreben nach gesellschaftlicher Integration.

Anfangs pflegte man stark das Image des Familienunternehmens. Nicht nur, dass eine Reihe von Ehen innerhalb des Labels geschlossen wurden⁶³, man kümmerte sich auch um die Schulbildung und Erziehung der eigenen Schützlinge. Ganz besonderen Stellenwert erhielt dabei die sogenannte „Charm School“. Dort wurden nach dem Vorbild der Hollywood'schen Benimmstuben der Dreißiger und Vierziger Jahre die Künstlerinnen und Künstler in Etikette, gutem Benehmen, aber auch Bühnenpräsenz und Choreographie unterrichtet. Vorbildliche Körperhaltung, Eleganz, Gepflegtheit – das waren die Eintrittskarten in die Gesellschaft der Weißen, die dem gestrengen Chef Gordy so wichtig waren. Sie war das Sinnbild für das Bestreben des Labels „als schwarzer Geschäftsmann in den Hochburgen des weißen Mainstreams erfolgreich zu sein.“ (Meyer 1995: s35)

Nach Smith stand die Charm School in direktem Zusammenhang mit den älteren Ideologien von Ehrbarkeit und Würde der schwarzen Kultur. Motown war peinlichst darauf bedacht, keine rassistischen Stereotype zu bedienen. Stattdessen wollte man etwas veröffentlichen, das bewies, wie man alle Schwarzen insgesamt mit schwarzer Kultur voran bringen konnte [uplift the race]; etwas, das gleichzeitig von den Leuten ausging und trotzdem würdevoll war (Smith 1999: 121).

Doch Selbstwahrnehmung und Außenwahrnehmung stimmten bei Motown nicht immer zusammen. Während man eben dieses Bild eines sehr greifbaren Familienunternehmens bediente, gab sich Gordy nach innen eisen hierarchisch. Man fertigte für die eigenen Künstlerinnen und Künstler harmlose und optimistische Antworten für Pressekonferenzen, verkaufte sie relativ wahllos als Werbeträger oder entwarf für sie perfekt sitzende Bühnenshows und -outfits. Doch auch die Arbeitsabläufe innerhalb Motowns glichen jenen der maschinellen Autoproduktion in den Fordwerken am anderen Ende der Stadt.

⁶³ Meyer 1995: 26 „der Miracles Sänger Bobby Rogers heiratete Wanda Young von den Marvelettes,, Billy Gordon, Mitglied der Contours, heiratete Georgeanna Dobbins, ebenfalls bei den Marvelettes, und der Songschreiber und Produzent Mickey Stevenson heiratete die Sängerin Kim Weston. Einige wurden durch Heirat in die Gordy-Dynastie aufgenommen. So ging Marvin Gaye mit Berrys Schwester Anna den Bund fürs Leben ein, der allerdings 1975 wieder zerbrach. Der Produzent und Komponist Johnny Bristol ehelichte Berrys Nichte Iris Gordy; und noch in den 70er Jahren heiratete Jermaine Jackson, damals Mitglied der Jackson 5, Berrys Tochter Hazel Joy.“

Man führte Stechuhren ein, um die Pünktlichkeit der Mitarbeiter zu garantieren. Man hielt regelmäßig Sitzungen zur Qualitätskontrolle mit einem strengen Bewertungssystem neuer Kompositionen ab. „Songs wurden wie am Fließband kopiert und variiert, bis ihre Möglichkeiten kommerziell ausgeschöpft waren.“ (Meyer 1995: s41) Oder sie wurden von mehreren Interpreten aufgenommen und füllten so Alben, den Veröffentlichungskatalog und die Kassa des Labels.

Die Ausrichtung der einzelnen Künstlerinnen und Künstler nach Zielgruppen und Marktsegmenten war ebenfalls üblich. Man schneiderte ihnen verschiedene Images auf den Leib. Bei Motown produzierte man für eine ganz bestimmte Klientel, die sich inzwischen billige Kofferradios, Plattenspieler oder gelegentlich auch ein Autoradio leisten konnte. Arrangements und Produktion wurden immer auch auf ihre Tauglichkeit für diese Geräte getestet.

Gordy brach den Produktionsprozess auf drei wesentliche Phasen herunter: kreieren, machen, verkaufen. Nachdem in seinen Augen der letzte Punkt am schwächsten bestückt war, stellte man 1960 die erste weiße Führungskraft an. Für George äußerte sich darin „die Wirkung, die die Kombination von erfolgreicher Integration und dem starken Gefühl schwarzer Unzulänglichkeit haben konnte.“ (George 1990: 115) Barney Ales verschaffte Motown somit Zugang zu jenen günstigen Vertriebsstrukturen, von denen Gordy trotz aller Erfolge bis dahin ausgeschlossen geblieben war. Andererseits sollte dies nicht das einzige Mal bleiben, dass Motown einem verstärkten ökonomischen Wachstum auf Kosten der eigenen, gemeinschaftlichen und edlen Ideologie den Vorzug gab.

Und doch ist Smith der Überzeugung, dass Motown für die Anforderungen für politische Veränderungen im Norden der USA sehr geeignet war; dass es verdeutlicht, wie schwarze Gemeinschaften aktiv kommerzielle Kultur und Massenmedien für ihre politischen Anliegen zu nutzen wussten. Das Label wäre für die Konfrontation der dringendsten Probleme, wie segregierte Wohnräume, Polizeigewalt, Arbeitsdiskriminierung und die Umstrukturierung der zunehmend postindustriellen Städte weit mehr als nur ein starkes Symbol gewesen. Das Unternehmen und sein Sound waren darüber hinaus aktive, wenn auch gelegentlich zurückhaltende Akteure in der Politik ihrer Zeit (Smith 1999: 19f).

06.1.2. Mainstream und soziales Gewissen

Anhand von konkreten Aktionen Motowns lassen sich starke Verbindungen mit der Bevölkerung Detroit's ablesen, die gleichzeitig immer stärker durch kommerzielle Verwässerungen konterkariert wurden. Motown zeigte abwechselnd seine zwei Gesichter. So kaufte Berry Gordy beispielsweise im Jahr 1963 den Geschichts- und Prestigeträchtigen Club „Graystone Ballroom“. In dem Club traten bereits seit den 1920er Jahren schwarze Bands für ein ausschließlich weißes Publikum auf. Später fanden dort separate Abende für schwarze Besucher statt. Gordy öffnete 1963 das Etablissement erstmals für alle Besucher und wusste es auch als Bühne für die Künstler seines Labels zu nutzen.

1964 kürte dann das „Michigan Chronicle“ acht Persönlichkeiten, die sich um das Ansehen der Schwarzen in den USA verdient gemacht hatten. Berry Gordy wurde dabei als einzige Person aus dem Kulturbereich geehrt: nicht nur als Schöpfer einer internationalen Kunstform, sondern auch für seine Verdienste um ihre Verbreitung und die Verständigung zwischen den Hautfarben. Und Gordy hatte tatsächlich die Vision zu einem Standard der US-amerikanischen Kultur zu werden, Grenzen einzureißen. Motown-Songs sollten am Broadway, in Filmen, in den Clubs, ja überall gespielt werden (Smith 1999: 167).

Im Jahr 1965 dann enthielten einige Singles politische Untertöne, die man allerdings selbst nicht als solche erkennen wollte. „Shotgun“ von Junior Walker and the All-Stars eröffnete mit dem donnernden Schuss einer Schrotflinte. Eine Woche nach Veröffentlichung erhielt dieses akustische Warnsignal durch den Mord an Malcolm X eine äußerst markante Umdeutung. Aber auch Martha Reeves And The Vandellas sangen in „Dancing in the Street“ und „Nowhere To Run“ von immer atemloseren Verhältnissen, obwohl sich deren Texte auf den ersten Blick um weniger ambitionierte Themen drehten.

Motown versuchte jedoch, sich allgemein aus allen offensichtlichen, politischen Vereinnahmungsversuchen und aus allen Auseinandersetzungen rund um das Civil Rights Movement heraus zu halten. Je aufgeladener die Situation mit der Zeit wurde, desto weniger bezog man Position. Mit der Veröffentlichung von Stevie Wonders Neuinterpretation von „Blowin' in the Wind“ erhielt das vollkommen apolitische Image Motowns 1966 ersten Risse. Ein Jahr später wurde „The Happening“ von den Supremes der Titelsong der aktuellen Sammelaktion („Torch Drive“) einer bekannten

Detroiter Wohltätigkeits-Organisation, die Supremes außerdem deren offizielle Vertreterinnen. Der Song handelte von einer zärtlichen Liebe, die plötzlich schwer erschüttert wird. Insbesondere nach den verheerenden Ausschreitungen in der vermeintlichen Modellstadt Detroit im Juli 1967 wurde der Song zu einem Sinnbild der blutigen Ereignisse der jüngsten Vergangenheit.⁶⁴ Die ursprünglich wohlthätige Aktion, eine Positionierung auf Seiten der verarmten schwarzen Bevölkerung von Detroit, schadete Motown nach den Gewaltentladungen möglicherweise mehr bei seiner weißen Anhängerschaft, als es ihr an Sympathien in der schwarzen Bevölkerung brachte.

Nach diesen Enttäuschungen wurde klar, dass „schwarzes und weißes Bürgertum gemeinsam einem geschönten Bild von Rassengleichheit aufgesessen“ (Fricke 1999) waren. Und an diesem Bild war Motown selbst stark beteiligt gewesen. Man richtete sich inzwischen fast ausschließlich an weiße Jugendliche und hatte mit den Sorgen und der Lebenswelt der armen Schwarzen nur mehr wenig zu tun. Und nur durch das Abspielen und Kaufen von ein paar Singles hatte man bei der weißen Hörerschaft keinen grundsätzlichen ideologischen Wandel erreicht.

Unter dem verschärften Druck von außen initiierte man schließlich im selben Jahr verschiedene Projekte zur Förderung schwarzer Kultur und schwarzen Unternehmertums. Es waren vorsichtige Versuche sich dem Kampf um mehr Rechte und mehr Möglichkeiten anzunähern. Doch gleichzeitig änderte dies (zumindest in der Darstellung bei Smith) auch das Klima innerhalb der Firma. Vermied man vorher noch alle Aussagen, die Plattenkäufer oder Radiomacher abschrecken hätten können, und bremste die eigenen Künstlerinnen und Künstler bei der Artikulation von offen sozialen Themen, so schwenkte man erst um, als man erkannte, dass sich auch politische Musik verkaufen konnte (Werner 2002: s27).

James Brown und Sam Cooke nutzten schon früh ihre Popularität und zwangen Veranstalter zu Desegregation des Publikums, während Motown noch duldsam pro Abend eine Show für Schwarze und eine Show für Weiße spielen ließ, wo auch immer dies verlangt wurde. Nun veröffentlichte Marvin Gaye „I Heard It Through The

⁶⁴ Smith 1999: 189 „The Supremes’ song „The Happening“ – so infused with its own contradictions and foreboding undertones – foreshadowed what became the latent, racially charged subplots of the Torch Drive. The song functioned equally well as an anthem for a troubled “model” city that, like the song’s lover, had so recently been torn apart by an unexpected and violent “happening”.

Grapevine“ – auf den ersten Blick ein Song über die Auswirkungen von Gerüchten und das Ende einer Beziehung. Auch das Arrangement des Songs verstärkt den Eindruck von Schmerz und Verwirrung und kann ebenso als Kommentar zu den Verhältnissen der Zeit verstanden werden: politische Paranoia, Gerüchte und Verschwörungstheorien standen 1967 hoch im Kurs. „Love Child“ von den Supremes griff das unbequeme Thema ungewollter Schwangerschaften in jungem Alter auf. „Cloud Nine“ von den Temptations enthielt erstmals Anspielungen auf Drogengebrauch.

1968 gab man mit der Teilnahme an dem „Poor People’s March“ in Atlanta und einem Eröffnungs-Benefizkonzert das deutlichste politische Signal seit Jahren nach außen ab. Die Kampagne sollte eine Unternehmung Martin Luther Kings, die er durch seine Ermordung nicht mehr in Angriff nehmen konnte, weiterführen. Doch gleichzeitig waren Motowns Gesten in die Richtung öffentliches Engagement widersprüchlich. Man versuchte eine Gratwanderung zwischen den Polen Loyalität gegenüber dem Kampf der Schwarzen und der weitgehenden Integration in das amerikanische Wirtschaftsleben andererseits zu gehen (Smith 1999: s220). Dazu kam im Dezember 1967 ein ungewöhnlich kritischer Bericht der Zeitung „Inner City Voice“, Motown könnte und sollte mit seinen Mitteln und seiner Größe wesentlich mehr für die Möglichkeiten der lokalen Bevölkerung tun.

1970 brüllte dann Edwin Starr seine zornige Botschaft hinaus – so deutlich wie noch keine Künstlerin und kein Künstler Motowns zuvor. Der Anti-Vietnam Song „War“ wurde ursprünglich für die Temptations geschrieben, aber als zu kontrovers betrachtet und deshalb dem unbekanntem Edwin Starr übergeben. Doch der Song verhalte in seiner Version nicht in relativer Unbekanntheit, sondern mit ihm stand plötzlich „erstmal ein Protestsong auf Platz 1 der US-Charts.“ (Fricke 1999) Trotz dieser Erfolge mit sozial und politisch unterfüttertem Material hielt Motown an der strengen Kontrolle künstlerischer Freiheiten fest (Smith 1999: s236).

Besonders wurde dies an den internen Kontroversen um Marvin Gayes Album „What’s Going On“ deutlich. Laut Marvin Gaye mochten es die Verantwortlichen bei Motown nicht, verstanden es nicht und vertrauten ihm nicht (Werner 2002: 168). Außerdem waren sie über die sich ändernden Verhältnisse beim Label besorgt. Stevie Wonder ließ sich (nicht ohne Kampf) seine künstlerische Unabhängigkeit

garantieren. Das Songwriting-Trio Holland-Dozier-Holland klagte gegen seine äußerst geringe Gewinnbeteiligung. Und Marvin Gaye drohte mit dem Ausstieg, sollte das Album „What’s Going On“ nicht gegen alle Widerstände und Bedenken veröffentlicht werden. Berry Gordy wollte nicht, dass aus seinen Performern auch Komponisten werden und fürchtete, das bisher saubere Image des Sängers könnte unwiederbringlich beschädigt werden. Das Album machte ganz offen den Krieg in Vietnam, Ökologie, urbane Gewalt und Rassismus zum Thema und ging auch strukturell weit über die leicht konsumierbaren Songs vergangener Tage hinaus. Kommerziell war es ein echter Erfolg und bewies auch firmenintern, dass soziale und politische Themen ihre Käufer fanden (Smith 1999: s238).

Mit den Jackson 5 hatte man Anfang der Siebziger ein weiteres Mal ein untrügliches Gespür für leicht konsumierbare Popmusik bewiesen. Doch mit der Verlegung des Firmensitzes nach Hollywood war man 1972 endgültig den Weg der Verwandlung in einen reinen Medien- und Entertainment-Konzern gegangen. War man ursprünglich wegen der Nähe zum Filmgeschäft dorthin gewechselt, entwickelte sich dort die Konkurrenz der großen Unterhaltungskonzerne zum Problem. Außerdem wollte ein beträchtlicher Teil der Belegschaft den Schritt nicht mitgehen. Für die meisten Kommentatoren endet die relevante Historie Motowns an dieser Stelle, obwohl der finanzielle Umsatz in Kalifornien sogar weiterhin stieg.

Für Meyer war „das ehemals so unverwechselbare Profil des Labels bis zur völligen Beliebigkeit verwischt“, Motown nur mehr „irgendeine Plattenfirma“ (Meyer 1995: s94). Dieselbe Formulierung verwendet auch George für das Verblässen von Motowns Unverwechselbarkeit.⁶⁵ Auch für Hündgen verlor das Label mit dem Umzug nach Hollywood „die mythische Aura, die es ein Jahrzehnt lang umgeben hatte.“ (Hündgen 1989: s78) Smith macht unter anderem die Diversifikation durch Film und Fernsehen dafür verantwortlich, dass Qualität und Quantität der Jahre in Detroit nicht gehalten werden konnten (Smith 1999: s251). Und nach Fricke misslang der Transfer an die Westküste und „damit kam der Einbruch von Motown.“ (Fricke 1999)

⁶⁵ George 2003: 214 „For if Berry had provided Motown Records with inspiration, Barney’s [Barney Ales, Vertriebs-Executive des Labels, Anm.] ability to get money had been its guts. Without either of these men active in the company, Motown became just another record company. ... By the time Barney rejoined Motown as president in 1975 the Motown mystique was gone, and he couldn’t bring it back alone.”

Und doch begleitete die Geschichte und die Musik von Motown die verschiedenen Entwicklungsschritte des Civil Rights Movement. Man ging den Weg der stillen Integration, der ökonomischen Unabhängigkeit und stieß dennoch immer wieder auf Widerstände. Nur äußerst zögerlich, und erst zu einem Zeitpunkt als die radikalisierten Elemente der Black Power Bewegung bereits zerschlagen waren, wagte man offenere Meinungsbekundungen, für die es um 1970 schon nur mehr wenig Mut brauchte. Die Vorbildfunktion und Errungenschaften Motowns liegen auf einer anderen Ebene.

Das Label erreichte erstmals die Spitze in einer Branche, die traditionellerweise von schwarzen Talenten profitierte, diese aber vom leitenden Management und realen Besitzverhältnissen ausschloss (Smith 1999: s251). Es gab auf dem Musikmarkt gewiss authentischere Repräsentationen schwarzer Kultur, doch Motown trug durch seine sauberen Inszenierungen in jedem Fall zum Ansehen der Schwarzen und zur Wertschätzung ihrer Kultur in den USA bei. Darunter waren auch geschönte Bilder. Ein Mantel des Schweigens breitete sich über die Verzerrungen und Reibepunkte zwischen den Hautfarben, aber auch über zahlreiche, allgemein gesellschaftliche Missstände aus. In den USA gibt jedoch vor allem Erfolg recht. Das ungemeine Wachstum des Labels bestätigte in den Augen vieler die Strategie der ökonomischen Integration. Anderswo folgten ähnliche Beispiele, doch keines konnte mit der Palette an Aktivitäten und dem beispiellosen Erfolg Motowns mithalten.

In den Worten von Smokey Robinson wollte „schwarze Musik in Amerika immer alle Bevölkerungsschichten erreichen. Gerade das macht ihre Besonderheit aus – andere mit einzubeziehen, nicht auszugrenzen.“ (Robinson nach Meyer 1995: s99f) Dass dies insbesondere bei Motown auf Kosten eines sehr glatt produzierten Sounds ging, der außerdem nur mehr in geringem Maß „als kultureller Ausdruck der sozialen Erfahrungen der farbigen Amerikaner“ (Wicke / Ziegenrucker 2007: s461) fungierte, soll nicht verschwiegen werden.

Für Smith beinhaltet jedoch selbst Motowns Symbolkraft für den schwarzen Kapitalismus noch trügerische Versprechungen. Kapitalismus könne mitnichten als Heilmittel für ethnische [racial] Ungleichheiten betrachtet werden. Ganz im Gegenteil hätte dieser ökonomische Ungleichgewichte verstärkt, wovon wiederum andere Schwarze überproportional negativ betroffen waren. Motown verhielt sich in diesem Spiel nicht anders als so viele andere Beteiligten. Ähnlich wie bereits George am

Anfang dieses Kapitels sieht auch Smith ein grobes Versäumnis des Unternehmens. Dass es nämlich aus übertriebenem Profitstreben weder auf einer Mikro- noch auf der Makro-Ebene gelungen ist, jene ökonomischen und kulturellen Möglichkeiten, die Motown geschaffen hat, anderen zur Verfügung zu stellen (also weder seinen Mitarbeitern noch der Gemeinschaft, aus der es erwachsen ist) (Smith 1999: s256).

06.2. Fallbeispiel Stax

Grundsätzlich anders war ein zweites, großes Soul-Label strukturiert. Das in Memphis, Tennessee, ansässige Unternehmen Stax wird in diversen Erzählungen immer wieder Motown gegenüber gestellt. Ich möchte diese, möglicherweise nach dem Bild von Martin Luther King und Malcolm X konstruierte Dualität nicht fortschreiben. Denn außer dem ebenfalls höchst erfolgreichen Soul-Label Atlantic gab es noch eine Reihe von anderen Produktionsplattformen, Zentren und Variationen dieser Musik quer über die USA verteilt. Allein im Süden des Landes zeigt beispielsweise Guralnick über sein gesamtes Buch „Sweet Soul Music“ hinweg eine breite Palette von Aktivitäten auf. Stax (und Motown) stehen lediglich exemplarisch für zwei, sehr unterschiedliche soziale Kontexte, Organisationsmodelle und auch Musikstile.

Während Motown mit typischen Problemen einer sich de-industrialisierenden Stadt konfrontiert war, lag Stax mitten in den eher ländlichen Südstaaten abseits jeglicher etablierter Musikindustrie. Dort herrschten andere Formen von Rassismus vor. Strikte Segregation, offene Diskriminierung, ja sogar Lynchmorde gab es bis in die 1960er Jahre hinein. Und während in Detroit eine fast ausschließlich mit Schwarzen besetzte Firma einen sehr geglätteten Stil für weiße Konsumenten fertigte, wurde in Memphis mit einem sehr gemischt-farbigen Personal Musik veröffentlicht, die vor allem bei einer schwarzen Hörerschaft den größten Anklang fand.

Nach Werner hatte bei Stax jene Musik, die fast überall für den schwärzesten aller Soul-Stile gehalten wurde, erstaunlicherweise die größte Beteiligung von Weißen (Werner 2002: s72). „Ein Stückchen von Martin Luther Kings großem Traum vom brüderlichen und produktiven Nebeneinander der Rassen verwirklichte sich so auch im kleinen Studio in Memphis' East Lemore Street.“ (Meyer 1995: s66)

Doch die Zusammenarbeit verlief nicht immer reibungslos. Für die Stax-Artists Sam & Dave entsprach das Label (zumindest bis zum Eintritt des schwarzen, stark

politisierten Executives Al Bell im Jahr 1965) einer neuen Form des Systems der Plantagenarbeit, wo Schwarze Sänger die Arbeit leisteten und Weiße die Entscheidungen trafen (Werner 2002: s75). Ursprünglich wurde das Label 1957 noch unter anderem Namen von den im Musikgeschäft unerfahrenen Weißen Jim Stewart und Estelle Axton gegründet (aus den Anfangsbuchstaben ihrer Nachnamen bildet sich Stax). Im Gegensatz zur stark kontrollierten Umgebung von Motown ermutigte Stax zu individuellen Initiativen – auch in unternehmerischen Entscheidungen (Guralnick 1999. Original 1986: 131). Stewart und Bell bildeten ab 1965 das janusköpfige Gesicht von Stax. Nach Stewarts eigener Ansicht brauchte Stax die Balance zwischen dem sozial engagierten Enthusiasmus von Bell und seinem eigenen, konservativen Führungsstil (Guralnick 1999. Original 1986: 169).⁶⁶ Durch Bells Einsatz war das Label Stax „zudem in eine Reihe von sozialen Kampagnen eingebunden, mit deren Unterstützung es das Los der Farbigen im Süden der USA zu verbessern helfen suchte – ein damals sehr ungewöhnliches Engagement für ein Musikunternehmen.“ (Wicke / Ziegenrucker 2007: s692)

Dies traf insbesondere ab dem Jahr 1968 zu, als Al Bell zum Vizepräsidenten befördert und 1969 zum Mitbesitzer von Stax wurde. Man war schon sehr früh vom Auftreten des SCLC-Mitglieds und Predigers Jesse Jackson beeindruckt, unterstützte sein Aktionsprogramm PUSH (People United to Save Humanity) mit großen Geldsummen. „Jackson hat auch eine berühmte Rede ‚I Am Somebody‘ unter Stax‘ Firmenzeichen Respect aufgenommen, alles das ein Teil von Bells Engagement für die Mischung des Reverend aus althergebrachtem Bürgerrechtsprotest und der Wirtschaftspolitik mit dem Beigeschmack von schwarzem Nationalismus.“ (George 1990: 172)

Der Höhepunkt der politischen Bemühungen folgte schließlich am 20. August 1972. Fast genau sieben Jahre zuvor war der Stadtteil Watts in Los Angeles noch der Schauplatz von äußerst blutigen Unruhen gewesen, bei denen 34 Menschen getötet und ungefähr 4000 verhaftet wurden. Dieses Mal standen Musik und Politik über dem „Wattstax“ getauften Abend. Neben einem hochkarätigen Lineup und dem

⁶⁶ Guralnick 1999. Original 1986: 169 „As Stewart has characterized himself, ‘I was a conservative bastard. I wasn’t running any popularity contests.’ ... ‘Al Bell gave me my social conscience’ ... ‘he barely tolerated my conservatism, but he needed that balancing factor, and up to a point we were a good team.’”

Eintrittspreis von einem Dollar skandierten Al Bell und Jesse Jackson vor über 100.000 Menschen den Slogan „I Am Somebody“, sangen gemeinsam die schwarze Nationalhymne „Lift Every Voice And Sing“ (Werner 2002: 163) und erhoben ihre Faust zum Salut an die Black Power Bewegung.

Bisweilen löste der Ort der Veranstaltung – das ferne Kalifornien statt der Stax-Gründungsstadt Memphis, Tennessee – Kritik aus. In die enthusiastisch-optimistischen Töne der Anfangstage hatte sich 1972 schon längst ein bitterer Beigeschmack enttäuschter Hoffnungen gemischt. Und natürlich sollte Wattstax auch einen weithin sichtbaren Werbe- und Verkaufszweck für Stax erfüllen. Doch das eingenommene Geld kam tatsächlich örtlichen Initiativen und Vereinigungen zugute. „Keine Plattenfirma vorher oder nachher hat jemals so viel Geld und Zeit in eine Wohltätigkeitsaktivität gesteckt, die der Hilfe für eine schwarze Gemeinde diente.“ (George 1990: 173)

Zuvor schon war das innere Gefüge von Stax erschüttert worden. Mit der Ermordung von Martin Luther King (nur einige hundert Meter vom Stax-Studio entfernt) fiel 1968 einer der Hauptsongschreiber von Stax, Isaac Hayes, in eine tiefe kreative Krise, es entstanden plötzlich Spannungen innerhalb des Labels⁶⁷ - und die Gründe dafür lagen letztlich wohl mehr in Streitfragen der Politik und nicht solchen der Hautfarbe (Guralnick 1999. Original 1986: s364). Der Ton wurde rauer. Einzelne, langjährig beteiligte Personen verließen Stax. Gleichzeitig veröffentlichte man immer mehr politische Reden und Manifeste – im Mai 1969 sogar 27 Alben und 27 Singles an einem Tag.

Für Missgang gipfelte in diesem Tag die überaus chaotische Repertoirepolitik von Stax. Zusätzlich zu einigen wenig überlegten Vertragsabschlüssen über Verwertungs- und Vertriebsrechte brachte dies „das Label ins Wanken, die Disco-Welle machte ihm endgültig den Garaus.“ (Missgang 2003) Für George wiederum steht der Vorwurf im Raum, dass Stax unter anderem wegen seinem politischen Engagement juristisch ausgelaugt wurde. 1976 wurde das Label geschlossen. „Stax, eine Organisation, die auf ein Jahrzehnt stolzer Erfolge zurückblicken konnte, versuchte mit ihren diversen Geschäften, ihrem Auftreten als Sponsor sozialer

⁶⁷ Werner 2002: 170 „Steve Cropper identified the assassination as the turning point in the racial atmosphere. Before King was murdered, Cropper said, ‘going to Stax was like going to church.’ But, he continued, ‘after that happened everything changed.’“

Aktionen und ihren Aktivitäten auf dem flachen Lande politisch so progressiv zu sein wie gerade noch geschäftlich zulässig.“ (George 1990: 180)

Auf Stax intonierten über fünfzehn erfolgreiche Jahre lang seine Interpreten „in beschwörender Inbrunst Texte, die vordergründig von alltäglichen Situationen handelten, aber durch die Art des Vortrags zu einer säkularen Predigt wurden, die über den individuellen Erfahrungshorizont hinauszudeuten“ (Meyer 1995: s66f) schienen. Von Wilson Picketts Hit „In The Midnight Hour“ an „wurde der verzögerte Beat auf der Zwei zu einem Markenzeichen künftiger Stax-Platten“ (Hündgen 1989: s43). Für den Musikbusiness-Ikone von Atlantic Records, Jerry Wexler, wiederum stand Memphis „für eine Rückkehr zu einer insgesamt improvisierten Spielweise, zu einer beständigen, klaren Rhythmusgruppe, weg von den Arrangeuren.“ (Wexler nach Meyer 1995: s70)

Die meisten Songs auf Stax sprachen „in ersten Linie die schwarzen Amerikaner an, und immer wieder gab es da Höhepunkte des ungehemmtesten Soul Shoutings, das je aufgenommen worden ist.“ (George 1990: 111) Southern Soul gilt als ungebremster schwarzer Ausdruck – etwas worin Stax wesentlich stärker als Motown interessiert war, auch wenn er von Menschen ganz unterschiedlicher Hautfarbe gespielt wurde.

Insofern kann Stax weniger als Beispiel ökonomischer Selbsthilfe oder auch für schwarzen Nationalismus gelten. Man artikulierte dort klarer als anderswo etwas, das zumindest als kulturelles Selbstbewusstsein wahrgenommen wurde. Am deutlichsten engagierte sich das Label jedoch für ganz direkte politische Aktionen, die Schwarzen die Möglichkeiten für eine bessere, selbst gestaltete Zukunft geben sollten. Natürlich transformierte sich das Label damit nicht zu einer Polit-Plattform. Aber nach dem Urteil vieler Autoren ging man bei Stax eine deutlich überdurchschnittliche, politische Verpflichtung ein, die mutig und riskant war.

06.3. Musik und schwarzes Civil Rights Movement

Ein anderer Aspekt des Musiklebens dieser Zeit ist die Rolle von Musik im engeren Kreis des Civil Rights Movements selbst. Besonders gilt es hier jene Bereiche zu suchen, in denen Musik über den üblichen Gebrauch hinaus ging, wo sie eine spezifische Funktion für die politischen Anliegen der Bewegung ausübte. Für Gonczy etwa gab es in der ganzen Geschichte keine Protestbewegung, die so ein

reichhaltiges Song-Repertoire hatte oder in der Songs eine derart Wichtigkeit einnahmen, wie im Civil Rights Movement. Für ihn war Musik für jede Aktivität integral – vom kleinen Zirkel, der die Notwendigkeit weiterer Desegregation diskutierte, bis zur Massendemonstration, die auf die Forderung nach einem uneingeschränkten Wahlrecht aufmerksam machen wollte.

Außerdem wären selbst religiöse Zweifler von der spirituellen Kraft und Inbrunst gefangen genommen worden (Gonczy nach Fischlin 2003: s22). Fischlin sieht diese Analyse als einen weiteren Fall des US-zentrischen Mythos' von der trans-historischen Wichtigkeit des Civil Rights Movement. Sie würde andere wichtige Orte von musikalisch widerständiger Praxis übersehen. Es stellt sich in jedem Fall die Frage, wie sehr Musik durch solchen Interpretationen zweckentfremdet wird. Unbezweifelt bleibt jedoch auch bei Fischlin die Tatsache, dass Musik überhaupt eine tragende Funktion bei diversen Tätigkeiten der Aktivistinnen und Aktivisten übernahm (Fischlin 2003: s22).

So etwa jene Songs, die Mahalia Jackson bei kollektiven Märschen des Civil Rights Movements sang. In „I've Heard Of A City Called Heaven“ singt sie darüber, wie sie den Himmel zu ihrem Zuhause machen will. Das kann als christlicher Ehrgeiz gedeutet werden. Der Himmel ist einfach nur der göttliche Himmel. Er kann aber auch ein Sitz in den vorderen Reihen eines Busses sein, nachdem diese Reihen in der Zeit der Segregation Weißen vorbehalten waren (Werner 2002: s6) (ein weiteres Beispiel für Maskierung). Kollektives Singen vor und während der Protestaktionen war durchaus üblich. In der „Highlander Folk School“ in Tennessee wurden Interessierten in Workshops neben Aktions- und Demonstrationstechniken auch Songs beigebracht, die teilweise noch aus der Zeit der 1930er Arbeiterbewegung her rührten, wie etwa „We Shall Not Be Moved,“ „Keep Your Eyes On The Prize,“ „This Little Light Of Mine,“ „I'm Gonna Sit At The Welcome Table,“ oder das wahrscheinlich bekannteste „We Shall Overcome“ (Branch 1989: s290).

Gerade Mahalia Jackson war seit 1955 immer wieder bei den Protestaktionen von Martin Luther King und des SCLC dabei. Sie beschreibt wie beispielsweise 1961 beim Boykott des öffentlichen Busnetzes in Montgomery, Alabama, Gospel Musik den Leuten Mut und Leben zurück gab, als sie in Gefahr waren. Während Schwarze von Brandanschlägen auf Häuser und Autos bedroht wurden, versammelte man sich, sang Hymnen und Gospel Songs und verwandelte die Bürde in kollektive Kraft

(Werner 2002: 13). So etwa auch als sich in Abernathy, Alabama, Protestierende gegen einen Mob in einer Kirche verschanzen mussten und begannen „Love Lifted Me“ zu singen (Branch 1989: s459). Und auch 1963 am Lincoln Memorial in Washington wurde zur Einstimmung der tausenden Versammelten Gospel-Klassiker gesungen.

Nach Werner konzentrierte man sich jedoch bei der SCLC allgemein eher auf politische Strategie, während das SNCC ein weiter reichendes Verständnis für Kultur und Musik im Speziellen zeigte. Die Musik besaß für Aktivistinnen und Aktivisten eine integrative und Zusammenhalt stärkende Kraft (Werner 2002: 12)⁶⁸.

In einem relativ frühen Stadium des Civil Rights Movement, 1961 in den Aktionen in Albany, Georgia, wurden bereits nackte Stimmen zum Markenzeichen der Bewegung. Alle Musik wurde entweder a capella gesungen oder mit Klatschen unterstützt, jedenfalls aber nur durch bloße menschliche Körper hervorgebracht. Dies entzog gleichzeitig die Musik der Kontrolle von Predigern und Organisten. Junge Führungspersönlichkeiten entdeckten außerdem, dass sie mit Hilfe von Songs ansonsten zurückhaltende Personen dazu bringen konnten, Dinge zu tun und zu sagen, die sie üblicherweise nicht sagen würden.

In Albany wurde das selbstbewusste Spiritual „Ain’t Gonna Let Nobody Turn Me Around“ gegen das Vorgehen der Polizei und ihren lokalen Chef in „Ain’t gonna let Chief Pritchett turn me around“ umgetextet (Branch 1989: s532). Derartiges improvisiertes Umtexten war nicht unüblich um spezifische Themen, Persönlichkeiten und Ereignisse, wie auch das größere Ethos, Motivationen und Ziele der Bewegung näher zueinander zu bringen, um sich auf konkrete, lokale Kontexte zu beziehen (Ward 2006).

Smith beschreibt wie 1968 in einem Streik einer Gewerkschaft von Arbeitern bei Dodge („DRUM“) der Klang von Bongos ausreichte, um eine von der Polizei zuvor versprengte Gruppe von Protestierenden wieder zusammen zu führen und den Streikbrechern innerhalb der Fabrik ein unüberhörbares Signal des Protests zu übersenden (Smith 1999: s4). Bei anderer Gelegenheit halfen 1960 zwei Gospels in

⁶⁸ Martin nach Werner 2002: 12 „The fear down here is tremendous. I didn’t know whether I’d be shot at, or stoned, or what. But when the singing started, I forgot all that. I felt good within myself. We sang ‘Oh Freedom’ and ‘We Shall Not Be Moved,’ and after that you just don’t want to sit around anymore. You want the world to hear you, to know what you’re fighting for!“

Philadelphia zumindest kurzfristig die Ordnung auf einer hitzig geführten Diskussions-Versammlung wieder herzustellen (Branch 1989: s337). Von Soul Musik ist im Zusammenhang mit dem engeren Kreis des Civil Rights Movements nur selten die Rede. Man vertraute auf die Würde und spirituelle Kraft von christlichem Gospel. Integration und Kooperation zwischen den Hautfarben waren ursprünglich auch auf musikalischer Ebene Grundpfeiler der Bewegung. So wie auch Jazz, Blues und R'n'B wurde Soul für Protestaktionen kaum eingesetzt. Dazu hätte es allein schon starker, mobiler Abspielgeräte bedurft. Aber auch weil sich Soul (als Ideologie und Genre-Bezeichnung) erst zu einem Zeitpunkt voll herausbildete, als das Civil Rights Movement bereits seine größten politischen Errungenschaften (Civil Rights Act und Voting Rights Act) feiern durfte. Doch Soul wurde von vielen Engagierten gehört und hinterließ gelegentlich Abdrücke in den Freedom Songs der Bewegung.⁶⁹ Wie schon erwähnt wurden außerdem vereinzelt Reden von politischen Vertretern auf Soul-Labels veröffentlicht oder Geld für spezifische Kampagnen mit Hilfe von Benefiz-Konzerten gesammelt.

06.4. Songs

Im Laufe des facettenreichen Kampfs um mehr Rechte und Chancen traten immer wieder einzelne Songs besonders prominent in Erscheinung. Ich möchte einige, wenige Beispiele herausgreifen, um zu verdeutlichen, wie Musik eine tragende Rolle in diesem Kampf einnehmen konnte. Damit möchte ich weder behaupten, dass dies die maßgeblichsten Fälle von politisch wirkender Musik waren, noch dass diese Versuche nicht konterkariert werden konnten. Vielmehr sollen diese Fallbeispiele eine Palette aufzeigen, wie Musik in jener Zeit aussehen konnte, die ihren Hörerinnen und Hörern neue Möglichkeiten und Handlungsspielräume eröffnete.

06.4.1. We Shall Overcome

Der Song, der wohl am engsten mit dem Civil Rights Movement verbunden wird, ist „We Shall Overcome“. Die Ursprünge der Hymne reichten bis in die Zeit vor Gospel

⁶⁹ Ward 2006: "'Get Your Rights, Jack,' for example, cheerfully ripped off Ray Charles's 'Hit the Road, Jack,' while 'Sit-In Showdown: The A&P Song,' created by Spellman University student Brenda Gibson, recreated the sounds of Charles's 'What I'd Say?' to commemorate the sit-in protests against the A&P store in Atlanta. Thanks to Cordell Reagon, Little Willie John's 'You Better Leave My Kitten Alone' could be heard throughout the Southern civil rights movement as 'You Better Leave My Desegregation Alone'."

im frühen 20. Jahrhundert zurück⁷⁰. Sie war nachweislich in den schwarzen Kirchen von Baptisten und Methodisten im Süden der USA sehr beliebt (Scholtes 2006) und erreichte über den Umweg eines Streiks von (vorwiegend schwarzen) Arbeitern einer Tabakfabrik in South Carolina Ende der Vierziger Jahre die bereits erwähnte „Highlander Folk School“ in Tennessee, die eine wichtige Rolle für die Ausbildung und den Erfahrungsaustausch von Aktivistinnen und Aktivisten spielte. 1948 wurde der Song im „Highlander Songbook“ publiziert, Pete Seeger bearbeitete ihn, spielte ihn an der Folk School 1957 Martin Luther King vor⁷¹ und 1960 wurde er durch Guy Carawan an Mitglieder des eben gegründeten SNCC weiter gegeben (Scholtes 2006)⁷². Von dort aus verbreitete sich der Song sehr schnell. Einfache melodische Spannungen und beharrliche Aufrichtigkeit machten das Lied für kritische Situationen, Trauer und feierliche Anlässe gleichermaßen geeignet (Branch 1989: s310).

So wurde durch ein paar Veränderungen und durch schieren Gebrauch aus einem ehemaligen Lied für den Arbeitskampf eine mächtige Hymne für schwarze Bürgerrechte (Pichaske 1979: s57). Doch „We Shall Overcome“ wurde nicht nur bei Sit-Ins, Märschen oder Versammlungen des Civil Rights Movements gesungen, sondern auch weiße Folk-Sängerinnen und -Sänger wie Bob Dylan, Joan Baez und Peter, Paul & Mary spielten ihn weiterhin. Dieser Song besaß mehr Dringlichkeit im Gegensatz zu dem eher nebulös-politischen „Blowin’ in the Wind“ von Bob Dylan. Schwarze verloren zunehmend die Geduld mit jenen Weißen, die auf Dylans darin artikulierten Fragen bereitwillig mit trauriger Resignation auf die universelle Ungerechtigkeit der Welt antworteten. Sogar Moderate forderten schon bald nach

⁷⁰ Branch 1989: 310 „‘We Shall Overcome’ is generally traced to ‘I’ll Overcome, Some Day,’ which was written in the World War I era by Rev. C. A. Tindley of Philadelphia.”

Scholtes 2006: “My only problem with the above is that the transcribed melody of Tindley’s tune sounds exactly nothing like “We Shall Overcome,” which should be no small detail in music historiography... The more likely root of the song is ‘I’ll Be All Right’... the opening bars of the melody appear to derive from a hymn first published in 1794, “O Sanctissima,” a European Christmas carol sung in Latin ... The melody, or a modern version of it, was adapted to new lyrics as “I’ll Be All Right” in the days of American slavery”

⁷¹ Scholtes 2006: „The Rev. Martin Luther King Jr. visited the school on September 2, 1957, delivering a keynote speech at the 25th anniversary celebration, where Seeger sang “We Shall Overcome” and played banjo. On the drive to Louisville later that day, King kept humming the tune, then remembered its name. “There’s something about that song that haunts you,” he said to others in the car.”

⁷² Scholtes 2006: „Taken up by black youth, the tune sped up again. ‘The song was different than in union days,’ one SNCC organizer remembered. ‘We put more soul in, a sort of rocking quality, to stir one’s inner feeling. When you got through singing it, you could walk over a bed of hot coals, and you wouldn’t notice’.”

dem Newport Folk Festival 1963 immer häufiger „Freedom Now!“ (Werner 2002: s53).

Präsident Lyndon B. Johnson verwendete 1965 die Redewendung „We Shall Overcome“ in einer Kongressansprache. Robert F. Kennedy sang den Song 1966 bei Anti-Apartheid-Protesten. Doch der Song wurde zunehmend zur moralischen Fingerübung. Für den Songwriter Julius Lester etwa waren die Tage, in denen Polizeistöcke und Kugeln mit Liebe bekämpft wurden, bald vorbei (Scholtes 2006). Bereits 1966 forderten radikalisierte Teilnehmer beim „March Against Fear“ stattdessen „We Shall Overrun“ zu singen (Smith 1999: 176). Das „Wir“ in dem Song wurde zunehmend von auseinander laufenden Partikularinteressen innerhalb der Bewegung überdeckt.

06.4.2. Dancing In The Street

„Dancing In The Street“ von Martha Reeves And The Vandellas wurde auf Motown veröffentlicht und war dagegen ein Song, der durch seine Wirkung Berry Gordys Traum von der Integration entgegen stand. Als 1967 in den Detroit Ghettsos die Gewalt ausbrach, machten tausende Einwohner den Gute-Laune-Klassiker zu ihrem Schlachtruf (Werner 2002: s27). Ohne größere Hintergedanken produziert, wurde „Dancing In The Street“ durch historische Ereignisse mit politischer Bedeutung aufgeladen, wie sie kein Label kontrollieren konnte. Der Song war somit auf besondere Weise in die kulturellen, ethnischen [racial] und politischen Rahmenbedingungen seiner Umgebung eingebettet, die diese Musik zuvor produziert hatten (Smith 1999: 165).

Martha Reeves gab selbst dazu an: „Es begann gerade mit den Wirren in verschiedenen Städten, die Aufstände und das alles. Wir wollten mit dem Song die Leute auffordern, in den Straßen zu tanzen und fröhlich zu sein, statt Aufruhr zu machen“ (Reeves nach Hündgen 1989: s76) Sie fand die Annahme, dass der Song ein Aufruf zum Aufstand wäre, absurd (Smith 1999: s2).⁷³ Doch gleichzeitig reproduzierte sich die aufgeladene Atmosphäre Detroit in der Aufnahme. Das Schlagzeug wurde dafür durch das gleichzeitige Schlagen auf ein Brecheisen

⁷³ Smith 1999: 2 „The British press aggravated Reeves when someone put a microphone in her face and asked her if she was a militant leader. The British journalist claimed that ‘Dancing in the Street’ was a call to riot. To Reeves, the query was patently absurd. ‘My Lord, it was a *party* song,’ she remarked in retrospect.”

dramatisiert. In dem Lied spiegelten sich die Maschinen der Autostadt. „Aber auch im elektrisch verstärkt rummelnden Baß und den schrillen Bläsersätzen hallte die Fabrik nach.“ (Fricke 1999) Als solcher zeigt er auch, wie Musik das tägliche Leben der Schwarzen Detroits konstituierte, statt eine Ablenkung davon zu sein (Smith 1999: s2). Vereinzelte Radiostationen nahmen „Dancing in the Street“ sogar aus ihrem Programm, weil Aktivisten wie H. Rap Brown (damals Vorsitzender des SNCC) den Song während Demonstrationen spielten und den Titel in Reden verwendeten. Manche Kommentatoren vermuten darin in Anbetracht des späteren, politisierten Werdegang seines Autors Marvin Gaye außerdem ein weiteres Beispiel für eine Maskierung.

06.4.3. Respect

Deutlicher formuliert wird dies in „Respect“ von Aretha Franklin. Ursprünglich wandte sich 1965 der Star des Stax-Labels, Otis Redding, damit an eine Frau und forderte Aufmerksamkeit und, ja, Respekt. Auch hier konnte man den Song schon als Botschaft an die weiße Mehrheit des Landes verstehen. Doch als Aretha Franklin in ihrer Version 1967 die Geschlechterrollen umdrehte, empfanden viele den Song – neben seinem überaus selbstbewussten Grundton – „als Lied gegen den Sexismus schwarzer Männer und die Opferrolle der Frau“ (hooks 1994: s91). Insofern richtete sich „Respect“ auch an die erstarkende Black Power-Bewegung selbst. Denn besonders diese zeichnete sich durch einen unausgesprochenen Patriarchalismus und angestaubte Geschlechterbilder aus, die im Widerspruch zu ihren sonst so revolutionären Gedanken standen.

Der Song „Respect“ erfüllte mit seiner zentralen Aussage auch eine Brückenfunktion zwischen den auseinander steuernden Lagern des Civil Rights Movements. Er verkörperte den langsamen Wandel innerhalb der Bewegung: Aretha Franklins Version von „Respect“ war eine Hymne der Entrechteten und drückte den Geist von Martin Luther Kings Agenda so aus, wie es keine Rede vermochte (Smith 1999: s212). Aber diese Version sandte auch in den Augen der Black Panthers und ihrer Anhänger eine unmissverständliche Botschaft an das weiße Amerika aus: von nun an werden Schwarze [black folk] ihre Angelegenheiten selbst und auf ihre Art regeln (Werner 2002: 116). Das Magazin *Ebony* rief 1967 deshalb den Sommer von 'Retha, Rap und Revolte aus (mit Rap war H. Rap Brown gemeint). In Aretha Franklins Händen verwandelte sich besagter Song in die universelle Forderung nach Respekt

für schwarze Rechte, schwarze Errungenschaften und schwarzes, hoffnungsvolles Streben (Ward 2006).

James Brown drückte diese veränderten Verhältnisse ein Jahr später noch deutlich offener und stolzer aus. „Sein ‚Say It Loud I’m Black and I’m Proud‘ (1968) wurde auf dem Höhepunkt der Black Liberation zum klassischen Ausdruck des schwarzen Selbstbewusstseins.“ (Wicke / Ziegenrucker 2007: s684) Ein Teil des Songtextes bezieht sich auf das zur Zeit des Civil Rights Movements oft gesungene Spiritual „I’ve Been Buked And I’ve Been Scorned“. Der Refrain des Songs funktionierte wiederum nach dem Prinzip des Call & Response und ermutigte seine Hörerinnen und Hörer dazu, die Worte des Stolzes und der Selbstachtung selbst laut auszusprechen. James Browns patriotisches „America Is My Home“ hatte ihm von radikaler Seite noch Vorwürfe übertriebener Anbiederung eingebracht. Mit „Say It Loud...“ gab „er der ‚schwarzen Bewegung ihre Hymne. Was zur Folge hatte, dass für einige Zeit keine Weißen mehr zu seinen Konzerten kamen.“ (Karnik 1989: s62)

06.4.4. A Change Is Gonna Come

Davor und danach gab es neben den üblichen Songs über Drogen, Geld und Liebe natürlich noch eine Reihe von anderen politischen Songs – etwa „A Change Is Gonna Come“ von Sam Cooke, der erst nach seinem Tod Ende 1964 veröffentlicht wurde, weil ihm die Anfangszeilen und die Botschaft des Songs selbst zu authentisch, zu aufrichtig und persönlich schienen. Es war gewissermaßen eine Antwort auf den Ruf von Bob Dylans „Blowin’ In The Wind“, das er kurz zuvor gehört hatte (Guralnick 1999. Original 1986: s46).⁷⁴ Doch hier „gibt Cooke der Gospelrhetorik einen kleinen, aber entscheidenden Dreh: Verlegt der Gospel die Erlösung meist in die ferne Zukunft des jüngsten Tags, so ist sich Cooke sicher, die Veränderungen stünden unmittelbar bevor.“ (Rapp 2004) So wurde „A Change Is Gonna Come“ eines der bedeutendsten Lieder des Civil Rights Movement, ohne dass sein Schöpfer selbst noch die Gelegenheit hatte sich in das politische Geschehen einzumischen. Bei seiner Siegesrede zur US-amerikanischen

⁷⁴ Guralnick 1999. Original 1986: 46 „But he wrote his greatest song, ‘A Change Is Gonna Come,’ only after hearing Bob Dylan’s ‘Blowing in the Wind’ for the first time. Never much of a militant, not even political himself (though he was interested in the Muslims around Cassius Clay and did spend a good deal of time with Malcolm X), Sam was taken aback by the message of the song. ‘He said. ‘Alex, I got to write something. Here’s a white boy writing a song like this....’ That was what motivated him to write ‘A Change Is Gonna Come’ Which, you know, really was a civil rights song.’”

Präsidentschaft ließ Barack Obama 2008 den Liedtext der Hymne nachhallen.⁷⁵ 1968 noch ließ zumindest für Wicke nach James Browns Hymne „Say It Loud...“ die „Soulbewegung als soziale, politische und musikalische Artikulation der Farbigen in den USA auffallend nach. Die Ermordung Martin Luther Kings im April führte zu Desillusionierung und Resignation.“ (Wicke / Ziegenrücker 2007: s684)

06.5. Andere Akteure

Es mischten sich eine Vielzahl von Stimmen in den Chor des Civil Rights Movements. Von Seite der Soul Musik war jener Typ, der sich offen für die Sache der schwarzen Bürgerrechte deklarierte eindeutig in der Minderheit. Immerhin machte man Musik und nicht Politik. Dennoch spiegeln sich die Verhältnisse der Zeit in den Karrieren einer Vielzahl von Künstlern wider.

06.5.1. Sam Cooke

Der eben erwähnte Sam Cooke war nach Rapp „einer der ersten schwarzen Künstler, der die ökonomische Kontrolle über sein künstlerisches Tun zu erlangen versuchte. Anders aber als etwa James Brown, der andere große Star des afroamerikanischen Showgeschäfts jener Zeit, versuchte sich Cooke am Crossover zum weißen Publikum.“ (Rapp 2004) Ursprünglich hatte er höchst erfolgreich mit den „Soul Stirrers“ ausschließlich Gospel gesungen. Der 1957 eingeleitete Wechsel zu Popsongs und einem breiteren Publikum war gewagt und riskant⁷⁶. Und die Gründung einer eigenen Verlagsgesellschaft 1958 gemeinsam mit J.W. Alexander war dies nicht minder. Ein Jahr später gründeten beide noch SAR Records und Cooke versuchte sich außerdem als Produzent. Alles dies bedeutete Schritte in die Unabhängigkeit, die bis vor kurzem für einen schwarzen Entertainer nur sehr schwer vorstellbar waren. Cooke verkörperte Anfang der 1960er Jahre wie sonst niemand

⁷⁵ Candaele 2008: „[...] what this election means to him and to the rest of us: ‘It’s been a long time coming, but tonight, because of what we did on this day, in this election, at this defining moment, change has come to America.’ Thus president elect Obama circled back to the start of his campaign twenty-two months before, and referenced both a brilliant song and the long march that has been the slow and full ripening of the civil rights movement in our nation’s history, from 1776 to endless tomorrows.“

⁷⁶ George 1990: 104 „Er [Art Rupe, Inhaber von Cookes Label, Anm.] wusste, dass Cookes Popexperimente ihn den engstirnigen Mitgliedern der religiösen schwarzen Gemeinden entfremden mussten ... Aber es war ein gewagtes Spiel, eine Chance in der Popmusik zu suchen, wohl wissend, dass, wenn es misslang, das beleidigte Gospelpublikum der fünfziger Jahre ihn vermutlich nicht wieder akzeptieren würde.“

„die Ambitionen seiner Leute und auch die widersprüchlichen Wege, auf denen diese Ambitionen oft befriedigt wurden.“ (George 1990: 100f)

Er wusste, dass man auf das Wohlwollen der Weißen jener Zeit allein nicht vertrauen konnte. 1964 entwickelte er eine enge Freundschaft mit Malcolm X und Muhammad Ali. Malcolm X ermutigte Cooke das zu lesen, was man damals gerade erst anfang Black Studies zu nennen (etwa Du Bois) (Werner 2002: s40f). Im selben Jahr wurde Cooke in einem schäbigen Motel in Los Angeles erschossen. Offiziell wehrte sich die Hotel-Managerin gegen eine Attacke Cookes. Gerüchte einer Verschwörung sind seither nicht verstummt. Cooke eint mit Ali und Malcolm X jedenfalls ein jähes Ende – zwei starben durch Kugeln, einer wurde wegen Wehrdienstsverweigerung öffentlich geächtet. Sie alle hätten dauerhafte Vorbilder und Beispiele schwarzen Selbstbewusstseins abgeben können.

Bis dahin gelang Cooke „das ‚Crossover‘ zu den Weißen so gut, wie es sich ein Künstler der verbarriadierten R&B-Welt nur erträumen konnte. Allerdings, und das ist ganz wesentlich, benutzte er sein Geld und seine Freizeit dazu, die Hand auszustrecken und anderen jungen schwarzen Künstlern die Gelegenheit zu geben, an seinen Erfolgen teilzuhaben.“ (George 1990: 105f) Cooke schaffte es außerdem „eine soziale Botschaft mit seiner gospelgeprägten Popsensibilität zu verbinden. Ein Weg, auf dem ihm viele folgen sollten, allen voran Curtis Mayfield“ (Rapp 2004).

06.5.2. Curtis Mayfield

Gerade in den frühen 1960er Jahren verschaffte Mayfield als Hauptsongschreiber von den Impressions vielen Themen, die das Civil Rights Movement beschäftigten, Gehör. Songs wie „People Get Ready“, „Keep On Pushing“, „I’m So Proud“ und „We’re A Winner“ brachten nach Werner wie so sonst nirgendwo echten Gospel in die Top20 der Hitparaden (Werner 2002: 144f) und bemühten sich unablässig ein Gefühl der politischen Dringlichkeit und des kulturellen Stolzes zu entwickeln. Diese Lieder „entwickelten sich zu Hymnen, die in den folgenden Jahren von Tausenden auf den Versammlungen und Märschen der Bürgerrechtsbewegung angestimmt wurden. Seine Texte drängten zu einem Aufbruch aus Verhältnissen, die er als unerträglich beschrieb, aber er versöhnte zugleich durch eine ‚Love & Peace‘- Ideologie, lange bevor sie ihren Siegeszug nach Woodstock antrat.“ (Hündgen 1989: s85)

Auch George beschreibt eindringlich die große Wirkung, die Mayfield auf das Civil Rights Movement hatte. So wurde Mayfield „der unermüdlichste Verfechter der Bürgerrechte in der schwarzen Musik. ... 1964 begann Mayfield mit der Komposition einer fortlaufenden Serie von ‚Sermon Songs‘, in denen er die Verpflichtung zu sozialen Veränderungen [wahrscheinlich ‚Keep On Pushing‘ 1964, Anmerkung], zur Religion (‚People Get Ready‘ 1965), Liebe zur eigenen schwarzen Art (‚We’re a Winner‘ 1968) und Brüderlichkeit (‚Choice Of Colors‘ 1969) predigte.“ (George 1990: 110) Der erste Song dieser Reihe wurde ursprünglich als Gospel-Song geschrieben. Lediglich durch die Veränderung von wenigen Worten konnte aus der Anrufung Gottes ein Aufruf zur Selbsthilfe werden (Werner 2002: 145f).⁷⁷ Mayfield machte so auch sichtbar, was in vielen Gospels jener Zeit verdeckt und in die Sphäre des Glaubens ausgelagert war. Natürlich waren seine Versionen der Gospels keine konkreten politischen Handlungsanweisungen, kein Forderungskatalog, kein Programm. Doch in Mayfields Songs bekamen viele dieser vagen Hoffnungen Präsenz und Dringlichkeit.

Mit „We’re A Winner“ stellte er sich klar an die Seite von Martin Luther King. Der Song hatte eine klare und inspirierende Botschaft und war nicht wirklich, was im Radio jener Zeit gefragt war (Mayfield nach Pruter 1991: 142). „We’re A Winner“ wurde von mehreren Radiostationen gesperrt, unter anderem dem größten Sender in Chicago WLS. Das Lied war stark von den Äußerungen verschiedenster politischen Führer der Zeit und vor allem von der passionierten Unterstützung der größeren Gemeinschaft (oder wie Mayfield sie nannte, den „unsichtbaren Helden“ der Bewegung) inspiriert (Werner 2002: 146). Doch Mayfield wollte damit nicht Position auf Seiten integrativer Kräfte gegen militante Stimmen beziehen – denn es gibt gute Gründe in „We’re A Winner“ auch eine potenzielle Hymne für die Black Power Bewegung zu sehen. Immerhin war der Song weniger im Gospel verwurzelt und rief alle Stimmen dazu auf, vereint die Anstrengungen noch weiter zu erhöhen. „Mayfields wohlerzogene Haltung entsprach völlig dem erhebenden Bild, an dem den Bürgerrechtlern so gelegen war“ (George 1990: 106). Seine möglichst wenig

⁷⁷ Mayfield nach Werner 2002: 145f „All you had to do was just change some few lyrics. ‚Keep On Pushing‘ was intended, written as a gospel song. But all I needed to do to lock it in with the Impressions was say ‚I’ve got my strength‘ instead of ‚God gave me strength and it don’t make sense.‘ I’ve got my strength.“

Menschen ausschließende Vorstellung der Erlösung zog gelegentlich milde Kritik nach sich. Doch er fand nicht nur an den modischen Eigenheiten der Black Power Bewegung Gefallen, sondern komponierte in der Folge Songs, die immer direkter aktuelle Missstände ansprachen (Werner 2002: 147).⁷⁸

1970 veröffentlicht er sein Solo-Debüt-Album „Curtis“, auf dem das kompositorische Selbstvertrauen bereits weit über die für Pop typischen vier Minuten hinausgeht. Auch lateinamerikanische Einflüsse waren neuerdings zu hören. Ein Jahr später veröffentlichte er den Soundtrack zum Blaxploitation-Film „Superfly“, „einer LP voll mit großartiger Musik und lebendigen Anti-Drogen-Songs wie ‚Freddie’s Dead‘, in dem Mayfields angewiderter Ton die unbeabsichtigte Glorifizierung des ‚Street Life‘ scharf kontrastiert.“ (Hewitt 1989: 114) Nach Mayfield geriet der Film, obwohl er viel von der Realität in den Ghettos beschrieb, zu nicht viel mehr als einem Infomercial für Kokain. Diesem stellte er intelligente Songs gegenüber, die allen Glitzer und Glorifizierungen beiseite ließen. Dadurch, dass der Soundtrack bereits drei Monate vor dem Film veröffentlicht wurde, konnten viele Kinobesucher auch bei den instrumentalen Versionen des Soundtracks die damit kontrastierenden Texte im Ohr haben (Werner 2002: 149f).

Mayfield konnte zwar nicht ganz den kommerziellen Erfolg anderer Soul Künstler erreichen, zeigte aber dafür das konstanteste Engagement für politische Inhalte. Und er erreichte dies abseits des medialen Fokus in Chicago, wo er gemeinsam mit Carls Davis und Johnny Pate „das dritte bedeutende Zentrum schwarzer Musik“ prägte und „in bewusster Abgrenzung zum stark orchestrierten *Motown*-Sound ... auf sparsame Arrangements und einen eleganten Sound“ (Meyer 1995: s70) setzte. Zudem versuchte er mit seinem Label Curtom und später mit einem eigenen Verlag den Weg der ökonomischen Selbstbestimmung ein Stück weit zu gehen. Anstatt sich an einer bestimmten Ideologie auszurichten „vertraute Mayfield auf eine humanistische, religiöse Lösung“ (Hewitt 1989: 114). Er arbeitete nicht nur auf der Ebene von konkreten Kompositionen, sondern auch an der strukturellen Seite von

⁷⁸ Werner 2002: 147 „Mayfield responded to the Black Power movement’s call for uncompromising confrontation with the history of racism and oppression. In the 1968 single ‘This is my Country,’ Mayfield testifies to ‘three hundred years of slave driving, sweat and welts on my back’ but goes on to reassert the gospel vision, now stated in unmasked political terms“.

Musik. Und „keiner der anderen schwarzen Stars oder R&B-Komponisten und Texter der frühen sechziger Jahre hat so oft und so wirkungsvoll seine soziale Philosophie in sein Musik hineingelegt wie Mayfield.“ (George 1990: 110)

06.5.3. James Brown

Für Baraka waren Curtis Mayfield und die Impressions gemeinsam mit Motown und James Brown für den ersten harten Kern von sozialem Verantwortungsgefühl in der Musik verantwortlich – wenn auch nur in metaphorischem und allegorischem Sinn (Baraka nach Werner 2002: 120). James Brown nun ist (außer als Verfasser des bereits erwähnten „Say It Loud I’m Black and I’m Proud“ und ähnlich wie Motown) trotz seines wiederholten Einsatzes für mehr schwarze Selbstachtung ein sehr ambivalenter Akteur geblieben. Für George etwa ist es „einfach unmöglich alle Widersprüche in James Brown aufzulösen.“ (George 1990: 131)

Die Zeit des Funk beginnt für viele Musikhistoriker mit Browns „Out Of Sight“ und „Cold Sweat“ von 1965. Und diese Entwicklung des R’n’B zum Funk hin kam einer kleinen Revolution gleich. Ohne dass es jemand richtig realisierte, stellten Browns Ächzer, Schreie oder seine gewagt modale Herangehensweise an Melodien ungeahnte Imitationen afrikanischer Muiskelemente dar - sie waren Erklärungen schwarzer Unabhängigkeit, die ihm schon sehr bald Beifall von kulturellen Nationalisten und musikalischen Avantgardisten gleichermaßen einbrachten (Guralnick 1999. Original 1986: s240). Instrumente wurden nur mehr wie Percussion behandelt⁷⁹, Rhythmus wurde statt Melodie zum tragenden Baustein. Und es fand eine rhythmische Verlagerung auf die schwere Taktzeit Eins statt, die aus amerikanischer Musik insgesamt etwas anderes machte als sie es zuvor war, etwas Schwärzeres und Afrikanischeres (Werner 2002: 137). „Die rhythmischen Elemente seiner Musik wurden selbst zum Song. Es gab so gut wie keine Akkordwechsel, dafür aber um so mehr Rhythmusvariationen.“ (Karnik 1989: s61)

Dabei möchte ich in Anlehnung an Frith anmerken, dass die Gleichsetzung von afrikanischer Musik mit Rhythmus zumindest einseitig ist. Eigentliches Kennzeichen

⁷⁹ Palmer nach Guralnick 1999. Original 1986: 240 „The rhythmic element *became* the song. There were few chord changes or none at all, but there were plenty of trick rhythmic interludes and suspensions. ... Brown began to treat every instrument and voice in the group as if it were a drum. The horns played single-note bursts that were often sprung against the downbeats. The bass lines were broken up into choppy two- or three-note patterns, a procedure common in Latin music since the Forties but unusual in r&b.

der Musik gewisser afrikanischer Kulturen sei demnach die Integration von verbalem und physischem Ausdruck. Die Bedeutung von Rhythmus für afrikanische Musik und Kultur liegt nicht in seiner Einfachheit und Direktheit, sondern vielmehr in seiner Flexibilität und Raffinesse. Musik diene der Kommunikation und dem Tanz (Frith 1996: 135).⁸⁰ Der Unterschied zwischen afrikanischer und europäischer Musik liege demnach nicht im Gegensatz der Attribute körperlich-rhythmisch-sexuell zu geistig-melodisch-spirituell. Vielmehr würde europäische Musik Bedeutungen verkörpern [embodied meaning] – dh Bedeutungen eines Stücks sind formal, strukturell und syntaktisch in die Musik eingebettet, während afrikanische Musik eher Gefühle erzeugt [engendered feeling]. Im präsenten, performativen Erzeugen von Musik kann stärker auf konkrete Situationen, auf soziale Settings und die Reaktion des Publikums eingegangen werden (Frith 1996: 138f).

Insofern wurde die Neuorientierung von James Browns Musik in Richtung von stärker afrikanisch geprägten Elementen als ein amerikanisches Manifest für Freiheit und Erneuerung, ja sogar als eine musikalische Unabhängigkeitserklärung verstanden (Micaleff 1999). Er stand für ein „Aufbegehren, sich gehen lassen, aufrecht gehen, nur sich selbst gehorchen, Sex, Romantik, Party, Provokation“ (Karnik 1989: s53f). Brown war eine unbändige Persönlichkeit und ein unermüdlicher Performer, der fast ununterbrochen auf Achse war, um Live-Shows zu spielen. Und immer wieder versuchte er sich auch finanziell so unabhängig zu machen, um auf niemandes Wohlwollen angewiesen zu sein. Und so formulierte er sein politisches Credo 1969 in dem Song „I don't want nobody to give me nothing, open up the door – and I'll get it myself“. Insofern folgte er am ehesten dem Vorbild Booker T. Washingtons. James Brown forderte vor allem gleiche Chancen, für einige Momente sogar eine Revolution, doch bald schon wurde aus ihm der Inbegriff des erfolgreichen Schwarzen [Negro], ein stolzes Exemplar und Meister des schwarzen Kapitalismus' (Guralnick 1999. Original 1986: s244).

Er besaß „den Reiz des Schwarzseins und eine kulturelle Integrität, die den Neid der jungen politischen Aktivisten des Bürgerrechtszentrums und der nationalistischen Linken erweckte.“ (George 1990: 124) Mit seiner Musik war er ein Symbol der

⁸⁰ Frith 1996: 135 “As Richard Waterman once put it, ‘Essentially, this simply means that African music, with few exceptions, is to be regarded as music for the dance, although ‘the dance’ involved may be entirely a mental one.’”

Eigenständigkeit, 1968 diskutierte man etwa seinen Schwenk von geglättetem zu naturbelassenem Haar (Guralnick 1999. Original 1986: s244) ⁸¹. 1966 unterstützte er eine von Vize-Präsident Humphrey initiierte Kampagne gegen Armut. Am Abend nach dem Mord an Martin Luther King gelang es ihm, die Unruhen in Boston durch einen sechsstündigen Live-Auftritt, der auch im Fernsehen übertragen wurde, auf ein minimales Maß zu reduzieren.

Er spielte ebenfalls für US-Truppen in Korea und in Vietnam. Und es war mehr als nur Ironie, dass er später zum lautstarken Befürworter Richard Nixons wurde und Ronald Reagan als seinen Freund bezeichnete. James Brown stand für Hilfe zur Selbsthilfe. „Gerade diese Widersprüche sind es ja gewissermaßen – und Browns völlig ungerührte Einstellung dazu –, die ihn zum typischen Amerikaner machen.“ (George 1990: 130) Ein weiteres Mal bestätigte sich dieser Ruf mit dem Aufkeimen von HipHop, der einige Parallelen zu James Browns Grundhaltung aufwies. Wie Brown gab sich HipHop am häufigsten kulturell militant-eigenständig und ökonomisch höchst anpassungswillig. Es ist nicht verwunderlich, dass der im HipHop am öftesten gesamplete Künstler ausgerechnet James Brown hieß.

06.5.4. Harry Belafonte

Es spricht für sich, dass der Sänger Harry Belafonte vorwiegend in jener Literatur behandelt wird, die sich direkt mit dem Civil Rights Movement auseinandersetzt, während in Texten zur Musik dieser Zeit Belafonte fast nie erwähnt wird. Denn Harry Belafonte war (und ist) jemand, der sein Publikum nicht mit seiner Musik zu überzeugen versuchte: seine mit Abstand bekannteste Aufnahme ist sein Calypso-Album, welches eher exotische Phantasmen bediente und beinahe anachronistisch ausfiel. Stattdessen wechselte er mit dem Gewicht seines frühen Erfolges häufig ins Feld der Politik.

Belafonte wurde bereits im Zweiten Weltkrieg stark von Du Bois beeinflusst, dessen Bücher schwarze Matrosen untereinander austauschten. 1951 demonstrierte er vor einem New Yorker Gericht, als im Gebäude gerade der 82-jährige Du Bois wegen kommunistischer Verschwörung angeklagt wurde (Branch 1989: s88). 1956 nahm

⁸¹ Guralnick 1999. Original 1986: 244 „‘The King [Of Soul, Anm.] ‘s been a slave for years,’ declared *Soul* magazine in 1968. ‘To what? James Brown’s been putting up with the painful and time-consuming process hair do for as long as anyone can remember ... until last month, that is. Now the King’s got a natural. Everyone, including the Black Panthers and SNCC, think it’s fine, just fine. ... ‘“

Belafonte jenes bereits genannte Calypso-Album auf, von dem als erstem überhaupt mehr als eine Million Exemplare verkauft wurden. Und noch kurz vor seiner Veröffentlichung traf der Aufsteiger erstmals mit einem anderen Aufsteiger, Martin Luther King, auf dessen Bitte hin zusammen (Branch 1989: 185).⁸²

Von da an beteiligte sich Belafonte immer wieder an den Aktionen des Civil Rights Movements, nahm an Märschen und Demonstrationen teil. Er brachte durch Benefizkonzerte Geld auf, unterstützte Kings Familie (da dieser als Pastor offiziell nur 8000 Dollar jährlich verdiente), er streckte diesem Geld vor, als King fadenscheinig wegen sehr geringfügiger Steuervergehen verhaftet wurde (Branch 1989: s277)⁸³. Als King nach einer weiteren Protestaktion im Gefängnis von Birmingham einsaß, sammelte er 50.000 Dollar Kautions (Branch 1989: s245, s348, s480, s275, s735).

Harry Belafonte fungierte oft als Bindeglied zwischen King und den Kennedys. 1960 empfahl er John F. Kennedy bei einem geheimen Treffen für seine Kandidatur zur Präsidentschaft vor allen anderen Dingen dringend eine enge Verbindung zu dem damals noch eher unbekanntem Martin Luther King aufzubauen – statt die Unterstützung von prominenten Schwarzen wie ihm selbst und Jackie Robinson zu suchen (diese hätten seine Beliebtheit bei Schwarzen steigern können ohne andererseits zu viele weiße Stimmen im Süden der USA zu verschrecken).⁸⁴ Kurze Zeit später spielte er bei der Amtseinführungsgala von John F. Kennedys gemeinsam mit anderen, sowohl weißen wie auch schwarzen Musikerinnen und Musikern (der schwarze Entertainer Sammy Davis Jr. wurde allerdings wegen seiner kürzlichen Heirat mit einer weißen Schauspielerin als zu kontrovers empfunden und dort nicht

⁸² Branch 1989: 185 „He [Belafonte, Anm.] was wary of preachers and established Negro leaders, partly because he thought they never had supported his idols Du Bois and Paul Robeson. Only curiosity about this new kind of preacher lured him to the church. King said he had heard that Belafonte cared deeply about the race struggle, quite apart from his career in show business. This flattered Belafonte’s political side, but what broke down his resistance was King’s air of humility, in sharp contrast with the circus of adulation surrounding him.”

⁸³ Branch 1989: 277 “It was almost unheard of for a taxpayer who accepted and paid the state’s assessment to be prosecuted as a criminal, and even then the normal procedure was for the state to bring charges of tax evasion – a misdemeanour. King was the first citizen in the history of Alabama to be prosecuted for felony tax evasion, the technical charge being that he had perjured himself in signing his tax returns for 1956 and 1958. Governor John Patterson, who as attorney general had led the fight against the bus boycott and the state NAACP, did nothing to contradict speculation that Alabama was stretching state power to its limits in order to make a political example of King.”

⁸⁴ Branch 1989: 307 „Belafonte tried to explain to Kennedy his belief that the Negro vote no longer could be contested on the basis of popularity, because civil rights was building to the status of a sacred cause. He said he was not a religious man himself but had seen and felt King’s impact. Its strength was not reflected in either the white or Negro press.”

eingeladen). Für derartiges Entgegenkommen konnte er immer wieder auf Unterstützung hoffen, wenn King wegen Gesetzesverstößen gegen die Segregation inhaftiert wurde.

Belafonte war gelegentlich auch an den strategischen Planungen von Aktionen beteiligt. Etwa bei der Entscheidung auf einen Gefallen Kennedys nicht gleich auf dessen Seite Stellung zu beziehen, sondern parteipolitische Neutralität zu wahren. Er half bei der Ausarbeitung eines Plans zur Wählerregistrierung. Oder führte eine lange Diskussion mit einer Delegation des SNCC über den Führungsstil Kings (Branch 1989: s369, s388, s578). Auch nach dem Mord an Martin Luther King erhob Belafonte regelmäßig seine Stimme gegen Ungerechtigkeit. Doch mit dem Wegfall seines engsten Vertrauten hatte er die Verbindung zu seiner lange Zeit wichtigsten Plattform verloren.

06.5.5. Sly And The Family Stone

Die große Zeit des Civil Rights Movement ging für viele mit der Ermordung Kings, spätestens aber mit den beginnenden Siebziger Jahren zu Ende. Eine Formation, die diesen Wandel zwar nicht artikulierte, sondern vielmehr passiv widerspiegelte, ist Sly & The Family Stone. Die Band brachte die größten Hoffnungen und das darunter schwelende Chaos einer Zeit zueinander, die gleichermaßen durch den Vietnam Krieg und andererseits den „Summer of Love“ (1967), durch Black Power und die weiße Reaktion darauf definiert war (Werner 2002: 104).

Der Kopf der Band, Sly Stone, wurde durch seine Kindheit in Oakland, Kalifornien, geprägt, einem Zentrum der Gegenkultur und der Black Panthers. Dort entwickelte er einen musikalischen Stil, „der zwar eine schwarze Basis hatte, aber von einer Flower Power-Rhetorik getränkt war, die wenig mit dem Soul-Bewußtsein eines James Brown oder einer Aretha [Franklin] zu tun hatte.“ (George 1990: 136) Doch nicht nur an den Texten, sondern auch an der Musik war der grundsätzliche Wille zur Integration ablesbar. Sly Stone verband Funk mit Rock.

Die kulturell eigensinnigen Polyrhythmen von James Brown wurden mit dem psychedelischen Rock der Hippies verwoben. Gospelchöre trafen auf mäandernde, verzerrte Gitarren. Und auch die Zusammensetzung der Band war absichtlich uneindeutig. Frauen und Männer, Schwarze und Weiße waren gleichermaßen darin vertreten. Und entgegen der gängigen Rollenaufteilung spielten die Frauen Instrumente, während die Männer sangen. „Dieses eklektizistische Gebräu war ein

Versuch, die Lücke zwischen dem weißen Hippie und dem unbefreiten Schwarzen zu schließen, einen Weg zu zeigen, durch den man von gemeinsamen Problemen zu gemeinsamen Lösungen kommt.“ (Hewitt 1989: 115f) Sly & The Family Stone symbolisierten Inklusion. Und sie funktionierten buchstäblich nach dem Prinzip einer multikulturellen Demokratie (Vincent o.J.).

Doch mit dem sich verändernden Grundton innerhalb der Bewegung transformierte sich auch der utopische Gründungsgedanke der Band. Mit „Don't call me nigger, whitey“ (und dem aus dem Hintergrund antwortenden Chor „Don't call me whitey, nigger“) legte Sly Stone seinen Finger auf die klaffende Wunde der immer häufiger durch Missverständnisse geprägten Verständigung zwischen den Hautfarben. Auf dem düsteren Album „There's A Riot Going On“ von 1971 sang Stone von Blut, das dicker als Schlamm war. Nicht nur von jenem in Vietnam vergossenen Blut, sondern auch jenes Blut von 32 Insassen und neun Wärtern im Attica Gefängnis oder das der Black Panther Mitglieder, die vermehrt in die Schusslinie des FBI gerieten (Werner 2002: 105).

Die Bewegung brach auseinander. Und Sly & The Family Stone kollabierten mit. Das Album „There's A Riot Going On“ war „durchzogen von persönlicher Qual ... Die Botschaft war eindeutig und klar – der Aufstand war beendet. Und am schlimmsten, es war eine Niederlage gewesen.“ (Hewitt 1989: 117) Keine Niederlage der gesamten Bewegung. Aber zumindest eine Niederlage für jene Kräfte, die Ende der Sechziger einen radikaleren Umschwung wollten, als ihn Martin Luther King gepredigt hatte.

>07> Resümee

Anfang der Siebziger Jahre war das Civil Right Movement als organisierter und geeinter Protest nicht mehr existent. Die Ghettos der USA fanden sich plötzlich in einem Meer aus Heroin wieder. „Bürgerrechte, Eigenständigkeit, Protest, Politik [...] all das löste sich in nichts auf für diejenigen, die sich in den Schießständen des Körpers und der Seele verfangen hatten.“ (George 1990: 124) Immer mehr Gruppierungen und Personen wollten vor allem ihre eigene Vorstellung von Black Power durchsetzen. Obwohl die größten Errungenschaften des Civil Rights Movement durch den täglichen Einsatz von tausenden, ganz gewöhnlichen Menschen vor Ort erreicht wurden, ruhte die breite, öffentliche Akzeptanz der Bewegung doch auf den brillanten, rhetorischen Strategien eines Martin Luther King (Werner 2002: 194).

Hinzu kam der Druck von radikaleren Ansätzen wie des SNCC, Malcolm X und der NOI oder der Black Panther Party, der den gemäßigten Kräften anfangs durchaus zuspielte. Doch bald schon wurden durch radikale Positionen und Gesten eher Ängste geschürt denn Verständnis für die breite Bewegung geschaffen. Mit den Jahren schwand so langsam die gesellschaftliche Akzeptanz für die berechtigten Beschwerden der schwarzen Minderheit. Immerhin hatte man in den Augen des Mainstream die rechtliche Gleichstellung erwirkt. Warum also noch weiter gehende Zugeständnisse machen?

Für Van Deburg liegt die Aufsplitterung der Bewegung in einer Reihe von Problemen begründet: interne Unstimmigkeiten, Intrigen des US-Spionage-Abwehrrdienstes, schlechte Presse, der Tod, Exil oder Abspaltung von Schlüsselfiguren der Bewegung, taktische Fehler, vergeudete Gelegenheiten, gesellschaftliche Ermüdung, tief verwurzelte Vorurteile und starre bürokratische Strukturen (Van Deburg 1997: 15). Wilson wiederum beobachtet in jenen Jahren einen Wandel der Debatte um mehr Chancengerechtigkeit weg von den anfänglich geforderten, individuellen Chancen hin zu kollektiven Ergebnissen (Wilson nach Werner 2002: 195)⁸⁵. Diese

⁸⁵ Wilson nach Werner 2002: 195 „Wilson traces the shift in the public debate through three phases: a phase emphasizing equal opportunity for equally qualified individuals, the vocabulary consistently employed by King during the early days of the movement; a phase emphasizing equal opportunity for historically disadvantaged groups, the issue which in fact deserved, and continues to deserve, our most serious attention; and a phase emphasizing equal results for groups, an emphasis which is both politically and conceptually indefensible.“

Verlagerung führte schließlich zu Quotenregelungen, die von restaurativen Kräften leicht attackiert werden konnten, weil sie eben wieder eine Gruppe systematisch bevorzugten.

Die Musik machte derweil noch ein paar Jahre unbeirrt weiter. Zwar gingen auch an ihr die zunehmenden Wirrnisse ihrer Zeit nicht spurlos vorbei: Psychedelik, Sound-Experimente, Soundtracks zu zweitklassigen Gangsterfilmen, aber auch hier die Aufsplitterung in verschiedene Subgenres (Funk, Philadelphia Soul, verstärkte Jazz-Einflüsse) und die Kommerzialisierung des Begriffs „Soul“ für immer beliebiger Zwecke – all dies zeugte bereits von der Orientierungslosigkeit, die Anfang der Siebziger Jahre um sich griff. Und doch finden sich gerade in diesen Jahren die elaboriertesten musikalisch-politischen Zeugnisse ihrer Zeit. Platten von Marvin Gaye, Isaac Hayes, Curtis Mayfield, Stevie Wonder, Sly & The Family Stone, im weiteren Umfeld von Soul auch Alben von Gil Scott-Heron, den Last Poets, Nina Simone, Jimi Hendrix oder Betty Davis sowie auch Singles von Aretha Franklin und James Brown – sie alle mischten sich aktiv in das Spannungsfeld zwischen Integration und Black Power ein.⁸⁶ Doch je mehr Zeit in den Siebziger Jahren verstrich, desto mehr verlor sich die kollektive Perspektive, die sozialen Visionen in der Musik wurden immer spärlicher.⁸⁷

Viele, sozial engagierte Ideen waren zwar nicht aus der Musik entwachsen, aber sie gaben den politischen Hoffnungen und Forderungen ihrer Zeit eine Entsprechung auf der Ebene populärer Rollenbilder und mitunter auf der Ebene des musikalischen Materials. Politische Aktionen und Forderungen konnten damit kaum noch flankiert werden. Und warum sollte Musik auch noch so exponiert auftreten wollen? Es waren die nachdrücklichsten Forderungen des Civil Rights Movement erfüllt worden, zwei

⁸⁶ Vincent o.J.: "These traditions-of music, of political struggle, and the spirit of freedom--were handed down to the generation of black musicians entering the 1970s. These artists had with them the triumphant spirit of the civil rights movement, the bittersweet scars of the black power era, a surprising amount of musical training, a brand new groove to work with, and a strangely enthusiastic support from major record companies."

⁸⁷ Wicke / Ziegenrucker 2007: 684 „Die Musik freilich blieb, nur dass sie ihren ursprünglichen Hintergrund in dieser Form verlor und wieder in individuelle Stilkonzepte aufsplitterte. ... Inzwischen war der Soul-Begriff zu einem allgemeinen Verkaufsetikett für schwarze Popmusik geworden, und eine zweite Welle der Soul-Entwicklung, die ab 1972 in Philadelphia ihren Ausgangspunkt nahm und danach als Philly Sound bezeichnet wurde, ist dann auch vor allem eine nach Fließbandverfahren gefertigte kommerzielle Tanzmusik gewesen, die mit den Werten der afroamerikanischen Kultur nur noch sehr bedingt zu tun hatte.“

Civil Rights Acts und der Voting Rights Act passierten erfolgreich die US-Gesetzgebung. Nun waren nach den politischen Entscheidungsträger die lokalen Behörden und Einwohner des Landes gefragt, die Versuche Diskriminierungen zu unterbinden auch in ihr alltägliches Leben zu übertragen. Musik konnte hier unterstützend eingreifen und tat dies auch, aber nach mindestens zehn Jahren Civil Rights Movement, konfrontiert mit einer zunehmend schwer überschaubaren Zahl von radikalen Kleinstgruppierungen, außerdem mit der beginnenden Opposition gegen den Vietnamkrieg im eigenen Land, wählten viel Amerikaner bereits Ende 1968 lieber die Sicherheitsvariante Nixon.

Damals war noch nicht abzusehen zu welchen Zuständen die Gleichstellung dem Papier nach führen würde, wenn sie andererseits nicht durch weitere politische Maßnahmen unterstützt wurde. Deindustrialisierung verschärfte zunehmend die Armut in den Städten des Nordens, man kämpfte immer mehr für sich alleine und so fand sich Anfang der Achtziger Jahre – neben einer schmalen gestärkten schwarzen Mittelschicht – der Großteil der schwarzen Bevölkerung in den USA mit mehr Gewalt und Armut konfrontiert als jemals zuvor, räumliche Segregation war immer noch tief in die Gesellschaft eingeschrieben. Zu diesem Zeitpunkt stand bereits HipHop in den Startlöchern, um diese elenden Verhältnisse zu reflektieren, herauszufordern oder auch zu versuchen sie mit noch mehr zugespitztem, schwarzem Kapitalismus auszutreiben. HipHop stand dabei allerdings keine annähernd so erfolgreiche politische Bewegung wie das Civil Rights Movement zur Seite, wenn auch die NOI einige Aufsehen erregende Aktionen organisierte. Die Leerstellen der politischen Todesopfer der vergangenen Jahrzehnte schmerzten noch tief im Bewusstsein. Auf institutioneller Ebene schien man sich damals ohnehin keine Hoffnungen machen zu können.

Ein nationaler Feiertag zu Ehren Martin Luther Kings wurde eingerichtet, die Nation Of Islam erhielt in den Neunzigern regen Zulauf, die Hispanics wurden langsam zu einer gleich großen Minderheit wie die Schwarzen und immer noch schien man sich nur als Entertainer, Sportler oder Musiker aus den meist elenden Verhältnissen befreien zu können. Noch war man fest davon überzeugt, dass es in den nächsten hundert Jahren niemand auf den Posten des Präsidenten schaffen würde, der nicht mindestens heiles Familienglück vorzuweisen hatte, über 50, weiß, männlich und protestantisch war.

2008 wurde Barack Obama zum Präsidenten gewählt. Fast niemand auf der Palette schwarzer Öffentlichkeit hatte ihn nicht unterstützt. Die Bilder von den Tränen des unermüdlichen Bürgerrechtlers Jesse Jacksons (der zweimal fast demokratischer Präsidentschaftskandidat geworden wäre) bei der Siegesfeier am Wahlabend flimmerten um die Welt. Dabei war ein entscheidendes Mittel zum eindeutigen Wahlerfolg, gerade nicht die Hautfarbe des Kandidaten zu thematisieren. Wenn auch die Öffentlichkeit nicht darüber hinwegsehen wollte, so war Obama doch zumindest darin, wie er präsentiert wurde und sich selbst präsentierte, völlig integriert – er mochte tatsächlich nur mehr nach der Qualität seines Charakters beurteilt werden. Und so verkörperte er auch einen Teil des amerikanischen Traums, in den die Erinnerungen an den bitteren Kampf des Civil Rights Movement inzwischen eingeflochten waren.

Musikalisch ergaben sich zum historischen Erfolg Obamas weniger Parallelen. HipHop dominierte immer noch die Charts, während eine Reihe von Bands, Musikerinnen und Musikern erst an die Oberfläche drängten, die die Grenzen zwischen traditionell schwarzen und weißen Musikformen überhaupt nicht mehr ernst nahmen (Santogold, TV on the Radio, The Jai-Lai Savant, Kanye West etc).

Was bleibt also als Vermächtnis von Soul und dem Civil Rights Movement?

Entgegen meiner Vorwegnahme im Vorwort mag es so scheinen, als wären beide an vielen Stellen eng miteinander verknüpft gewesen. Selbst ein lange Zeit apolitisches Label wie Motown trug zu Integration und zur Verwirklichung eines schwarzen Kapitalismus' bei. Andere aus dem Bereich der Soul Musik beteiligten sich überhaupt nach ihren besten Möglichkeiten. Sie verfassten etwa inoffizielle Hymnen für die Bewegung, reflektierten die dynamischen Verhältnisse oder arbeiteten dem Ziel der Chancengleichheit mit anderen Mitteln als der Musik zu.

Und doch war dieser vorliegende Text auch eine Spurensuche. Es war mir wichtig, Belege dafür zu finden, wie und auf welche Weise musikalische Akteure auch zu politischen Akteuren werden konnten, die Möglichkeit von politischer Musik aufzuzeigen, ihre Wirkungsweisen, ihre teils selbst gesetzten Schranken. Das Civil Rights Movement wiederum bezog seine musikalischen Energien hauptsächlich aus ehrwürdigen Gospels und vermochte damit auch einige brachliegende Potenziale abzurufen. Die größte Hymne der Bewegung „We Shall Overcome“ hatte ihre

Ursprünge in der Arbeiterbewegung und wurde bei weitem nicht nur von Schwarzen gesungen. Doch ihr Liedbuch umfasste auch Songs der allerjüngsten (Soul-) Musikgeschichte.

Die angeführten Beispiele von sozial engagierter Soul Musik sind in ihrer Bedeutung nicht zu unterschätzen, aber sie bleiben im größeren Ganzen in der Unterzahl. Man war im Soul zum überwiegenden Teil weder Protestsänger noch Aktivist, sondern vor allem Entertainer und versuchte sich gerade zur Blüte des Civil Rights Movement nicht unnötig zu exponieren. Manchmal wurde man durch die Umstände gezwungen Position zu beziehen, sei es durch unbequeme Fragen, persönlicher Betroffenheit bis hin zu physischer Bedrohung. Und manchmal wurde diese Position mit Hilfe der Musik artikuliert. Entweder so, dass es vor allem Eingeweihte verstehen sollten. Oder immer öfter auch so, dass die ganze Welt mithören konnte.

Den Großteil der gesellschaftlichen Schranken haben die Aktivistinnen und Aktivisten des Civil Rights Movement selbst eingerissen. Man forderte Legislative und Exekutive gleichermaßen heraus. Viele Aktionen zielten auf asymmetrische Gesetzeslagen genauso ab wie auf etablierte Konventionen der Segregation. Doch Soul trug dazu auch einen Teil bei. So war einerseits die Rede von Soul ein rhetorisches Instrument, das an den Stolz und das Selbstwertgefühl appellierte. Es war darin nicht scharf eingrenzbar, weder unter dem Gesichtspunkt der Hautfarbe oder der sozialen Schicht, richtete sich aber tendenziell an unterprivilegierte Schwarze, die damit einen gemeinsamen Bezugspunkt, einen vorpolitischen Nenner zur Verfügung hatten, mit dem zu Solidarität aufgerufen werden konnte und eine gemeinsame Wertebasis etabliert werden konnte. Selbstverständlich konnte man diese Zurufe auch überhören, doch Soul zeugte von einem neu entstandenen Gruppenbewusstsein.

Mit Soul als Musik verwirklichten sich dann andere Hoffnungen. Galt Rock'n'Roll noch als eine Neuauflage des Plantagensystems in den historischen Südstaaten, so fanden hier erstmals teils höchst erfolgreiche Versuche der ökonomischen Unabhängigkeit statt. Die musikalischen Ergebnisse konnten eine möglichst große Anpassung an den Geschmack des weißen Mainstreams darstellen oder konnten sich an dem orientieren, was als afrikanische Wurzeln betrachtet wurde. So fanden die unterschiedlichen Wünsche nach Integration, nach kultureller Unabhängigkeit, selbst nach Separation ihre Entsprechung, ihre Umsetzung in der kulturellen Praxis.

Insofern entspricht Soul in positiver Weise dem, was Wicke als das Leitbild einer Musikgeschichtsschreibung einfordert, nämlich „Musik als in Klang entfaltetes Medium sozialer und kultureller Prozesse und damit nicht nur Produkt, sondern zugleich Agens des historischen Wandels“ (Wicke 1998) zu betrachten.

Menschen wählen zur Verwirklichung ihrer Ziele selbst unterschiedliche Methoden und Ansätze. So auch, wenn sie versuchen diesen mittels Musik Ausdruck zu verleihen. Einige habe ich versucht in dieser Arbeit aufzuzeigen, sei dies nun auf der textlichen, musikalischen oder strukturellen Ebene oder in der Sphäre der Politik. All diese Ansätze bieten emanzipatorische Leitbilder und Handlungsspielräume an. Warum andere Menschen diesen folgen sollten oder eben auch abweichende Sinnangebote wählen, das können die Musikschaaffenden nicht mehr kontrollieren. Sie können nur versuchen so überzeugend wie möglich zu sein.

In der Beurteilung der historischen Wirkung von Soul heißt es, Maß zu behalten. Maß für die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der Zeit und Maß für den Grad der Politisierung des Genres selbst. Soul war in großem Umfang keine ausgewiesene Protestmusik. Vieles davon war primär als Unterhaltung gedacht, aber auch hier konnten sich gelegentlich die gesellschaftlichen Umbrüche reflektieren und verstärken. Man wirkte auf verschiedenen Ebenen an den Umbrüchen der Zeit mit. Wohl gab es historisch Musik, die sich vehementer engagierte, Veröffentlichungen, die sich offener für eine bestimmte Sache deklarierten, Lieder, die unter widrigeren Umständen noch mehr Mut erforderten gesungen zu werden. Darüber ließe sich trefflich argumentieren. Doch um solche Argumente kann es hier nicht gehen. In diesem Text sollte zuerst die theoretischen Grundlagen für politische Musik gelegt werden und anschließend einige herausragender Beispiele engagierter Soul Musik näher betrachtet werden.

Soul kann nicht als eine per se besonders politische Musik bezeichnet werden. Doch Soul hebt sich in jedem Fall aus dem heraus, wie Popmusik üblicherweise in jener Zeit zu funktionieren hatte. Und Soul war auch mehr als eine Folk-Musik, der meist ein anti-kommerzieller Gestus zugestanden wird und die so häufig als authentischer Ausdruck einer ganzen Bevölkerungsgruppe gilt. Mit teils beträchtlichem Erfolg, strategischer Produktplanung und marktwirtschaftlicher Vorgangsweise war Soul mehr als reine Folk- oder Pop-Musik. Soul gab den gesellschaftlichen Brückenschlag zwischen den unterschiedlichen Zweigen der schwarzen Gesellschaft Anfang der

Sechziger Jahre wider. Soul verkörperte die Hoffnungen und das Selbstbewusstsein der Schwarzen in den USA. Und Soul war das Signal, dass man zu den selbst gesetzten Bedingungen gesellschaftliche Schranken überwinden konnte.

Oder in den Worten von Curtis Mayfield: „You know, to talk about the ,60s almost brings tears to my eyes. What we did. What we all did. We changed the world – me, us, Smokey Robinson, Jerry Butler, the Temptations, Aretha, Otis [Redding], Gladys Knight, James Brown. We really did. Barriers broke down for us. And for all black musicians afterwards. I mean, to have lived through that, and to have been part of that, is more than anyone can ask.” (Mayfield nach Guralnick 1999. Original 1986: s20)

>00> Literatur

- Aden, Abdurahman. Gospels und Suren – Martin Luther King, Malcolm X und die Nation Of Islam. *Le Monde diplomatique* Nr. 7232 vom 12.12.2003
- Aronson, Marc. History That Never Happened – Stories About The Underground Railroad Are Under Attack. *School Library Journal*. [o.O.]. 4.1.2007.
<http://www.schoollibraryjournal.com/article/CA6430152.html>, Zugang: 30. 8. 2008
- Baker, Houston A., Jr.. (1973). *Long Black Song – Essays in Black American Literature and Culture*. Second Printing. [o.O.]. University Press Of Virginia.
- Baraka, Amiri. (1969). *Black Music*. Second Printing. Morrow. New York.
- Baraka, Amiri. (1969). *Blues People - Schwarze und ihre Musik im weißen Amerika*. Melzer. Darmstadt.
- Berger, Benett. (Juni 1967). *Black Culture or Lower-Class Culture?* Aus: Rainwater, Lee. (1970). *Soul*. [o.O.]. Trans-action Books. 117–128.
- Blauner, Robert. (Sommer 1967). *Lower-class Result or Ethnic Creation*. Aus: Rainwater, Lee. (1970). *Soul*. [o.O.]. Trans-action Books. 129-166.
- Bordewich, Fergus. (2006). *Bound for Canaan: The Underground Railroad and the War for the Soul of America*. [o.O.]. Amistad.
- Boti, Marie/ Guy, Malcolm with Nouvet, Elysée/ Benchekroun, Hind. (2003). *Making Rebel Musics: The Films*. Aus: Fischlin, Daniel / Heble, Ajay – editors. (2003). *Rebel Musics – Human Rights, Resistant Sounds and the Politics of Music Making*. London. Black Rose Books. s68-87.
- Branch, Taylor. (1989). *Parting The Waters – America In The King Years 1954-63*. New York. Touchstone.
- Budofsky, Adam/ Weinger Harry. *Funky Drummers*. <http://www.funky-stuff.com/drummers/indexInter.htm>. Zugang: 10. 11. 2002.
- Candaele, Kerry. *Barack Obama And Sam Cooke on Election Night*. 7.11.2008.
http://www.huffingtonpost.com/kerry-candaele/barack-obama-and-sam-cook_b_141895.html, Zugang: 31. 11. 2008.
- Charles, Philippe / Comolli, Jean-Louis. (1974). *Free-Jazz – Black Power*. Deutsche Erstausgabe. Frankfurt am Main. Fischer.

- Demmy, Oliver. (2000). Die Wut des Schwarzen Panthers - Die Geschichte der Black Panther Party – Schwarzer Widerstand in den USA. Dritte ergänzte Auflage. Münster. Unrast.
- Du Bois, W.E.B. (1994. Original 1903). The souls of black folk – essays and sketches. New York. Courier Dover Publications.
- Ebony – editor. (1971). Pictorial History Of Black America – Volume 3 – Civil Rights Movement To Black Revolution. Chicago. Johnson Publishing.
- Essien-Udom. (1966). Black nationalism – the rise of black muslims in the USA. Harmondsworth. Penguin Books.
- Fischlin, Daniel / Heble, Ajay – editors. (2003). Rebel Musics – Human Rights, Resistant Sounds and the Politics of Music Making. London. Black Rose Books.
- Fischer, Jonathan. Ein Soul-Gebet. Zeit Serie „50 Klassiker der Moderne“. Die Zeit. 4.5.2006.
- Freeland, David. (2001). Ladies Of Soul. Nashville. University Press Of Mississippi.
- Fricke, Harald. Der den Bogen raus hat. taz Kultur. 13.8.2003.
- Fricke, Harald. Musik für beschwingte Arbeitsbienen. taz Magazin Dossier. 2.1.1999.
- Frith, Simon. (1996). Performing Rites – On the Value of Popular Music. Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press.
- Gebesmair, Andreas. (2008). Die Fabrikation der globalen Vielfalt – Struktur und Logik der transnationalen Popmusikindustrie. Bielefeld. transcript Verlag.
- George, Nelson. (1990). Der Tod des Rhythm & Blues. Wien. Hannibal-Verlag.
- George, Nelson. (2003). Where Did Our Love Go? The Rise & Fall of the Motown Sound. [o.O.]. Omnibus Press.
- Gilroy, Paul. (1993). Black Atlantic – The Black Atlantic – Modernity and Double Consciousness. Cambridge, Mass. Harvard University Press.
- Guralnick, Peter. (1999. Original 1986). Sweet Soul Music – Rhythm And Blues And The Southern Dream Of Freedom. First paperback edition. Boston / New York / London. Back Bay Books.
- Hannerz, Ulf. (Juli / August 1968). The Significance of Soul. Aus: Rainwater, Lee. (1970). Soul. [o.O.]. Trans-action Books. 15-30.
- Haralambos, Michael. (1974). Right On – From Blues to Soul in Black America. London. Eddison Press.

- Hewitt, Paolo. (1989). Von "Higher and Higher" zum "Inner City Blues" – Sly Stone, Stevie Wonder, Marvin Gaye, Curtis Mayfield u.a. Aus: Hündgen, Gerald unter Mitarbeit von Karnik, Olaf. (1989). Chasin' A Dream. Die Musik des schwarzen Amerika von Soul bis HipHop. Köln. Kiepenheuer & Witsch. 108-119.
- Hinckley, David. Sam Cooke's 'A Change Is Gonna Come' theme song for Barack Obama's presidency. 7.11.2008.
http://www.nydailynews.com/entertainment/music/2008/11/07/2008-11-07_sam_cookes_a_change_is_gonna_come_theme_.html, Zugang: 31. 11. 2008
- hooks, bell. (1994). Black Looks – Popkultur, Medien, Rassismus. Berlin. Orlanda Frauenverlag.
- Horton, John. (April 1967). Time and Cool People. Aus: Rainwater, Lee. (1970). Soul. [o.O.]. Trans-action Books. s31-50.
- Hündgen, Gerald unter Mitarbeit von Karnik, Olaf. (1989). Chasin' A Dream. Die Musik des schwarzen Amerika von Soul bis HipHop. Köln. Kiepenheuer & Witsch.
- Jacob, Günther. Was ist ein Protestsong? Pop Macht Politik. <http://www.rock-links.de/texte/protestsong.htm>, Zugang: 31. 7. 2008.
- Karnik, Olaf. (1989). The Godfather Of Soul: James Brown. Aus: Hündgen, Gerald unter Mitarbeit von Karnik, Olaf. (1989). Chasin' A Dream. Die Musik des schwarzen Amerika von Soul bis HipHop. Köln Kiepenheuer & Witsch. s52-67.
- Karrer, Wolfgang (Hrsg.). Fuchs, Thomas. (1996). Rap [im Fadenkreuz]. Berlin. Argument-Verlag.
- Keil, Charles. (1991. Original 1966). Urban Blues. [o.O.]. University Of Chicago Press.
- Kochmann, Thomas. (Februar 1969). Rapping in the Ghetto. Aus: Rainwater, Lee. (1970). Soul. [o.O.]. Trans-action Books. s51-76.
- Krims, Adam. (2000). Rap Music and the Poetics of Identity. Cambridge ua. Cambridge University Press.
- Levine, Lawrence W.. (1977). Black Culture And Black Consciousness – Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom. Oxford / London / New York. Oxford University Press.

- Lipsitz, George. (1994). *Dangerous Crossroads – popular music, postmodernism and the politics of place*. First publishing. London. Verso.
- Loewen, James W. (1996). *Lies my teacher told me - Everything your American history textbook got wrong*. New York. Simon & Schuster.
- Malcolm X. *The autobiography of Malcolm X. With the Assistance of Alex Haley*. Ballantine Books. New York. 1965. [http://negroartist.com/writings/MALCOLM X/The Autobiography of Malcolm X.htm](http://negroartist.com/writings/MALCOLM_X/The_Autobiography_of_Malcolm_X.htm), Zugang: 31. 7. 2008.
- Meyer, Horst-Peter. (1995). *Dancing In The Street – Motown – Sound Of The Sixties*. Augsburg. Sennentanz-Verlag.
- Micallef, Ken. Clyde Stubblefield & John "Jabo" Starks. (1999). <http://www.funky-stuff.com/drummers/Interviews.htm>. Zugang: 31. 7. 2008.
- Missgang, Thomas. *Willkommen in Soulville*. Die Zeit. 24.4.2003.
- Pichaske, David. (1979). *A Generation In Motion – Popular Music and Culture in the Sixties*. New York. Schirmer Books.
- Pohlmann, Marcus D.. (2003). *African American Political Thought*. [o.O.]. Taylor & Francis.
- Ponomarenko, John. *Coded Slave Songs*. <http://www.localdial.com/users/jsyedu133/Soulreview/Understandingpages/coded.htm>, Zugang: 31. 7. 2008
- Powell J. Richard. (2003). *Black Art – A Cultural History*. Second Edition. London. Thames & Hudson Ltd.
- Pratt, Ray. (2003). *The Blues: A Discourse of Resistance*. Aus: Fischlin, Daniel / Heble, Ajay – editors. (2003). *Rebel Musics – Human Rights, Resistant Sounds and the Politics of Music Making*. London. Black Rose Books. 120-149.
- Pruter, Robert. (1991). *Chicago Soul*. First Paperback Edition. Campaign, Illinois. University of Illinois Press.
- Rainwater, Lee. (1970). *Soul*. [o.O.]. Trans-action Books.
- Rapp, Tobias. *Rollenmodell mit B-Seite*. TAZ Magazin Kultur. 11.12.2004.
- Scholtes, Peter S., *Something about that song haunts you*. 09.06.2006. http://blogs.citypages.com/pscholtes/2006/06/something_about.php, Zugang 31. 7. 2008.
- Sheppard, Roland. *The Assassinations of Martin Luther King, Jr. and Malcolm X*. 09.06.2006. <http://www.socialistappeal.org/content/view/186/57>, Zugang: 31. 7. 2008.

- Smith, Suzanne E.. (1999). *Dancing In The Streets – Motown and the cultural politics of Detroit*. Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press.
- Stewart, Jesse. (2003). *Freedom Music: Jazz and Human Rights*. Aus: Fischlin, Daniel / Heble, Ajay – editors. (2003). *Rebel Musics – Human Rights, Resistant Sounds and the Politics of Music Making*. London. Black Rose Books. [s88-107]
- Toop, David. (1992). *Rap Attack: African Jive to New York Hip-Hop*. 3. erweiterte Auflage. London. Serpent's Tail Publ.
- Van Deburg, William L.. (1997). *Modern Black Nationalism – From Marcus Garvey to Louis Farrakhan*. New York and London. New York University Press.
- Vincent, Rickey. *Funk and Black Protest - Recovering a Post Black Power Era*.
<http://www.resistinc.org/newsletter/issues/1999/11/vincent.html>, Zugang: 11. 10. 2002.
- Ward, Brian. (1998). *Just My Soul Responding - Rhythm and Blues, Black Consciousness and Race Relations*. First publishing. London. UCL Press.
- Ward, Brian. (2006). *People Get Ready - Music and the Civil Rights Movement of the 1950s and 1960s*. *History Now*, Issue Eight.
http://www.historynow.org/06_2006/historian2.html, Zugang: 31. 7. 2008.
- Wells-Barnett, Ida B. (1991. Originale 1892 – 1900). *Selected Works of Ida B. Wells-Barnett*. Zusammengestellt von Trudier Harris-Lopez. [o.O.]. Oxford University Press.
- Werner, Craig. (2002). *A change is gonna come – music, race and the soul of America*. Edinburgh. Cannongate books.
- Wicke, Peter. *Jazz, Rock und Popmusik*. Aus: Stockmann, Doris (Hg.). (1992). *Volks- und Populärmusik in Europa (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 12)*. Laaber. Laaber-Verlag. s445-477. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/list.htm>, Zugang: 31. 7. 2008.
- Wicke, Peter. „Heroes And Villains“ – Anmerkungen zum Verhältnis von Popmusik und Musikgeschichtsschreibung. 1998. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/indexonb.htm>, Zugang: 31. 7. 2008.
- Wicke, Peter. „Let the sun shine in your heart“ – von der diskursiven Konstruktion des Musikalischen. 1997. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/indexonb.htm>, Zugang: 31. 7. 2008.

- Wicke, Peter / Ziegenrucker, Wieland / Kai-Erik. (2007). Handbuch der populären Musik – Geschichte, Stile, Praxis, Industrie. Mainz. Schott Music.
- Zips, Werner. (1996). Cop Killer – Ein Trickster an den *Crossroads* von Fiktion und Realität. Aus: Karrer, Wolfgang (Hrsg.). Fuchs, Thomas. (1996). Rap [im Fadenkreuz]. Berlin. [o.O.]. Argument-Verlag. s45-60.
- Zips, Werner / Kämpfer, Heinz. (2001). Nation X – Schwarzer Nationalismus, Black Exodus & HipHop. Wien. Promedia.