

SWR2 MusikGlobal

“Savannah Syncopators”

Die afrikanischen Ahnen des Blues

Von Wolfgang Hamm

Sendung: Dienstag, 17. April 2018, 23.03 Uhr

Redaktion: Anette Sidhu-Ingenhoff

Produktion: SWR 2006

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Service:

SWR2 MusikGlobal können Sie auch als Live-Stream hören im **SWR2 Webradio** unter www.swr2.de

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen. Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert. Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de

Autor: Afrika und der Blues. Was wissen wir eigentlich über die afrikanische Vorgeschichte des Blues, seine afrikanischen Wurzeln? Kam der Blues bereits mit den Sklavenschiffen in die Neue Welt? Oder entstand er erst auf den Plantagen und Baumwollfeldern der Mississippi-Region im amerikanischen Süden?

Musik: Brownie McGhee & Sonny Terry: "Everybody's Blue" (+ Lightnin' Hopkins (CD Trouble in Mind, tr.2) Überblendung in:
Jaybird Coleman: "Man Trouble Blues"
(The Greatest in Country Blues, Vol. 1, tr.15)/
(erst freistehend, dann unter Text)

Autor: Als in den USA die ersten "Race Records" – wie man die Platten speziell für den Konsum der Schwarzen nannte – zu Beginn der 20er Jahre herauskamen, hatte der Blues schon eine über 30-jährige Geschichte hinter sich, die aber akustisch nicht dokumentiert ist. Doch aus den Aufnahmen der 20 Jahre und späteren mit ländlichen Bluesängern aus den Südstaaten, erschlossen sich den Blues-Forschern nach und nach die spezifischen musikalischen Eigenheiten des frühen Blues. So ließ sich unschwer nachweisen, daß das charakteristische 12-taktige Blues-Schema, das als Standardform des Blues gilt, damals keineswegs vorherrschend war. Es gab viele Varianten mit 8, 10, 14, 16 und mehr Takten. Auch der harmonische Ablauf war noch keineswegs auf die bekannte Akkordfolge I-IV-I-V-I (Tonika, Subdominante, Dominante, Tonika) festgelegt – wie Sie in Willie Baker's 1929 aufgenommenem Blues "Sweet Patunia" und Leadbelly's "See See River" von 1935 hören können.

Musik: Willie Baker: "Sweet Patunia" (1929) / Leadbelly; "See See River" (LP II Blues Rurale)

Autor: Bei allen Spekulationen über die Ursprünge des Blues, die sich im Dunkeln verlieren – den Prozess seiner Entwicklung und Veränderung konnten die Bluesforscher mithilfe der frühen und späteren Schallplattenaufnahmen verfolgen und rekonstruieren. Und welche musikalischen Ingredienzien dabei mitgewirkt hatten, wußten sie auch.

"Tief begraben im fruchtbaren Grund der Revivalhymnen, der Spirituals, Minstrelsongs, Banjo- und Gitarrenrags, Mountain- und Folkballads, Worksongs und Fieldhollers liegen die Wurzeln des Blues, der zu einer unbestimmbaren Zeit im späten 19.Jh. Form anzunehmen begann", schreibt der britische Blues-Spezialist Paul Oliver in seiner klassischen Studie "Blues fell this morning" von 1960.

Musik: "Fieldholler"-Aufnahmen aus der Blues-Dokumentation "Feel Like Going Home" von Martin Scorsese)
(im Text verteilt, jeweils kurz freistehend)

Autor: "Vor allem beeinflussten die gewundenen, endlosen 'hollers', auf Tausenden von Südstaatenplantagen von den Feldarbeitern improvisiert, das Entstehen dieses Extempore-Gesangs. Diese 'hollers' wurden von den Männern bei der Arbeit gesungen, den Blues aber schufen sie vorwiegend in ihrer Freizeit, wenn sie Zeit und Gelegenheit hatten, eine Instrumentalbegleitung zu ihren Versen zu spielen. Mit Geige, Banjo und vor allem der Gitarre konnten sie eine zweite Stimme, eine Antwort, hinzufügen, die die Aussage ihres Gesangs vervollständigte. Sie fanden sich ab mit gewissen Begrenzungen, die ein Instrument ihnen auferlegte und

beschränkten sich auf die schlichte Dreiklangs-harmonik der Hymnen und Balladen. Aber die Tonfärbung, die Verschleifungen und das Erniedrigen der Tonstufen, alles, was die Arbeiter auf den Feldern so entzückt hatte, das behielten sie in ihrem vokalen Vortrag bei und es fand im Gebrauch der verminderten Terz, des Dominantseptimenakkords und in den wimmernden Tönen des 'Sliding' über die Saiten seinen instrumentalen Ausdruck." Der Bluesforscher Paul Oliver.

Musik: Blind Willie Johnson: "Dark was the night"
(CD The Greatest in Country Blues, Vol. 1)

Autor: Solche und ähnliche Aussagen zur Entstehungsgeschichte des Blues kommen Ihnen wahrscheinlich bekannt vor. Wie steht es aber mit den "Wurzeln", die weit tiefer liegen, weil sie in die ursprüngliche Heimat jener Millionen Afrikaner zurückreichen, die auf Sklavenschiffen in die Neue Welt verschleppt wurden? Präziser gefragt: Welche musikalischen Traditionen, die dem Blues vorausgingen, brachten die afrikanischen Sklaven mit, und in welchen Regionen Afrikas waren diese Traditionen verbreitet?

Die Suche nach den "afrikanischen Wurzeln" des Blues beschäftigte die Musikforschung schon lange. Doch erst in den letzten Jahrzehnten gelang es einigen Blues- und Afrikaforschern, für eine Reihe von bisherigen Annahmen und Hypothesen beweis-kräftiges Material auf den Tisch zu legen. 1970 entwickelte Paul Oliver auf der Basis seiner Feldaufnahmen in Nordghana die These, daß die afrikanischen "roots" des Blues in den Musikkulturen des westafrikanischen Savannen-Hinterlands mit ihrem Reichtum an Saiteninstrumenten, an melismatischen und deklamatorischen Gesangsformen zu finden seien – und nicht an der westafrikanischen Guinea-Küste mit ihren ausgeprägt polyrhythmischen Trommelkünsten, wo man sie bisher vermutet und gesucht hatte. Dieses Savannenhinterland reicht von Senegal über Mali, Burkina Faso, Niger, Nord-Nigeria, Nordkamerun bis in den Sudan und wird als west- und zentralafrikanischer Sudangürtel bezeichnet.

Drei Jahrzehnte später (1999) legte Gerhard Kubik, einer der wichtigsten Afrikaforscher und Musikethnologen unserer Zeit, sein Buch "Africa and the Blues" vor. Kubik untermauerte Paul Olivers bahnbrechende These mit seinen eigenen Forschungsergebnissen und verblüffenden Vergleichen zwischen Blues-Aufnahmen aus den USA und afrikanischen Feldaufnahmen. Und erteilte gleichzeitig allen romantisierenden und monokausalen Ideen eine klare Absage: Der Blues entstand nicht in Afrika, noch auf den Sklavenschiffen in die Neue Welt, noch nicht einmal notwendigerweise mit dem Beginn des Plantagenlebens in den Südstaaten. Er war das Resultat einer Kette verschiedener ökonomischer und sozialer Faktoren, von spezifischen Prozessen kultureller Interaktion unter Menschen afrikanischer Abstammung, die in Nordamerika zusammenkamen.

Der Blues wurde nicht in Afrika geboren, aber bestimmte afrikanische Musikauffassungen und -Eigenschaften wirkten in einem komplexen Zusammenspiel von Erinnerung, Reinterpretation, Adaption und Innovation bei seiner Entstehung in den USA Ende des 19. Jh. mit.

Musik: Big Joe Williams: "Stack O'Dollars" (Chicago 1935) /
Adamou Meigogue Garoua (Nordkamerun) (CD Kubik)

Autor: Eine Blues-Aufnahme aus dem Jahre 1935, aufgenommen in Chicago. Der 1903 geborene Sänger Big Joe Williams, der wahrscheinlich aus der Mississippi-

Region in den Südstaaten stammte, begleitet sich auf seiner Gitarre, außerdem ist eine 1-saitige *fiddle* und ein Waschbrett zu hören. In drei Bereichen lässt sich diese Blues-Aufnahme mit Traditionen des westafrikanischen Savannenhinterlandes vergleichen: im vokalen Bereich durch die ausgiebige Verwendung von melismatischen Wendungen, der penta-tonischen Grundlage des Gesangsstils und des besonderen vokalen Timbres von Big Joe Williams, im instrumentalen Bereich durch die Kombination von Saiteninstrumenten wie Gitarre und 1-saitige Fiedel, und schließlich im rhythmischen Bereich durch die relative Einfachheit der Strukturen, die kaum Polyrythmik verwenden.

Die andere (afrikanische) Aufnahme stammt aus dem Norden Kameruns, von einem Händler und Wandermusiker der Hausa, denen man in vielen Teilen Westafrikas begegnen kann. Adamou Meigogué Garoua begleitet seinen Gesang mit der 1-saitigen gestrichenen Spießlaute *gogé*, deren Kalebassenresonator mit der Haut eines Warans bespannt ist.

Das zuweilen schrille Timbre seiner Stimme, die exzessive Verwendung von Melismen, Glissandi und ähnlichen Ausdruckselementen, die Pentatonik und die kommentierende Verwendung seiner Fiedel weist starke stilistische Ähnlichkeiten mit verschiedenen Formen des ländlichen Blues im Süden der USA auf.

(Musik wieder freistehend oder wiederholt)

Autor: Weitere Beispiele: Sie hören zunächst ein Begleitpattern, das ein etwa 30 Jahre alter Händler von der Ethnie der *Hausa* auf seiner 2-saitigen Zupflaute *Garaya* spielt. Es wurde 1963 von Kubik im Nordosten Nigerias aufgenommen. Dieses bluesartige *riff* pattern ist in der einen oder anderen Variation auch in vielen Blues zu finden. Zum Vergleich ein Riff des Blues-Musikers Glen Faulkner aus der Mississippi-Region, 1993 aufgenommen.

Musik: Hausa: *Garaya* plucked lute (Nordost-Nigeria) /
Glen Faulkner: Blues riff (CD Kubik)

Autor: Napoleon Strickland aus Senatobia, Mississippi, wurde am 17. Juli 1971 mit einem außergewöhnlichen Instrument aufgenommen: Es ist eine einzige lange Saite, die er auf einer Außenwand seines Hauses befestigt hat und mit der er seinen Gesang begleitet.

Diese 1-saitige, also Monochord-Zither leitet sich nicht nur von ähnlichen Instrumenten im westlichen Teil Zentralafrikas ab, sie lässt sich auch im Hinblick auf die charakteristische *glissando-slide*-Technik vergleichen. Als Gleiter für das *sliding* dient ein Messer oder ein Flaschenhals – der *bottleneck*, wie ihn die Bluesmusiker nennen.

Musik: Napoleon Strickland, vocal and "jitterbug" (monochord zither) /
Mpeli - mono-idiochord zither (Zentralafrik. Republik) (CD Kubik)

Autor: Im afrikanischen Vergleichsbeispiel sind es zwei *Mpyemo*-Jungs aus der Zentralafrikanischen Republik, die ihre 1-saitige Zither in einer typischen Kombination spielen: Der eine schlägt mit zwei Stöckchen auf die Saite, während der andere ein Messer als Gleiter benützt und damit unterschiedliche Tonhöhen produziert.

(Musik wieder hoch)

Autor: In den USA wurde die afrikanische Monochord-Zither als *one string guitar*, *jitterbug* oder *diddley bow* Teil der Blues-Szene. Der Blues-Forscher David Evans publizierte 1970 eine spannende Untersuchung über diese wenig bekannten Traditionen unter dem Titel "African-American One-Stringed Instruments". Daraus geht auch hervor, daß afrikanische Traditionen wie der Mundbogen oder die Monochord-Zither offensichtlich durch das 19.Jh. hindurch in den USA eine Art 'Untergrund-Existenz' gefristet haben – von frühen Beobachtern nicht erwähnt, erst in den 30er Jahren auf Fotos und vor 1950 noch nicht einmal akustisch dokumentiert.

Auch wenn diese Instrumente in der späteren Entwicklung des Blues durch westliche (Fabrik-) Instrumente ersetzt wurden, charakteristische Spielweisen wie das *sliding* auf der Gitarre, die zu den typischen Ausdruckselementen des Blues gehören, können als Erinnerungsspur afrikanischer Musikauffassungen betrachtet werden.

Musik: Jack Owens: "Train Time" (rec. Mississippi 1971) (2:31)
(CD Kubik)

Autor: Zu den charakteristischen Bluestechniken auf der Mundharmonika gehört das "blowing" und "whooping", das alternierende Blasen und Schreien – auch das eine aus afrikanischen Musikkulturen bekannte Technik. Westliche Fabrikinstrumente wie die Mundharmonika werden so *re-interpretiert* – im Sinne afrikanischer Musikauffassung, in der nicht die Töne als solche, sondern die Modulation und Variation des Timbres eine tragende Rolle spielen.

Musik: Napoleon Strickland: "The Hounds" (harmonica and vocal effects)
(CD Kubik) (1:03)

Autor: Auch das alternierende Blasen und Singen, wie es aus regionalen Panflöten- und Pfeifentechniken Afrikas bekannt ist, wirkt in bestimmten Bluesspielweisen wie eine Erinnerungsspur nach. Sie hören zuerst eine Aufnahme, die Gerhard Kubik 1967 in der südostafrikanischen Zambezi-Region, an der Grenze von Malawi und Mozambique machte. Vor seiner Grasdachhütte bringt der 60-jährige Baba Chale Mafala die Panflöte *nyanga* im alternierendem Wechsel von Blasen, Singen und Sprechen zu Gehör.

Musik: Baba Chale Mafala: blowing, singing and whooping (1:37)
(CD Kubik)

Autor: Direkt danach hören Sie den 1876 geborenen Sid Hemphill aus der Mississippi-Region in einer Aufnahme, die Alan Lomax 1942 machte. Sid Hemphill – der Großvater des Bluessänger und -gitarristen Jessie Mae Hemphill – demonstriert auf seinen panpipes, die in den USA *quills* genannt werden, das charakteristische Alternieren von *blowing* und *whooping*.

Musik: Sid Hemphill: blowing and whooping (1:38)
(CD Kubik)

Autor: Einen weiteren erstaunlichen Vergleich präsentiert Gerhard Kubik in seinem Buch "Africa and the Blues": den Gesang einer jungen Frau von der Ethnie der *Tikar*

in Zentralkamerun und eine Aufnahme der Bluessängerin "Mississippi Matilda" Powell.

Die junge Tikar-Frau singt beim Maismahlen und das rhythmische Geräusch des Mahlsteins ist ihre einzige Begleitung – ein typischer Arbeitsgesang, wie er hunderttausendmal in Afrika vorkommt. Doch der melodische Duktus ihres Gesangs erinnert mit seinen pentatonischen, abfallenden Intervallsprüngen und anderen Elementen verblüffend an eine Blues-Skala. Dazu kommt die rhythmische Begleitung – das Geräusch des Maismahlens auf dem Stein – mit Offbeat-Akzenten, die so etwas wie *swing* produzieren, eines der so schwierig zu definierenden Phänomene des Jazz und auch des Blues.

Musik: Tikar-Frau: Gesang beim Maismahlen (rec. 1964) (1:51)
(CD Kubik)

Autor: "Der Gesang der jungen Tikar-Frau wurde von den Dorfbewohnern als klagend und sehr schwermütig beschrieben", merkt Kubik an. Sie singt über ihre schwierigen Lebensumstände: "Ich hatte ein Problem, wegen Männern / Wenn du nicht arbeitest, hast du nichts zu essen / Ich weine über mein Schicksal und über mein Leben /

Es braucht nur wenig und die Welt wird sich ändern / Ich weine über das Schicksal meines Kindes, das in dieser Welt allein bleiben wird/ (...) Es wird sehr unglücklich sein, wenn es niemanden findet / Ich sage euch die Wahrheit meine Freunde, vergesst niemals eure Kinder."

Jede Textzeile, die die Tikar-Frau singt, ist von annähernd gleicher Länge. Inhalt und Diktion verbinden sich in freier Assoziation, ohne eine besondere Ordnung oder chronologische Reihenfolge. Wie im Blues ist es die spezielle Stimmung, die alles zusammenfügt, und wie im Blues besteht die Sängerin darauf, daß sie die Wahrheit sagt.

Musik: Tikar-Frau: Gesang beim Maismahlen (rec. 1964) (1:51)
Mississippi Matilda "Hard Working Woman" (CD Kubik)

Autor: Nun haben wir bereits den Gesang der Bluessängerin 'Mississippi Matilda' eingebildet. "Hard working woman" heißt ihr Blues über das Schicksal der Frau, die hart arbeiten muß – ein dem Anliegen der Tikar-Frau vergleichbares Thema. Es erscheint wie ein Zufall, aber ist wohl doch von tieferer Bedeutung, daß "Mississippi Matilda" nicht nur mit einer ähnlichen Klangfarbe singt wie die junge Tikar-Frau, sondern mit einer melodisch fast gleichartigen Phrase einsetzt. Daß sich der Blues-Gesang dann anders entwickelt als der Gesang der Afrikanerin, hängt vor allem mit der Begleitung durch ein Instrument europäischer Herkunft, die Gitarre, zusammen sowie mit der standardisierten 3-teiligen und 12-taktigen Blues-Form und ihrem I-IV-V-Akkordschema, das sich in den USA schließlich durchsetzte. So gesehen läßt der Vergleich zwischen dem Gesang der Tikar-Frau beim Mahlen und dem Blues-Gesang der Mississippi Matilda sowohl "noch bestehende Analogien und Gemeinsamkeiten zwischen dem Blues und west-afrikanischen Parallelbeispielen als auch den Grad der Auseinanderentwicklung durch die lange geographische und zeitliche Trennung erkennen", wie Gerhard Kubik betont.

(Musik wieder freistehend)

Autor: Wenn man das stilistische Profil von Bluesaufnahmen aus den Südstaaten der USA mit afrikanischen Regionalstilen vergleicht, weist nur das Profil einer einzigen Großregion enge stilistische Parallelen mit dem Blues auf – der west- und zentral-afrikanische Sudangürtel, der sich von Senegal über Mali, Burkina Faso, Niger, Nord-Nigeria bis Nord-Kamerun erstreckt. Zu den musikalischen Charakteristika dieser Region gehören die große Bedeutung und Vielfalt von Saiteninstrumenten wie Langhalslauten und 1-saitigen Fiedeln, mit denen sich die Sänger, oft Wandermusiker, begleiten.

Musik: Jeli Moussa Koujaté: kondin (Langhalslaute) / kalanin (Geige)
(Aufnahme W.H. Guinea/Conakry)
(unter Text)

Autor: Dazu gehören pentatonische Skalen und rhythmisch einfache Strukturen mit subtilen off-beat-Akzenten, aber ohne komplexe Polyrhythmik. Dazu gehört ein deklamatorischer Gesangsstil mit einer welligen, oft rauhen Intonation und einer ausgeprägten Melismatik – ein Gesangsstil, der sich durch lange bestehende historische Kontakte der westafrikanischen Savanne mit der arabisch-islamischen Welt Nordafrikas herausgebildet hat.

Die folgende Aufnahme machte ich im Mai 1991 in Sigui, einem kleinen Provinzstädtchen am Niger-Fluß im Nordosten Guineas an der Grenze zu Mali. Erinnerung dieser Gesang eines ländlichen Griots nicht auf verblüffende Weise an ähnlich expressive Intonationen im Blues ?

Musik: Jeli Ousmane Koujaté, Jeli Muso, Gitarrist (Sigui)
(Aufnahme W.H. Guinea/Sigui 1) /
Überblendung in Blues-Aufnahme

Autor: Ein weiteres auffälliges Phänomen, das Kubik in seinem Buch als "seltsames Fehlen" bezeichnet, gilt für die Musik des westafrikanischen Savannenhinterlandes wie für den Blues: das Fehlen von *time-line pattern*, wie sie in der komplexen Polyrhythmik der Guineaküste und in den Musikkulturen des westlichen Zentralafrikas zu finden sind. Dort denken die Musiker in *pattern*, zu deutsch etwa: Muster, Formel, Gestalt. Melodische oder rhythmische *pattern* können aneinandergereiht, miteinander kombiniert, gegeneinander ausgetauscht oder umgedreht werden. Sie sind so etwas wie elementare Bausteine, mit denen größere zyklische Einheiten geschaffen werden.

Time-line-pattern dienen der rhythmischen Orientierung, sind fixierte Rhythmusfiguren, die durch das rhythmische Geschehen führen. Sie werden meistens auf Klangkörpern mit durchdringendem Timbre, wie etwa Eisenglocken, gespielt.

Musik: Reinhard Flatischler: Teilbare Guideline (Rhythmus-Sendung
(CD Flatischler: TAKETINA, tr.22 a) in langsamem Tempo
Ewe-Drumming: Gahu (Atsimewu, Sogo, bell) und Gahu (ensemble)
(CD J.M. Chernoff: Rhythmen der Gemeinschaft)

Autor: *Time-line-pattern* sind keineswegs in ganz Afrika verbreitet, es gibt sie nicht in Südafrika, kaum in Ostafrika, sie fehlen auch in Nordost-Afrika und weiten Gebieten der Sahara. Ganz typisch sind sie dagegen für die Musik der Akan, Ewe, Fo, Yoruba an der Guineaküste und verschiedener Ethnien des westlichen

Zentralafrika. Solche *time-line pattern* gibt es merkwürdigerweise weder im Blues noch im Jazz, sehr wohl aber in der Musik Brasiliens und der Karibik. Sie können daher als 'diagnostische marker' für den Zusammenhang zwischen Musikstilen der Neuen Welt mit bestimmten afrikanischen Musikkulturen dienen. Das Fehlen von *time-line-pattern* im Blues ist ein sicherer Anhaltspunkt dafür, daß die Bluestraditionen ihre Vorgeschichte in Gebieten Afrikas haben müssen, wo deren Gebrauch nicht üblich war. Daß andererseits die Musik der Karibik und Südamerikas voller time-line-Formeln ist, demonstriert ihre historischen Verbindungen mit dem Guineaküstenraum und West-Zentralafrika, den wichtigsten Verbreitungsgebieten der time-line-Formeln in Afrika.

Musik: Los Muñequitos de Matanzas (Kuba): "Lengua de Obbara"
(CD El All-Stars de la Rumba Cubana: La Rumba soy yo)

Autor: Die musikalisch-stilistischen Parallelen zwischen den frühen Formen des Blues und den Musikkulturen des west- und zentralafrikanischen Sudangürtels wurden auch durch populationsgeschichtliche Forschungen erhärtet. Von strategischer Bedeutung für den transatlantischen Sklavenhandel war die bei Dakar vorgelagerte Insel 'Ile de Gorée' an der Küste Senegals. Viele Sklaven aus Senegal, Guinea, Mali und anderen Regionen des westafrikanischen Savannenhinterlandes passierten das berühmte "Sklavenhaus" der Ile de Gorée, das zum französischen Sklavenhandelsnetz gehörte. Von dort wurden sie nach Louisiana verschifft und dann den Mississippi aufwärts an Farmen im Hinterland weiterverkauft.

Musik: Skip James: "Devil got my woman
(The Greatest in Country Blues Vol.2)
" (erst freistehend, dann unter Text)

Autor: Eine weitere interessante Untersuchung Kubiks betrifft den literarischen Aspekt des Blues. Der Blues stellt sich als Abkömmling verschiedener literarischer Traditionen in Afrika heraus, bei denen die Musik nicht mit dem Tanz verbunden ist, sondern ein Sänger oder Erzähler sich selbst begleitet oder von einer kleinen Gruppe von Zuhörern mit einem respondierenden Chorus unterstützt wird. In solchen "afrikanischen settings" sieht Kubik die genealogischen Fäden des Blues. Der psychologische Background für die Wiedererinnerung solcher afrikanischer Traditionen war auf den Baumwollplantagen und Farmen des Mississippi-Deltas gegeben: Die Sklaven sollten ihre Freizeit nicht in großen Gruppen verbringen – das war in den Augen der weißen Herren gefährlich. Manche Arbeit wie das Pflügen war ziemlich einsam. Viele Sklaven lebten auf kleinen isolierten Farmen, die sich nur eine Sklavenfamilie leisten konnten. Nach der Befreiung erhielten sie einige Parzellen Land, wo sie wieder für sich arbeiteten. Andere begannen ein Wanderleben auf der Suche nach besseren Arbeitsbedingungen auf dem Land oder nach Lohnarbeit in den Städten.

"Die Erfahrung sozialer Deprivation und individueller Einsamkeit ... waren vielleicht die dominierenden Faktoren für den literarischen Gehalt des Blues", schreibt Gerhard Kubik. Menschen, die aus ihren Gemeinschaften herausfallen, geraten in Depression. Frustration, Enttäuschung, Depression bis hin zu Gedanken an Selbstmord und Tod gehören zu den immer wiederkehrenden Themen des Blues. Musik dient unter solchen Umständen als Selbsttherapie und psychische Kompensation. "Ein Blues-Spieler singt oder spielt, um sich vom Blues zu befreien", betont Paul Oliver. Blind Willie McTell mit seinem "Death Room Blues", aufgenommen 1933.

Musik: Blind Willie McTell: "Death Room Blues" (2:55)
(CD Blind Willie McTell, Complete Recorded Works)

Autor: Ein afrikanischer Wandermusiker, dessen Musik Gerhard Kubik über einen längeren Zeitraum dokumentierte, war Limited Mfundo aus Malawi. Er lebte allein in ärmlichen Verhältnissen, sang an öffentlichen Plätzen wie Bushaltestellen Lieder über gesellschaftliche Rücksichtslosigkeit, fehlende Moral und persönlichen Kummer, und begleitete sich dabei auf seiner *bangwe* Zither. Was macht seinen Gesang so Blues-ähnlich? Liegt es an der penta-tonischen Melodik, am langsamen Tempo, an der Begleitung durch sein kleines Saiten-instrument? Oder am Inhalt des Textes? Limited Mfundo singt über seine kranke Mutter. Um Heilkräuter, die dringend benötigte Medizin zu holen, verlässt er sie für kurze Zeit. Als er zurückkommt, findet er seine Mutter tot.

Musik: Limited Mfundo: "Kwa chaGoma" (2:35 oder länger)
(CD Kubik oder DoLP 'Musiker aus Malawi')

Autor: Traditionen von Wandersängern existieren in vielen afrikanischen Gesellschaften.

Sie tauchen als spezifische Ausdrucksform auf oder verschwinden wieder – je nachdem ob sie von den sozialen Umständen gefördert werden oder nicht. Genau das aber mußte auch auf den Baumwollplantagen des amerikanischen Südens passiert sein. Diese besondere soziale Umgebung hatte einen selektiven Einfluß darauf, welche afrikanischen Traditionen und Spiel-weisen am besten mit den neuen Lebensbedingungen korrespondierten. Individuelle, intime Musikformen – Sänger, die sich mit einem Saiteninstrument begleiteten, Duos, Trios, kleine Ensembles – hatten eine bessere Chance in einem sozialen Klima zu überleben, in welchem der afrikanische Gemeinschaftsgeist und kollektive Trommelmusik nur eine Zielscheibe für Unterdrückung gewesen wäre.

In diesem kulturellen Prozess korrespondierten musikalisch-stilistische Wesenszüge des west- und zentralafrikanischen Savannenhinterlandes am besten mit der neuen sozialen und psychologischen Situation und trugen (neben anderen Einflüssen) zur Entstehung des Blues auf amerikanischem Boden bei. Der Blues entwickelte sich nicht in Afrika und lässt sich doch nur als Phänomen begreifen, das essentiell zur kulturellen Welt Afrikas gehört.

(Musik setzt ein)

Als der Blues sich als neue musikalisch-literarische Ausdrucksform einmal herausgebildet hatte, konnte er sich mühelos an andere Umgebungen und Kunstformen adaptieren: urbane und kommerzialisierte Bluesformen entwickelten sich ab 1910 etwa in den großen Städten der USA, der Blues eroberte die Varietébühnen und Minstrelshows, inkarnierte sich im boogie-woogie-Piano, befruchtete das Repertoire der großen Swing-Orchester, stieß schließlich den Rock'n'Roll an, lebte im Rhythm' and Blues und in der Soulmusik weiter und gehört bis heute zu den unverzichtbaren Grundlagen des Jazz. Die Musiker aus dem westafrikanischen Savannenhinterland, die "Savannah Syncopators" – wie sie Paul Oliver nannte – haben zu seiner Entstehung wesentlich beigetragen.

Musik: Charles Mingus: "Better git it in your soul" (Mingus Ah Um, tr.1) /
Überblendung in Griot-Aufnahme aus Siguiri (Guinea/Mali-Grenze) /
Napoleon Strickland "jitterbug"(Kubik tr.4) / Adamou Meigogue
Tikar-Frau: Grinding song (tr.15) / Mississippi Matilda) /
Brownie McGhee & Sonny Terry: "I'm A Stranger Here" (CD Trouble in
Mind)

Musikliste

- (1) Brownie McGhee & Sonny Terry: "Everybody's Blue" (2:40)
CD B.McGhee/S.Terry: Trouble in Mind, tr.2, CMA CM 8019, LC 5910
- (2) Jabird Coleman: "Man Trouble Blues" (1:25)
CD The Greatest in Country Blues Vol.1, tr.17, da-music CD 3521-2
- (3) Willie Baker: "Sweet Patunia" / Leadbelly: "See see river" (2:05)
LP II Blues Rurale, tr. A3 und A5, Albatros VPA 8187
- (4) "Fieldhollers" aus: Martin Scorsese "Feel Like Going home" (2:00)
Dokumentarfilm, DVD-Video SMADVD030
- (5) Blind Willie Johnson: "Dark was the night" (1:25)
wie (2), tr.13
- (6) Big Joe Williams: "Stack O'Dollars" / Adamou Meigogue Garoua (4:55)
CD zum Buch Gerhard Kubik: Africa and the Blues, tr.13 /14, Neatwork AB 101
- (7) Garaya plucked lute / Glen Faulkner: Blues riff (0:53)
CD Kubik, tr.1 und 2, wie (6)
- (8) Napoleon Strickland: vocal and "jitterbug" /Mpelio-monoidiochord-Zither (2:10)
CD Kubik, tr.4 und 3, wie (6)
- (9) Jack Owens: "Train Time" (1:25)
CD Kubik, tr.5, wie (6)
- (10) Napoleon Strickland: "The Hounds" (harmonica and vocal effects) (1:00)
CD Kubik, tr. 21, wie (6)
- (11) Baba Chale Mafala: blowing, singing and whooping (1:35)
CD Kubik, tr.22, wie (6)
- (12) Sid Hemphill: blowing and whooping (0:30)
CD Kubik, tr.23, wie (6)
- (13) Tikar-Frau: Gesang beim Maismahlen (1:50)
CD Kubik, tr.15, wie (6)
- (14) Mississippi Matilda: "Hard Working Woman" (2:25)
CD Kubik, tr.16, wie (6)
- (15) Div.Musiker: kondin, kalanin, Griot-Gesang und Gitarre (3:10)
Aufnahmen von Wolfgang Hamm in Guinea/Westafrika (1991)
- (16) Reinhard Flatischler: Teilbare Guideline (0:20)
CD Flatischler: Taketina, tr. 22

- (17) Ewe-Drumming: Gahu (a: Atsimewu, sogo, bell) (b: Ensemble) (1:25)
 CD John Miller Chernoff: Rhythmen der Gemeinschaft, Trickster Verlag München
- (18) Jesús Alfonso /Los Muñequitos de Matanzas: "Lengua de Obbara" (0:35)
 CD El All-Stars de la Rumba Cubana: La Rumba soy yo, tr.5, Bis Music CD-193
- (19) Skip James: "Devil got my woman" (2:55)
 CD The Greatest in Country Blues Vol.2, tr.1, da-Music CD 3522-2
- (20) Blind Willie McTell: "Death Room Blues" (2:56)
 CD McTell: Complete Recorded Works, tr.22, document Records CD 3521-2
- (21) Limited Mfundo: "Kwa chaGoma" (2:50)
 CD Kubik, tr.6, wie (6)
- (23) Charles Mingus: "Better git it in your soul" (5:45)
 CD Charles Mingus: Mingus Ah Um, tr.1, CBS 450436 2, LC 0149
- (24) Brownie McGhee & Sonny Terry: "I'm A Stranger Here" (3:01)
 CD B.McGhee/S.Terry: Trouble in Mind, tr.2, CMA CM 8019, LC 5910
