

‘Rasse’ und Gesellschaft: Ernest Bornemans Ethnologie des Jazz

Detlef Siegfried, University of Copenhagen

Der spätere Sexualforscher Ernest Borneman (1915–1995) galt als einer der ‘world’s foremost jazz critics and scholars,’ dessen Stimme vermisst wurde, als er in den 70er Jahren das Schreiben über Jazz einstellte (Hentoff & McCarthy 1959).¹ Er war der erste, wie Werner Grünzweig festhielt, der mit einem “europäischen” Hintergrund das Phänomen des Jazz wissenschaftlich untersuchte’ (1995: 113f). Hinzu kam: Wohl kaum ein anderer Jazzkritiker—schon gar kein Deutscher—hatte ein international so weitreichendes Netzwerk geknüpft und war so intensiv mit den Jazzszenen in Kanada und den USA, Großbritannien, Frankreich und der Bundesrepublik in Berührung gekommen, weil er dort für längere Zeit gelebt hatte. Borneman hatte, als Exilant mit einer Jugendsozialisation im linken Berliner Kulturradikalismus, nachfolgenden Studien der Musikwissenschaft und Anthropologie und der praktischen Erfahrung mit Jazz-Musikern und -Adepten seit den 30er Jahren die Entstehungszusammenhänge und Praktiken des Jazz untersucht. Als Jazzpublizist bekannt wurde er Mitte der 40er Jahre durch die Artikelserie ‘An Anthropologist Looks at Jazz.’ In den 50er Jahren eilte Borneman, der sich inzwischen u.a. als Kolumnist des *Melody Maker* einen weiten Leserkreis erschlossen hatte, über die Grenzen hinweg der Ruf eines Jazz-Ethnologen

¹ Aus Großbritannien verlautete, ‘Borneman’s Loss to Jazz Writing in this Country is Severe’ (*Jazz Journal*, Bd. 29. 1976). Die Sekundärliteratur zu Ernest Bornemans Bedeutung als ‘jazz critic’ ist überschaubar: (Grünzweig 1995: 111–115; Schaal 2003–2004). Vgl. allerdings jetzt meine Biografie: Siegfried (2015).

voraus. In den späten 60er und frühen 70er Jahren publizierte er noch einmal größere Arbeiten über Jazz und beteiligte sich an der Diskussion um die Frage, wie sich 'Race' und 'Class' als kulturstrukturierende Faktoren zueinander verhielten.

Als einer der Ersten begriff der Autodidakt den Jazz nicht als autonome Sphäre, als ästhetische Form, die von Individualgenies oder 'Rassen' geschaffen wurde, sondern führte ihn grundsätzlich auf die gesellschaftlichen Bedingungen seiner Entstehung zurück (Borneman 1940a: 1). Borneman argumentierte damit anti-essentialistisch, interessierte sich aber für die kulturellen Komponenten des Jazz, für die Verbindungen, die die in verschiedenen Kontexten entstandenen Kulturelemente unter jeweils konkreten Umständen eingingen. Dieses Interesse konstituierte seine ethnologische Perspektive auf einen Gegenstand, der, als er mit seinen Forschungen begann, noch kaum in den Blick der Wissenschaft gerückt war.

Jazz ist immer mehr gewesen als ein Musikstil. Er war, wie John Gennari konstatiert hat, eine Quelle der kulturellen Imagination in der Moderne, ein Archiv mythologischer Bilder und ein ästhetisches Modell für neue Formen des Schreibens, des Sehens und der Bewegung (2006: 4). Jazzkritiker übernahmen es, diese neue sinnliche Erfahrung in Worte zu übersetzen und sie dadurch mit Bedeutung aufzuladen. Der Anteil, den Borneman an der Konstruktion dieses Kraftquells der Moderne hatte, soll im Folgenden im Hinblick auf die Spannung von 'rassischen' und sozialen Faktoren skizziert werden. Im Mittelpunkt steht die Genese seiner Positionen, wie er sie in seiner Schrift 'An Anthropologist Looks at Jazz' vertreten hat, sowie die Frage, warum Borneman angesichts der Argumentation zum Blues im Umfeld der Black-Power-Bewegung ins Schweigen verfiel.

Die Erfahrung des schwarzen London

Ernest Borneman entdeckte den Jazz in einem politischen Kontext, der seine Haltung als Jazzkritiker entscheidend prägen sollte: inmitten des sich radikalierenden Panafrikanismus der 30er Jahre an seinem Brennpunkt London, und im Entkolonialisierungsschub der literarisch-philosophischen 'Négritude'-Bewegung im Paris der späten 40er Jahre. Er bewegte sich unter schwarzen Intellektuellen, die diese Bewegungen anführten und mit dem Panafrikanismus die 'eigentliche Ideologie' (Geiss 1968: 11) der Entkolonialisierung in Afrika entwickelten, damit zugleich die Grundlage für die radikale Emanzipationsbewegung der Afroamerikaner in den 60er Jahren legten.

Jazz betrachteten sie als Ausdrucksform eines neuen, afrikanisch geprägten Selbstbewusstseins.

In London, wo er seit dem 8. Juli 1933 lebte, verkehrte der junge Emigrant in den Jazzclubs Nest und Shim Sham, er trat dem Rhythm Club No. 1 aus dem Mecca Café bei und verdiente einen Teil seines Lebensunterhalts bei abendlichen Auftritten als Jazzmusiker, anfangs als Pianist, dann als Bassist.² Dabei ergaben sich gemeinsame Auftritte mit Louis Armstrong, Cab Calloway und Duke Ellington, später in Kanada mit Oscar Peterson und Mezz Mezzrow (Borneman 1977: 361). Sein erstes Jazzkonzert in London erlebte Borneman bei einem Benefizabend für die 'Scottsboro Boys,' eine Gruppe jugendlicher Afroamerikaner, die 1931 zu Unrecht der Vergewaltigung weißer Frauen beschuldigt und verurteilt worden waren, wogegen die Organisationen Schwarzer und die kommunistischen Parteien der USA und Europas Protestkampagnen organisierten (Borneman 1977: 357ff). 'So happy!!!,' notierte der 18jährige nach den ersten Tagen und Nächten in London, die er zwischen Party, Jazzclub und Flugblattverteilen verbracht hatte und die bei ihm jenen Entdeckungsschock auslösten, von dem viele Jazzadepten berichteten (vgl. Borneman 1933).³ Es war nicht nur die Musik allein, sondern eine umfassende Erfahrung schwarzer Aktivität und Expressivität. In den aus dieser Zeit überlieferten autobiographischen Notizen wird deutlich, wie sehr ihn die Vielfalt der Londoner Nachtschwärmer faszinierte—'alle Sprachen, Farben, Schichten, Verbrecher, Reporter, Nutten, Seeleute,' so schilderte er die Mischung des Blue Café—vor allem aber die Begegnung mit Schwarzen (Borneman o.D.a.).

In den ersten Jahren wurde Bornemans Londoner Umfeld bestimmt von einer kleinen Gruppe schwarzer Revolutionäre, die aus den britischen Kolonien, insbesondere aus der Karibik, in die Hauptstadt des Empire gekommen waren und im Begriff waren, mit dem Panafrikanismus eine Vorform der Black-Power-Bewegung zu schaffen (Fryer 1984; vgl. Robinson 1983; und Buhle 1988). Prägenden Einfluss hatte der 14 Jahre ältere C. L. R. James, ein Historiker und politischer Aktivist aus Trinidad, der kurz vor Borneman, 1932, nach England gekommen war, sich Anfang 1934 in London niederließ und dort ein führender trotzkistischer Intellektueller wurde. Gemeinsamkeiten gab es beim Jazz und dem marxistischen Ansatz, wobei der Ältere den Jüngeren in drei Richtungen

² Zur neuen Form der Geselligkeit auf dem Gebiet des Jazz in London vgl. den Einblick bei Klaus Nathaus (2009: 245).

³ Zum 'life-changing shock of discovery,' siehe Gennari (2006: 8).

beeinflusste: politisch hin zur Offenheit gegenüber der nichtstalinistischen radikalen Linken, kulturell zum Interesse für Afrika und die Karibik (nicht als Gegenpol, sondern in der Interdependenz mit europäischer Kultur) und im Hinblick auf die Arbeitsweise, die empirisch-enzyklopädisch war und sich auf ein breites Spektrum an Themen und Medien erstreckte.

James lebte in verschiedenen Wohngemeinschaften, und die erste von ihnen, 'Hermitage' genannt, bildete er zusammen mit Ernest Borneman und dem deutschen Lehrer Ernst Perl. Borneman hatte neben vielen anderen Studierenden aus den Kolonien auch James im internationalen Studentenclub 'Student Movement House' am Russell Square kennen gelernt und sich mit ihm angefreundet (Trevelyan 1941). Die gemeinsam gemietete Dreizimmerwohnung war Treffpunkt schwarzer Intellektueller, die in Bornemans Erinnerung Tag und Nacht diskutierten—über Politik und Kunst, darunter die Richtungskämpfe im internationalen Kommunismus zwischen Stalinisten und Trotzisten, aber auch über das Projekt einer linken, von den weiß dominierten Parteien und Gewerkschaften unabhängigen Bewegung der Schwarzen (Dhondy 2001: 55; Worcester 1996: xv; vgl. Held 1995). Zu denen, die dort regelmäßig verkehrten, gehörten Jomo Kenyatta (geb. 1893), der von 1934 bis 1938 in London studierte und später erster Präsident Kenias wurde, und Eric Williams (geb. 1911), der in Oxford, stark beeinflusst von James, seine Doktorarbeit zur Aufhebung des Sklavenhandels in Westindien verfasste und später erster Premierminister von Trinidad und Tobago wurde (vgl. Kenyatta 1968; und Williams 1961).⁴ Hinzu kam George Padmore (geb. 1902) aus Trinidad, ein Jugendfreund James, der 1930 von der Kommunistischen Internationale mit der Leitung des International Trade Union Committee of Negro Workers in Hamburg beauftragt worden war und zeitweise gemeinsam mit Kenyatta in Moskau studierte, aber nach seiner Kritik an der Volksfrontpolitik aus der sowjetischen und der britischen KP ausgeschlossen wurde. Borneman hatte ihn schon kurz vor seiner Emigration in Hamburg kennen gelernt und sah ihn ab 1935 in London fast täglich (Borneman 1977: 301).

Das war der Kontext, in dem sich der Jungmarxist im Londoner Exil bewegte und entscheidende Anregungen erhielt. Dass sie sich vor dem Hintergrund seiner Studien bei

⁴ Williams recherchierte Mitte der 30er Jahre zwei Jahre lang im British Museum für seine Dissertation, 'Inward Hunger. The Education of a Prime Minister' (Williams 1969).

dem ebenfalls nach Großbritannien emigrierten Berliner Musikethnologen Erich von Hornbostel um die gesellschaftlichen Grundlagen des Jazz drehten, der den alltäglichen Hintergrundsound des postkolonial-revolutionären Wertehimmels bildete, war da nicht verwunderlich. Ohne Zweifel waren die ersten Jahre des Exils für den jungen Borneman formative Jahre. 'All of us,' so fasste er später die Grundstimmung in der 'Hermitage' zusammen, 'were nearly penniless, all of us were in exile, but we did not have the slightest doubt that we were going to change the face of the globe' (1970: 27). Fast nichts von dem, was Borneman zuvor im Entrée des deutschen akademischen Elfenbeinturms erdacht hatte, 'could withstand the test of the Negro movement struggling for control of whole continents. I had to scrap almost everything I had worked out till then, and I had to give up once and for all the idea that music can be conceived as something developing on its own—something but slightly influenced by the hot breath of social struggle' (1970: 27). Als ebenso schockierend beschreibt er die Erfahrung, mit schwarzen Jazzmusikern zusammenzuspielen.

Borneman arbeitete nahezu täglich in der British Library, an seinen Romanen und Theaterstücken, mit denen er Geld verdiente, aber auch an seiner 'Bibliography of American Negro Music,' die dort entstand; die frühesten in seinem Nachlass auffindbaren Notizen zum Jazz stammen von 1935 (Borneman 1935). Bornemans Interesse für den Jazz als Volksmusik wurde sichtbar von James beeinflusst, für den die Massen die Triebkräfte der Geschichte waren, und der Kulturelemente der Karibik, wie den Calypso, als Ausdruck der entstehenden westindischen Nation begriff (Worcester 1996: xiif). Kulturelle Formen und Praktiken wurden durch ihren jeweiligen sozialen und historischen Kontext bestimmt, während gleichzeitig 'the emotions, activities, and experiences of the great mass of the population' die wichtigsten Aspekte sozialer Bewegungen darstellten (in James 1983: 266). Auch im Jazz konnte man sie aufspüren.

'A history of American negro music'

In seinen ersten Londoner Jahren wollte Borneman sich auf dem Gebiet des Films einen Namen machen. Schon hier spielten schwarzer Habitus und schwarze Sozialisation eine zentrale Rolle. Im Exposé eines auch formal geradezu avantgardistischen Streifens werden Sujet und Haltung sichtbar, wie sie auch in späteren Projekten in verfeinerter Form wieder auftauchen sollten. Ein ausgelaugter Schwarzer betritt einen Nachtclub und wird vom Rhythmus der Jazzmusik mitgerissen. Von den (weißen) Gästen der Bar

mit Alkohol abgefüllt und am Ende erschossen, wird der Atem des Sterbenden 'zum Pulsschlag ... der dumpf und unwillkürlich in die Bilder seiner Träume hineinklingt. Dort wird er zum Rhythmus der Sklavenlieder seiner Vorfahren,' aber auch 'dem emanzipierten Neger zum Takt seiner Tanzmusik, mit der er die Welt, die er verloren hat, wieder zu erobern beginnt' (Borneman o.D.b.).⁵

Das alles ereignet sich in jenem merkwürdigen Zustand zwischen Wirklichkeit und Traum, in dem die Ventile des kontrollierenden Bewusstseins aufbrechen und dem Druck der langangestauten, stets zurückgedrängten Massen im Unterbewusstsein nachgeben. Der Neger erlebt in diesem Zustand die ganze Leidensgeschichte seines Volkes, Unterdrückung, Sehnsucht, Hoffnung, die er kennt, da sie ja auch sein eigenes Leben sind. (Borneman o.D.b.)

Das Script hat eine klare politische Botschaft. Durch die Bewusstmachung der schwarzen Leidensgeschichte wird der Film 'zum Sturmbaum, mit dem wir alle Mauern menschlicher Dummheit, Trägheit und Schwäche einrennen können' (Borneman o.D.b.). Medium der Selbstbefreiung Schwarzer ist der Jazz.

Hatte er noch 1934 eine Textidee abgelehnt, weil er 'nichts von Musik verstehe,' so arbeitete Borneman sich in den Folgejahren intensiv in die Geschichte und Formen des Jazz ein (Borneman 1934). Im Frühjahr 1940 nahm er an einer Radiodiskussion über 'Jazz for Moderns' u.a. mit Humphrey Lyttelton teil und brachte eine dreiteilige Serie 'Outlaw Ballads' in der BBC. Im selben Jahr, kurz bevor Borneman nach Kanada deportiert wurde, lag ein 580 Seiten starkes Manuskript 'Swing Music. An Encyclopedia of Jazz' vor, das nach einleitenden Abschnitten zur Geschichte der amerikanischen Kunstmusik, der Sklaverei und Sklavenemanzipation die Geschichte der afroamerikanischen 'Folk Music' in den verschiedenen Teilen Amerikas rekonstruiert. Ein zweiter Teil beschreibt lokale Szenen in den US-amerikanischen Jazz-Metropolen wie New Orleans, Chicago und New York sowie den 'Jazz in Europe,' betrachtet über die nationalen Szenen und ihre Clubs. Als dritter Teil folgt ein Kapitel 'What is Jazz?' über musikalische und sprachliche Charakteristika. Das Manuskript war unter verschiedenen Titeln wie 'The History of American Negro Folk Music' zur Publikation vorgesehen. Borneman schickte es Bekannten zur kritischen Durchsicht, versuchte es mehrfach bei Verlagen unterzubringen und kündigte Freunden und Kollegen gegenüber die Drucklegung an—u.a. war von Harvard University Press die

⁵ Begriffe aus den Quellen wie 'Neger,' die zu diesem Zeitpunkt auch als Selbstbezeichnung üblich waren, werden im Folgenden übernommen und nicht weiter kommentiert, auch wenn klar sein sollte, dass sie inzwischen aus guten Gründen als rassistisch eingeordnet werden und in den Auseinandersetzungen der Zeit zum Gegenstand vieler benennungspolitischer Diskussionen wurden.

Rede (Borneman 1945a, 1945b). Doch dazu kam es nicht, ebensowenig wie bei mehreren nachfolgenden Manuskriptvarianten. Gleiches gilt für die etwa zeitgleich entstandene, 214 Seiten starke und mit etwa 1.000 Titeln bestückte 'Bibliography of American Negro Music' (Borneman 1940b). Mehrfach auch versuchte Borneman, seine Überlegungen durch Forschungsprojekte wissenschaftlich zu untermauern, die aber keine finanzielle Unterstützung gewinnen konnten (Borneman 1945–1946).

Borneman hatte das Buch nach eigenen Angaben zehn Jahre zuvor begonnen mit Notizen zu einer Hausarbeit für den Berliner Musikethnologen Erich von Hornbostel. Ursprünglich gedacht als enzyklopädische Studie zur Entwicklung amerikanischer Musik seit dem Ersten Weltkrieg, grenzte er das Thema auf afroamerikanische Musik, speziell den Jazz, ein und richtete die Arbeit auf einen soziologischen Fokus aus. Angesichts der Ursprünge des Jazz bei den nach Amerika verbrachten afrikanischen Sklaven stellte der Autor Fragen wie: 'Is culture race-bound? Is it bound to district and climate? Will it survive a transplantation into a different culture, a different country, a different race, a different form of social organization?' Geleitet wird die Studie von einem Ansatz, der alle Formen menschlicher Aktivität, auch die Musik, als 'mere sublimations and elaborations of the elementary needs of human society' betrachtet (Borneman 1940a: 24ff). Wie der Film war der Jazz eine Kunstform, die jener arbeitsteiligen, große Menschenmassen einbeziehenden gesellschaftlichen Organisation entsprang, wie sie in den USA entstanden war:

Jazz music is a more highly socialized form of art than any other form of music—more, in fact, than any form of art except Cinema which, like Jazz music, came to existence at a time when human society had developed a structure of such complexity that almost every human being took part, in one way or another, in the production of almost every product produced by any other human being at any other spot where human beings lived. It is no accident that both Jazz and Cinema should have developed in that excellent melting-pot of peoples and races which is America. Here the process of international and intersocial penetration reached its height in the form of a merchant civilization which commercialized all forms of art at a rate which left Europe dazzled and agape. (Borneman 1940a: 24–25)

Gegenstand von Bornemans Untersuchung war die Frage, wie die soziale Entwicklung der amerikanischen Gesellschaft den Jazz und umgekehrt der Jazz die Gesellschaft beeinflusst hat. Im Grunde ging es dabei darum, wie Kunst zu analysieren sei—nämlich nicht ausgehend von vorgefassten ästhetischen Normen, sondern aus ihrem jeweiligen Entstehungskontext heraus. Der Jazz war jedoch nicht vollends aus seinen sozialen Faktoren abzuleiten, sondern weist als Kunstform einen bestimmten Grad an Autonomie auf. Er wurde nicht nur durch die amerikanische Gesellschaft geprägt, sondern

beeinflusste sie auch. Hier wurde das Verhältnis von 'Basis' und 'Überbau,' oftmals in einem kruden Materialismus als einseitiges Abhängigkeitsverhältnis betrachtet, auf seine frühmarxistischen Füße gestellt. Auch in seiner historischen Perspektive lehnt sich Bornemans theoretischer Rahmen stark an Bertolt Brechts Ideal eines 'Theaters des wissenschaftlichen Zeitalters' an, das auf experimentelle Weise gesellschaftliche Gesetze erkennbar machen sollte, und zwar durch die Einnahme einer distanzierten Position. Ideelle Aussichtstürme waren die Geschichte und das künftige 'wissenschaftliche Zeitalter.' Wie Brecht operierte auch Borneman auf der Zeitachse Geschichte—Gegenwart—Zukunft, die eine distanzierte Position und damit Kritik ermöglichte: 'The theories and the critical standards of art which are based on an aesthetic analysis of existing works of art are totally untenable: they must be replaced by a theory that is flexible enough to stretch not only from the past to the present, but also beyond the present to the future' (Borneman 1940a: 519).

Diese Theorie war der Marxismus—allerdings nicht in seinen parteidogmatischen Formen, sondern als 'Linksabweichung,' die den nicht ökonomischen Faktoren, darunter der Kunst, eine relativ autonome Position beimaß (anhand Brechts, Müller 1972; 1983). Der Jazz war in einer Sackgasse angekommen, 'from which only one way can deliberate it: that of a social change which liberates it from nightclubs and turns it back to folk music' (Borneman 1940a: 550). Hier wird eine von Bornemans Grundpositionen sichtbar: Anstatt sein Heil im Schlager oder in der Aufwertung durch Anlehnung an die europäische Musiktradition zu suchen, sollte der Jazz als Volksmusik bewahrt werden: 'In order to make such an advance possible Jazz must drop the commercialism of Tin Pan Alley and of Broadway, the lulling saccharine of "sweet Jazz," the cheaply aphrodisiacal "Jitterbug Jazz"—all those elements of social and sexual dope which are now associated with the functions that Jazz is forced to fulfill in the modern nightclub' (Borneman 1940a: 550). Grundsätzlich gehörte dem Jazz als tendenziell klassenloser Musik die Zukunft, während Oper und Symphonie als Präferenzen einer bestimmten Klasse zum Untergang bestimmt waren: 'Upper class music with its symphonic tradition of "subject first" is dying, just as the upper class itself is inevitably moving closer to death with every day of its existence. The new music of the people which began with Jazz music is as certain to conquer all music as the people is bound to conquer all society' (Borneman 1940a: 550).

Im Hinblick auf eine ethnische Komponente des Jazz: Wenn die Musik durch die Bedürfnisse der Gesellschaft beeinflusst wird, welche Rolle spielt dabei die Zugehörigkeit zu einer 'Rasse'? Keine besonders große, meinte Borneman, wenn überhaupt. Die Nachkommen der aus Westafrika verschleppten Sklaven reproduzierten in den USA nicht einfach 'afrikanische' Musik, sondern kombinierten die wenigen, durch die Älteren überkommenen westafrikanischen Traditionselemente (Borneman nennt sie 'sekundären Afrikanismus') mit den vielfältigen kulturellen Einflüssen der Gegenwart, die sich aus den verschiedensten ethnischen oder nationalen Traditionen zusammensetzten, wie sie im Schmelztiegel USA vorzufinden waren. Aus all diesen Elementen entstand: 'a new music that had very little resemblance with original African music. It was no longer Negro music at all, nor was it Negro-music-diluted-by-the-music-of-the-white-red-and-yellow-races-of-America; it was simply no longer racial music at all. In fact, it had never been racial music' (Borneman 1940a: 565ff). Unter Berufung auf Hornbostel erklärte Borneman, wenn Westafrikaner nicht in die USA, sondern nach China verschleppt worden wären, hätten sie Musik nach chinesischem Stil gemacht. 'Music is formed by the social structure of society and not by its racial structure ... the difference between African and European music is not the difference between two different races but the difference between two different forms of social organisation' (Borneman 1940a: 565ff). Und mit Melville J. Herskovits, dessen berühmtes Buch *The Myth of the Negro Past* er während seiner Zeit beim National Film Board of Canada las und für den ethnographischen Dokumentarfilm auswertete, argumentierte er: 'The musical customs in America changed—not through the impact of another race but through the impact of another people with a different musical custom which was the result of a different social system' (Borneman 1940a: 565ff).

'The anthropologist looks at jazz'

Im Juni 1940 als 'enemy alien' interniert und bald darauf von England nach Kanada deportiert, arbeitete Borneman nach seiner Entlassung aus dem Internierungslager im August 1941 beim National Film Board of Canada für den Dokumentarfilmproduzent John Grierson. Er produzierte eine Reihe von Dokumentarfilmen, genoss das Nachtleben in Ottawa und Toronto und baute seine Jazz-Kontakte in Nordamerika aus (vgl. etwa Borneman 1942). Die Korrespondenz mit seiner in England verbliebenen Freundin und späteren Ehefrau, Eva Geisel, widerspiegelt eine intensive Beschäftigung mit der Jazzszene, nicht nur der Musik, sondern auch der Tänze, der Bekleidung und anderen

Elementen der Jazzkultur. Von Beginn an begriff Borneman Jazz nicht nur als Sound, sondern als ein soziales Phänomen, dessen Symbole und Rituale eine Lebensweise begründeten. Kurz vor Kriegsende begann er jene intensive publizistische Tätigkeit zum Jazz, die ihn zu einem der international bekanntesten Jazzkritiker seiner Zeit machen sollte. Grundlage seines Ruhms war die achteilige Artikelserie 'The Anthropologist Looks at Jazz,' die er von April 1944 bis Februar 1945 in der 1943 gemeinsam mit Gordon Gullickson gegründeten Jazz-Zeitschrift *The Record Changer* veröffentlichte. Die Serie erschien 1946 in monographischer Form und hatte so großen Einfluss, weil sie, wie der Verleger Max Jones in seinem Vorwort erläuterte, den Jazz aus einer wissenschaftlichen Perspektive untersuchte, nämlich aus der des Kulturanthropologen und Soziologen, und damit 'valid critical standards' etablierte (Borneman 1946).

Jones, der die 53-Seiten-Broschüre in seinem Verlag 'Jazz Music Books' herausgab, war wie Borneman an den sozialen Hintergründen des Jazz in den USA interessiert, insbesondere an Rassismus und Armut als Bedingungsfaktoren des Blues, den er als Essenz des Jazz betrachtete. Seine von 1942 bis 1953 erschienene Zeitschrift *Jazz Music* widmete sich diesen Themen, und dieser marxistische Ansatz, der in den USA geläufig war, aber in Großbritannien 'a radical shift in the dialogue about black music' darstellte (Schwartz 2007: 149), wurde durch die Publikation von Bornemans Aufsätzen aus dem *Record Changer* untermauert. Volksmusik, so Bornemans Auffassung, konnte nur überleben, wenn man Komponisten und Arrangeure von ihr fernhielt (Borneman 1945c). Jones schrieb ihm Anfang 1945, gegenüber dem Mainstream der Jazzkritiker seien diejenigen, die nach derart puristischen Idealen über Jazz dachten, 'few and scattered and generally incoherent' (Jones 1945a). Er und seine Freunde,

believe very much in your approach to the subject and don't minimise the strengths of West African survivals in Afro-Am. folk art of all kinds ... Like you, I think I can listen by the hour to the good race discs which these Panassians find boring and unimaginative. And to my older paramounts by Blind Lemon J., Elzadie Robinson, Norfolk Jubilee 4 and so on, and some of the fine Lomax albums ... I can soak up in them but find it difficult to write down just what is so hard and honest and moving about them. (Jones 1945a)

Weil Borneman eben dies gelang, wurde *A Critic Looks at Jazz* Paul Oliver zufolge eines der 'most authoritative works published on the origins of jazz and the role of blues' (2007: 32).

Die Fragen, die der Verfasser in *Swing Music* (Borneman 1940a) aufgeworfen hatte, wurden jetzt verfeinert. Zwar ging es nach wie vor um die Kernfrage, inwieweit

Kulturen 'racial achievements' seien, aber im Mittelpunkt stand die Wechselwirkung von sozialen und kulturellen Mustern, konkret die Art und Weise, in der die Sklavenarbeit afroamerikanische Musik und andersherum schwarze Musik das soziale Gefüge ihrer Umgebung verändert habe (Borneman 1946: 28). Die Ursprünge des Jazz ließen sich nicht allein auf 'afrikanische Musik' zurückführen—eine viel zu grobe Kategorie. Gestützt auf Herskovits unterschied Borneman Basistypen von Songs, die zu verschiedenen Gelegenheiten gesungen wurden und postulierte, nach der Ankunft auf dem amerikanischen Kontinent seien nur jene tradiert worden, die auch in dem neuen Kontext eine Funktion hatten—wie etwa Arbeits-, Liebes- oder Hochzeits- und Beerdigungslieder.⁶ Vor allem aber seien im Kontakt mit den anderen Einwandererpopulationen deren kulturelle Traditionen aufgenommen und mit den noch überkommenen afrikanischen Traditionselementen zu einem 'whole new wealth of Afro-American music' verschmolzen worden (Borneman 1946: 32). Die empirisch zu beobachtende wechselseitige Aufnahme jeweils neuer kultureller Impulse brachte Borneman zu der Schlussfolgerung: 'The racial element seems to be of amazingly small importance in the determination of musical archetypes. There is no such thing as pure "Negro music" in America; nor is there any such thing as racial inheritance or racial proclivity in music' (Borneman 1946: 36). Zwischen 'Rasse' und Kultur, so argumentierte er mit Herskovits, gab es keine Korrelationen. Tradition war kein 'rassisches' Erbe, sondern Ergebnis von Erziehung, Volksmusik ein Resultat von Umweltfaktoren. Den stärksten und nachhaltigen Einfluss auf die amerikanische Populärmusik hatte der Blues, der den ambivalenten Fortschritt der Sklavenbefreiung ohne gesellschaftliche Anerkennung symbolisierte, zum 'Archetypus des Jazz,' aber auch von weißen Folksängern aufgenommen und so 'one of the backbones of American folkmusic' wurde (Borneman 1946: 38). Jazz war die revolutionärste Kulturform der Moderne, weil sie demokratisch war, von jedermann auch ohne musikalische Erziehung ausgeübt werden konnte. Er barg den revolutionären Sprengstoff lang unterdrückter Revolten und zugleich das kulturelle Opiat des Scheiterns, des Substituts für die und die Flucht vor der politischen Aktion:

[Jazz], at its best, became the American's Negro's music of protest and assertion: Jazz, at its worst, became the white man's music of indolence and escape; more than even movies, it has become the opium of the people ... It is up to us, the lovers and critics and collectors of jazz, to decide which of the two we will support and which of the two we shall conquer. (Borneman 1946: 47)

⁶ Gegen Borneman ist eine stärkere Kontinuität behauptet worden von John Storm Roberts (1998: 57f. u. 71); vgl. Gennari (2006: 16).

Bornemans Statement endete mit einer Kritik des kommerzialisierten Bigband-Jazz, der an die Stelle der Improvisation das Arrangement gesetzt hatte, und im Bekenntnis zur Wiedergeburt des Jazz als Volksmusik, die nicht rational, sondern intuitiv entstand (Borneman 1946: 53).

Aufgrund des großen Leserechos richtete der *Record Changer* eine Kolumne 'Questions and Answers' ein, die vom Juli 1944 bis lange über das Ende der 'Anthropologist'-Serie hinaus fortgesetzt wurde, bis zum Juni 1947, als Nesuhi Ertegun an Bornemans Stelle als Herausgeber der Zeitschrift neben Gullickson trat (Ertegun 1947). Im Rückblick arbeitete Borneman zehn Fragen heraus, um die die etwa 500 Zuschriften hauptsächlich kreisten. Die wichtigsten Fragen richteten sich auf den 'rassischen' Charakter des Jazz: 'If jazz is a form of Negro folk music, how does it affect white musicians and white listeners?' 'Could the theory of African survivals in American Negro music not be interpreted as a form of racism, and is it therefore not objectionable from a social point of view?' Aber auch Bornemans Weigerung, populäre Formen wie den New Orleans Jazz als minderwertig zu diskreditieren, löste Diskussionen aus, bei denen es um die Spannung von demokratischer und avantgardistischer Kunst ging. Zum ersten Problemkomplex machte Borneman noch einmal klar, dass kultureller Afrikanismus nicht biologisch, sondern sozial begründet sei (Borneman 1947: 6f. u. 14).⁷ Immer wieder kam er darauf zurück, dass es der Jazz-Kritik nicht darum gehen könne, geschmäcklerisch einzelne Musiker zu kritisieren, sondern darum, den sozialen Zusammenhang ihrer Kunst zu beschreiben: Wenn man bestimmte musikalische Formen kritisiert, dann muss man das ganze Bedingungsgeflecht angreifen, das schlechte Musik populär macht—ihren kommerziellen Hintergrund.

In der Hochzeit des europäischen Jazz in den 50er Jahren publizierte Borneman in zahlreichen Zeitschriften, darunter Special-Interest-Blätter wie *Jazz Journal* und *Down Beat*, aber auch große Magazine wie *Harper's Bazaar* und *Variety*. Für den *Melody Maker*, das bedeutendste Wochenblatt für afroamerikanische Musik, schrieb er schon in der zweiten Hälfte der 40er Jahre regelmäßig, vom 6. Mai 1950 bis zum 12. Dezember 1953 zunächst wöchentlich, dann im längeren Abstand, als Autor der Kolumne 'One Night Stand'.⁸ Der Kontakt zum *Melody Maker* war über Max Jones entstanden, der

⁷ Hier war Borneman in kritischer Auseinandersetzung mit Rudi Blesh's Buch *Shining Trumpets* (1946).

⁸ Vgl. Zeitungsausschnitte in Akademie der Künste, Berlin (AdK), Ernest-Borneman-Archiv (EBA), 34.

sich während Bornemans Internierung darum bemüht hatte, seine diversen Jazz-Manuskripte zu publizieren (Jones 1945b). Unter seinen Arbeiten finden sich viele Konzertbesprechungen, aber auch grundsätzliche Artikel zum Jazz der Gegenwart, zu historischen Entwicklungen, einiges zum Jazz in London und in der BBC sowie Kommentare zu Polizeirazzien in Jazz-Clubs. Gleichzeitig behielt er immer die kontinentale und insbesondere die deutsche Jazz-Szene im Blick. Im Rückblick schält sich heraus, dass Borneman hier Entwicklungen vorantrieb, die große Folgen haben sollten. So war er als 'Avantgardefigur des Blues-Proselytismus' daran beteiligt, das Feld für den britischen Blues-Boom der langen 60er Jahre zu bereiten, indem er immer wieder 'mit evangelikaler Leidenschaft' darauf drängte, die durch den Protektionismus der britischen Musikergewerkschaft von afroamerikanischen Musikern abgeschnittene Szene der Insel durch Konfrontation mit dem Ursprungsimpuls zu revitalisieren (Schwartz 2007: 147).⁹ Die Isolation und Sterilität der britischen Tanzmusik konnte nur durch einen neuerlichen Zustrom von 'native Afro-American folk music' aufgebrochen werden. Borneman gehörte damit dem anfangs kleinen Kreis derer an, die den ursprünglichen, 'reinen Jazz' (Paul Oliver) suchten und propagierten, nicht zuletzt als Gegenprogramm zu der Kommerzialisierung, die der Jazz etwa als Bigband-Swing erlebte. Einmal formulierte er es so: 'Der Blues ist wahrlich das Herz des Jazz, und ohne Blues wird der Jazz verfallen wie eines Menschen Leib, dessen Herz aufgehört hat zu schlagen' (Graves 1961: 7).¹⁰ Wie viele seiner Freunde und Verbündeten bei der Etablierung des Blues, Max Jones, Rex Harris oder Paul Oliver, propagierte Borneman seine Auffassungen von den Traditionen des Jazz nicht nur in kleinen Spezialmagazinen, sondern auch in großen Blättern und bei Schallplattenvorträgen, die er auf Einladung von Jazzclubs oder im Radio präsentierte. Dadurch kamen junge Musiker wie Alexis Korner mit dem Blues in Berührung und lernten eine Musik kennen, 'that no British band, no British singer, no British accompanist could have furnished for any amount of money,' wie Borneman 1952 im *Melody Maker* bemerkte (zit nach Schwartz 2007: 157).¹¹ Dem Rock'n'Roll stand er skeptisch gegenüber, verteidigte ihn aber dennoch, weil er darin eine berechtigte Reaktion der Jüngeren gegen zwei Zeitströmungen sah: 'beatless pop' und 'beatless bop,' die beide gleichermaßen ein zentrales Bedürfnis der Jungen nicht bedienten: das Bedürfnis zu tanzen (Borneman 1957a o.D.c.).

⁹ Ein klares Bekenntnis zum Blues gab Borneman noch einmal 1963 ab, inmitten des britischen Blues-Booms (Borneman 1963a: 6–8).

¹⁰ Für den Hinweis auf dieses Zitat danke ich Michael Rauhut.

¹¹ Orig. in: *Melody Maker*, 30 August 1952.

Wie alle anderen Jazzkritiker konnte Borneman nie allein von dieser Arbeit leben, sondern musste auf mehreren Gebieten bei unterschiedlichen Medien aktiv sein (Gennari 2006: 7f). Nur selten ergaben sich dauerhaftere Einkommensquellen. Seine Arbeit für den National Film Board of Canada in Ottawa und für die UNESCO in Paris sicherten ihm zwischen 1941 und 1949 ein regelmäßiges Auskommen und ließen ihm gleichzeitig Zeit für das Studium der Jazz-Szenen in Kanada, den USA und der französischen Metropole. Neben der Arbeit für den *Record Changer* stand er mit zahlreichen Musikern, Veranstaltern und Jazz-Kritikern in Kontakt, schrieb für *Down Beat* und *Variety* über Jazz in Paris, wo zur gleichen Zeit u.a. Richard Wright, James Baldwin und Sidney Bechet lebten. In den 40er und 50er Jahren wurde die französische Hauptstadt zu einem europäischen Mekka für afroamerikanische Künstler, die sich dort weniger diskriminiert fühlten als in den USA (Campbell 1995). Er war eng mit dem existentialistischen Universalgenie Boris Vian befreundet, der seinen 'bon ami Borneman' in Artikeln über Jazz immer wieder zitierte (Vian 1999: 169).¹² Liert war er in Paris mit Jacqueline Walcott, einer schwarzen Tänzerin aus der Truppe von Katherine Dunham (Borneman 1977: 367). Borneman publizierte auch in der 1947 gegründeten Zeitschrift *Présence Africaine*, die als neue Stimme der 'Négritude'-Bewegung eine panafrikanische Perspektive in Europa verankern wollte, und dessen Herausgeberkreis neben u.a. Jean Paul Sartre, André Gide und Albert Camus auch Richard Wright angehörte, unter den Autoren waren Léopold Sédar Senghor, E. Franklin Frazier und C. L. R. James (Borneman 1948; Rowley 2001: 363f). Als afrikanisch inspirierte Kulturformen spielten Jazz und Blues in *Présence Africaine* eine bedeutende Rolle, präsentiert und diskutiert u.a. von dem französischen Jazz-Propagandisten Hugues Panassie, Wright und Borneman (Wright 1953).

1949 ging Borneman mit seiner inzwischen aus Kanada nach Europa übergesiedelten Familie zurück nach London. Er war produktiv wie nie und hielt bei der BBC und zahlreichen deutschen Rundfunkanstalten Radiovorträge zu den verschiedensten Aspekten des Jazz, die er durch Tonbeispiele von eigenen Schallplatten musikalisch illustrierte. Inhaltlich interessierte er sich dabei zumeist für die autochthonen Aspekte des Jazz—also regionale oder nationale Ausprägungen, die aus jeweils spezifischen kulturellen Amalgamierungen entstanden. Stets lehnte er das ab, was er als 'Kopie des amerikanischen Jazz' betrachtete. So empfahl er 1953 den britischen Jazzmusikern,

¹² Orig. in: *Jazz Hot*, Nr. 23, Mai 1948.

nach Inspirationsquellen im Commonwealth Ausschau zu halten. In der Forschung ist bemerkt worden, Borneman habe im Bedürfnis, den britischen Jazz als eine innerhalb des Empire entstandene Musik zu konzeptionalisieren, 'determined ingenuity' an den Tag gelegt (Moore 2007: 65). Eine Wahrnehmung von 'Britishness' aber entstand nicht nur durch die entsprechende interpretatorische Rahmung, sondern auch durch die Zuschreibungen, mit denen die Musik selbst und ihre Ausdrucksformen bedacht wurden. Indem sie New Orleans Jazz nationalisierten, bereiteten britische Kritiker und Musiker den Boden für den späteren British Sound, der diese als autochthon verstandenen Wurzeln zu einem Idiom von globaler Popularität transformierte und in den USA als 'British Invasion' wahrgenommen wurde (Miles 2009; Harry 2004; Perone 2009).

Borneman interessierte sich seit den 50er Jahren besonders für diejenigen Formen des amerikanischen Jazz, in denen sich afrikanische mit spanischen und französischen Einflüssen mischten—also für die in der Karibik entstandene Volksmusik. Seit seiner dreiteiligen BBC-Serie über 'Folk Music of Cuba' von 1953, aber auch in anderen britischen und westdeutschen Radiosendungen, beschäftigte Borneman sich intensiv mit diesem Thema. Von 1954 bis 1957 schrieb er für den *Melody Maker* die Kolumne 'Tropicana,' die den lateinamerikanischen Sektor behandelte. Bornemans These lautete, der Jazz sei ursprünglich bei den französischen und spanischen Kreolen mit ihrem rhythmischen afrikanischen Erbe entstanden und vollende sich mit dem afro-kubanischen Trend der Gegenwart. 'I believe that the most interesting prospect both for jazz and for jazz criticism lies in that borderland which is framed on its three sides by African music, Spanish music and jazz. It is here, I believe, that tomorrow's folk music is growing today' (Borneman 1957b). 'Wir stehen heute,' so hieß es 1959 in einem seiner Radiomanuskripte,

am Anfang einer musikalischen Revolution, die der des ersten Weltkriegs ähnelt. Wie damals der Jazz die Welt zu erobern begann, so hat heute die kubanische Volksmusik angefangen, die internationale Musik der Teen Agers, der jungen Generation aller Länder, zu werden. Überall auf der Welt wenden die jungen Leute sich von Jazz und Rock 'n' Roll zu Twist, Pachanga, Mambo und Chachacha. (Borneman 1959a)

Es folgten die Kolumnen 'The Latin Touch' und 'Exotica' für *Record Review*.

Borneman sah in der Verschmelzung afrikanischer mit spanisch- und französischsprachigen Elementen im karibischen Jazz eine 'zweite Symbiose' afrikanischer und europäischer Musik nach dem Einfluss der maurischen Musik im Mittelalter und einen

Gegenpol zu den hauptsächlich untersuchten Fusionen von afrikanischen und britisch-nordeuropäischen Einflüssen im Jazz.

Weil Borneman im *Melody Maker* als Erster auf den kreolischen Raum 'als musikalische Einheit' hingewiesen hatte, reiste Joachim-Ernst Berendt Anfang der 50er Jahre nach London, um ihn zu interviewen und blieb bis zu seinem Lebensende mit ihm in freundschaftlichem Kontakt (Berendt 1995: 116; 1977: 20). Bei seiner Reise in die Bundesrepublik von 1954 traf sich Borneman mit Jazz-Publizisten und Musikern wie Dietrich Schulz-Köhn, Dieter Zimmerle, Berendt und Günter Boas, besuchte Jazz-Clubs und sprach im NWDR und AFN über Jazz (Borneman 1954). Auch bei späteren Besuchen, etwa 1958 und 1960, traf er sich ausweislich seiner Kalender mit zahlreichen Persönlichkeiten der westdeutschen Jazz-Szene—Radioleuten ebenso wie Konzertveranstaltern und Musikern. Insgesamt war er von den Letztgenannten nicht besonders begeistert: 'The German musicians are not really very good. They're accurate and some have fine musicianship, but if you hear them as often as I do now, you realise that there's very little originality, very little creative drive, and—worst of all—no depth' (Borneman 1963b). Insbesondere waren europäische Bands im Gegensatz zu amerikanischen nicht in der Lage zu swingen, irgendeine Art von Wärme zu entwickeln oder einfach nur Tanzmusik zu machen. Kurz, der europäische Jazz—und so auch der deutsche—war 'clever, imitative, cold and swingless' (Borneman 1964: 26). Hier deutet sich schon an, dass Borneman den modernen Stilen Bop und Free Jazz mehr als skeptisch gegenüber stand. Er war, wie Berendt berichtet, 'vor allem den älteren Stilen des Jazz zugeneigt. Es schien mir sinnvoll, ihn mit den neueren bekannt zu machen. Ich lud ihn deshalb zu einem Frankfurter Konzert des großen Saxophonisten John Coltrane ein. Ernest—neben mir sich vor Unbehagen windend—konnte wenig mit dieser Musik anfangen' (1995: 117). Dies aber war nicht eine Frage des Geschmacks, sondern ihrer soziopolitischen Funktion.

'After Black Power, what?'

1965, nachdem das westdeutsche 'Freie Fernsehen' gescheitert war, dessen Aufbau Borneman als Programmchef geleitet hatte, und die Tätigkeit bei einer amerikanischen Werbeagentur ihn nicht ausfüllte, nahm er erneut die Arbeit an seiner 'Geschichte der amerikanischen Negermusik' auf.¹³ In den Folgejahren rückte er jedoch von dem Ziel

¹³ Zum Fernsehprojekt und Bornemans Rolle dort: Steinmetz 1996.

ab, eine kohärente Geschichte der afroamerikanischen Musik zu schreiben, weil es die Kräfte eines Einzelnen überstieg, der Trend in der Ethnomusikologie zur Detailstudie ging statt zum großfächigen Überblick, vor allem aber, weil im Umfeld der Black-Power-Bewegung die Meinung vorherrschte, Weiße könnten sich keine Meinung zu schwarzer Musik erlauben.

As a non-Negro musicologist, you can therefore still write on selected aspects of American folk music in which the Negro has played a part. But to single him out as a creative force, as a cultural entity with a clear profile, has become inadvisable to the extent that the Negro himself, who is to be the beneficiary of any such research, feels that the harm of it outweighs the benefits. (Borneman 1970: 30)

Daher war das, was Borneman Anfang der 70er Jahre vorlegte, nicht die Geschichte des afrikanischen musikalischen Erbes in der neuen Welt, sondern eine Geschichte der sozialen Spannungen und ihres Einflusses auf die afroamerikanische Musik. Nur in einer Hinsicht sollte es über das früher einmal Geplante hinausgehen: indem es die Reaktionen von Schwarzen auf die Wahrnehmung schwarzer Musik durch Weiße einzubeziehen begann.

Zwischen 1970 und 1972 veröffentlichte die Zeitschrift *Jazzforschung/Jazzresearch* unter dem Titel 'Black Light and White Shadow. Notes for a History of American Negro Music' in zwei Teilen einige wenige Exzerpte des auf weit über 20 Kapitel geplanten dreibändigen Werkes, das in monographischer Form nie erscheinen sollte (Borneman 1970, 1971-72). Dennoch ergibt sich aus der Serie der seit 1940 vorliegenden Manuskripte und publizierten Fragmente, die mit der letzten größeren Veröffentlichung zu den Folgen der Black-Power-Bewegung von 1972 endet, ein relativ geschlossenes Konzept, das gleichzeitig einen über mehr als drei Jahrzehnte sich vollziehenden Wandel abbildet.

Auf der zweiten internationalen Konferenz über Jazzforschung, die im April 1972 im österreichischen Strobl abgehalten wurde, reflektierte Borneman über die Konsequenzen der Black-Power-Bewegung für die Jazzforschung. Vorgegangen war eine Auseinandersetzung über die Frage, inwieweit Weiße in der Lage seien, afroamerikanische Musik—insbesondere Jazz und Blues—zu verstehen oder gar selbst zu spielen. Seit Ende der 60er Jahre beschäftigten sich, ausgelöst insbesondere durch LeRoi Jones [nach 1967 Amiri Baraka] und vorangetrieben durch den kommerziellen Erfolg weißer Bluesmusiker wie Eric Clapton oder John Mayall, viele Adepten von Jazz

und Blues mit dieser Frage. Ähnlich wie Aktivisten der westdeutschen Studentebewegung sah der westdeutsche Jazz-‘Papst,’ Joachim Ernst Berendt, die Erfolgsgeschichte des Blues am Ende der 60er Jahre als Gewinn an, obwohl der kommerzielle Erfolg oftmals nicht den schwarzen Urhebern der Musik zugute kam, sondern ihren weißen Interpreten. Denn im Grunde hatte sich Norman Mailers Idee von der Ausstrahlung eines spezifisch schwarzen Habitus auf junge Weiße verwirklicht. Die ‘rassische Maginot-Linie’ wurde nicht mehr von Schwarzen überschritten, sondern nun erstmals massenhaft von Weißen (Berendt 1970 o.Pag., unter Berufung auf Eldridge Cleaver).¹⁴

Wie viele andere Jazzkritiker—nicht nur in Deutschland—hatte Berendt eine romantisch-essentialistische Vorstellung von schwarzer Kultur, allerdings mit einer antirassistischen Stoßrichtung (Hurley 2009: 60ff). Für ihn waren Schwarze Träger positiver Kultureigenschaften, von denen Weiße nur lernen konnten. Am Ende, so sein Ideal, sollten Gegensätze der ‘Rassen’ ganz aufgehoben werden. In seinem 1970 veröffentlichten Blues-Buch, das seine bisherigen Überlegungen zu diesem Thema zusammenfasste und vor dem Hintergrund des aktuellen Blues-Booms neu pointierte, hielt Berendt fest, die weißen Bands könnten die ‘Authentizität’ des schwarzen Blues zwar nie ganz erreichen, transportierten aber ‘die schwarze “message” noch viel gründlicher in die weißen Seelen’ als Elvis und die Beatles (Berendt 1970).¹⁵ Allerdings blieb es dabei: Die Originale waren nicht Clapton und Mayall, sondern B.B. King und John Lee Hooker. Im Kern also blieb der Blues trotz seines Erfolges unter weißen Jugendlichen schwarze Musik—dies war wichtig, um seine Inspirationskraft in der weißen Welt zu erhalten. Gleichzeitig hatte die Black-Power-Bewegung weißen Afroamerikanophilen erstmals systematisch das Diskursmonopol über Jazz entzogen und sie dazu gezwungen, ‘sich auch dialogischen Anfechtungen’ zu stellen (Ege 2007: 72). Hier dominierten Abwehrbewegungen. Berendt wies den insbesondere durch LeRoi Jones popularisierten Vorwurf zurück, Weiße hätten die schwarze Musik gestohlen, um sich zu bereichern. Auch Helmut Salzinger lehnte Jones’ Konstruktion als undifferenzierten ‘schwarzen Rassismus’ ab, der ‘objektiv ebenso idiotisch ist wie der weiße’ (1974: 20). Durch derartige Deutungen retteten deutsche Kommentatoren die Aneignung schwarzer Musik durch Weiße, ohne ihre authentizistische Vorbildwirkung

¹⁴ Noch einmal bekräftigt wird dies in Berendt (1981: 178ff).

¹⁵ Einige Passagen Berendts Buches entstammen seinem Artikel in *Jazz Podium*, Nr. 10, 1968.

zu zerstören. Werner Sollors, später Afroamerikanist in Harvard, und Bernd Weyergraf, die LeRoi Jones' *Blues People* ins Deutsche übersetzt und 1969 im Underground-nahen Melzer Verlag veröffentlicht hatten, gingen radikaler zu Werk und stellten ganz die politische Rolle der Schwarzen in den Mittelpunkt ihrer Deutung. In ihrem Nachwort betrachteten sie den Blues mehr oder minder als Folklore im herablassendem Sinne— ein ästhetisches Phänomen, das das schwarze Proletariat zwar thematisierte, aber nicht mobilisierte. Sie kritisierten, Jones spreche in Wirklichkeit 'jene gebildete Minderheit einer schwarzen und weißen Mittelklasse [an], die in künstlerischer Sprache die Konflikte zu verdrängen neigt, von denen doch die Rede sein soll' (Sollors und Weyergraf 1969: 299f). Die Autoren geißelten Jones' 'kleinbürgerliche Harmonievorstellung' und ein 'folkloristisches Interesse an einem kulturellen Nationalismus' und forderten einen 'revolutionären schwarzen Nationalismus,' der Rassengrenzen übersteigen und sich gegen Kapitalisten jeglicher Hautfarbe richten sollte (Sollors und Weyergraf 1969: 308ff). Auch Manfred Miller attestierte in seinem Vorwort von 1981 dem Verfasser, der schwarze Kultur für per se fortschrittlich erklärt habe, eine 'rassische' Position, weil sie die schwarze Bourgeoisie nicht aus klassenbewusster Haltung kritisierte, sondern wegen ihrer 'Anpassung an die weiße Kultur,' und die Tatsache ausblende, dass pauperisierte Weiße in den Südstaaten ebenfalls 'authentischen Blues' spielten (1981: o. Pag.). Radikale Deutsche konterten die von Black Power in den Mittelpunkt gerückte Differenz der 'Rasse,' indem sie die 'Klasse' in den Vordergrund stellten und damit den Schulterschluss mit rebellisch gesinnten Schwarzen aufrecht erhielten.

Angesichts der Tatsache, dass die entscheidenden Positionen in der Schallplattenindustrie und auch in der Jazzkritik von (fast ausschließlich männlichen) Weißen besetzt waren, ist die Entschiedenheit verständlich, mit der sich manche schwarzen Jazzmusiker und die wenigen schwarzen Kritiker im Umfeld von Black Power gegen diese Vormacht richteten. Selbst wenn sie jene 'white exceptions' betrafen, die als Jazzkritiker nicht nur selbst schwarzer Kultur mit Offenheit entgegentraten, sondern auch in der breiteren Öffentlichkeit für sie geworben hatten (Gennari 2006: 9). Ernest Bornemans Deutung unterschied sich von den oben referierten Positionen dadurch, dass er aus der Warte der Black-Power-Bewegung argumentierte, ohne das Element der 'Rasse' zugunsten der 'Klasse' aus der Welt zu definieren. Gerade weil er ihren Rassismus kritisierte, war es wichtig, den Elfenbeinturm zu verlassen, sich mit ihr zu solidarisieren und sie zu einer

Position zu bewegen, die von einem Rassismus unter umgekehrtem Vorzeichen Abstand nahm. 'Wertfrei' konnte Jazzforschung nicht mehr sein (Borneman o.D.d.).

So it seems to me that it is my duty as a student of Afro-American music to support the maker of Afro-American music in his struggle for liberation, just as I consider it my duty to fight against all attempts to push jazz into a ghetto. The black freedom movement, with all its childhood troubles and inner dissensions, still remains one of the few hopeful, creative developments on the American horizon today. We cannot afford to dissociate ourselves from it. But we cannot afford, either, to keep silent out of mistaken tact where we see our black brothers stumble innocently into the same errors which have already cost us a good many battles in our own struggle for liberation. (Borneman 1971–1972: 34)

Die 'Kinderkrankheiten' bestanden, wie schon bei Lenin, in einem radikal überzogenen Verständnis eines tatsächlichen Problems, hier der nach wie vor bestehenden Rassendiskriminierung, die Borneman seinem Publikum in einem ebenso langen wie luziden historischen Durchgang erklärte.

Diese Kritik richtete sich implizit auch gegen LeRoi Jones, der kurz vor dem Erscheinen seines berühmten Buches *Blues People* (1963a) Borneman massiv kritisiert hatte. Jones berief sich in dem Buch auf ihn, um zu belegen, dass afrikanische Musik nicht, wie seinerzeit vielfach unterstellt, minderwertig sei.¹⁶ Zu Recht ist in der Forschung bemerkt worden, Jones habe sich auf Borneman gestützt, um eine widerständige schwarzen Kultur zu begründen (Radano 1993: 26). Er habe Bornemans Schriften sehr geschätzt, beteuerte Jones, kritisierte ihn aber wegen seiner kritischen Haltung zur zeitgenössischen jungen Jazz-Avantgarde. Diese Kritik bezog sich auf einen Anfang 1963 in der ersten Ausgabe der neuen Zeitschrift *Jazz* erschienen Aufsatz des 'Contributing Editors' Borneman, in dem dieser einige 'Jazz-Mythen' demontieren wollte. Zu diesen Mythen gehörte die Vorstellung, der Jazz der Gegenwart müsse sich im Zeichen des Fortschritts von traditioneller 'Uncle Tom music' distanzieren (Borneman 1963a). Borneman kritisierte die zeitgenössisch modernen Formen des Jazz à la Dizzie Gillespie, Sonny Rollins etc., die gemeinhin als revolutionär betrachtet und im entstehenden Black Nationalism als Sprache der Befreiung gefeiert wurden. Borneman: Wenn die Kunst erzeugende Spannung zwischen Form und Inhalt verloren geht, weil allein die Form in den Mittelpunkt gestellt wird, dann wird die ihres Inhalts beraubte Kunst zu bloßem Ornament. 'Most jazz is musical ornamentation—high class doodling. Or intellectual doodling.' (Borneman 1963a) Die von der Jazz-Avantgarde hochgehaltene Abstraktion beinhalte keine für den Jazz oder die Gegenwart positiven Werte.

¹⁶ Zitate aus Bornemans 1959 erschienenem Text 'The Roots of Jazz' (Borneman 1959b) in Jones (1971 [1963]: 24f., 31, 42).

If you want to judge a jazz musician's work, ask yourself not only how well he plays his instrument, how original he is (how different from others), but also what he has to *say*. Ask the unfashionable questions: "What is he *expressing*?" "What's the *subject matter*?" "What's it *about*?" And you will find that the accepted jazz hierarchy falls into a completely new order. (Borneman 1963a)

Für Jones war Borneman ein 'aging liberal,' und er forderte ihn auf: 'Mr Borneman, listen to what you want to, and leave off with the diatribes, already. They're very unbecoming from a man who has contributed so much in the way of intelligent writing about the music' (Jones 1963b: 23). Die Reaktionen auf Bornemans Artikel waren vielfältig, aber insbesondere diejenige von LeRoi Jones verbitterte den 48jährigen und mag dazu beigetragen haben, dass er seine Jazz-Publizistik Mitte der 60er Jahre vorübergehend einstellte—'mit einer gewissen Resignation,' wie Berendt notierte (1977: 201).

Wenn Jones Borneman den Vorwurf des 'Konservatismus' machte, so war die Linie zwischen Traditionalismus und Progressivität weniger leicht auszumachen als es auf den ersten Blick scheinen mag. Denn wo Borneman das eigentlich relevante Potenzial des Jazz lokalisierte, in der Traditionslinie des Blues, wo er Volksmusik war, sah Jones eine veraltete, passive Form, 'Onkel-Tom'-Musik, die der wilde artifizielle Jazz überwand. Hingegen war es gerade die Blueslinie, die bei den jungen Leuten in Großbritannien auf einen fruchtbaren Boden fiel und den britischen Blues-Boom der 60er Jahre auslöste, worauf Borneman sich in seiner Replik auch dezidiert berief. Auf der einen Seite habe man die Avantgarde der intelligenten und technisch brillanten Jazzmusiker, die mit ihrer hochartifizialen Sprache nur ein kleines, elitäres Publikum erreichen konnten, auf der anderen Seite das Erbe des Rhythm and Blues, Rock 'n' Roll, Twist und Beat Musik mit ihrem riesigen Publikum, das völlig mit den Produzenten der Musik harmonierte: 'here, as in the old days, you don't have to explain anything' (Borneman 1965). Wie in der Malerei, so hielt Borneman auch im Jazz das Ideal der Abstraktion für formalistische Spielerei ohne Inhalt. Tatsächlich ging der Konflikt zwischen dem Künstlerisch-revolutionären und dem Volkstümlich-traditionellen quer durch die Jazz-Gemeinde, wie sich am Beispiel der Zeitschrift zeigte, in der dieser Konflikt ausgetragen wurde. Die Spaltung verlief keineswegs entlang einer Altersgrenze, wie Jones suggerierte, denn nicht wenige der Jüngeren gingen vom Jazz über den Blues zum Pop über—ebenso wie die Zeitschrift *Jazz* insgesamt, die seit 1966 immer mehr über Folk und Rockmusik berichtete und sich 1967 in *Jazz-Pop* umbenannte. Eine Entwicklung, die der als Wirtschaftsunternehmen gegenüber Markttrends besonders

sensible *Melody Maker* aus kommerziellen Gründen schon in den 50er Jahren genommen hatte, gingen andere aus Gründen der Neigung, des Kreativitätsgewinns und der Massenkompabilität im Laufe der 60er Jahre.

Später sollte Borneman seine Kritik an LeRoi Jones noch erweitern. Dieser stützte sich zwar auf Bornemans Forschungen, stellte aber dessen Recht, sich überhaupt zu diesem Thema zu äußern, in Abrede. So jedenfalls sah es der Autor von 'Black Light and White Shadow': 'Those of us who have spent three or four decades studying black music and preaching its virtues to blacks who did not want to be reminded that they were black, are now being told by the children of those whom we taught that black was beautiful, to shut up and cultivate our own white garden' (Borneman 1971–72: 13f.). Jones' Glaube an die 'Rasse' als definitive kulturelle Scheidelinie parallelisierte Borneman mit europäischen Rassenideologien und der südafrikanischen Apartheid. Keinesfalls war es die Hautfarbe allein, die die Gesellschaft strukturierte, sondern mindestens das Zusammenwirken von 'Rasse' und Klasse, wobei auch schon die Bedeutung der Geschlechterunterschiede einfließt, wenn Borneman im Vorgriff auf seine 1975 erscheinende große Studie zum Patriarchat den männlichen Chauvinismus des 'rechten,' muslimischen Flügels von Black-Power anklagte. Zudem reflektierte er den hier ebenfalls vorfindlichen Antisemitismus, der sich auch gegen jüdische Vertreter des liberalen Establishments richtete, das sich besonders für die Gleichstellung der Schwarzen einsetzte. Eben deshalb wurde es von den radikalen Kräften als besonders gefährlich betrachtet wurde—weil es Rassengleichheit propagierte anstatt Separatismus anzuerkennen. 'Schwarz' und 'weiß'—derart grobe Kategorien täuschten darüber hinweg, dass beide damit bezeichneten Gruppen in sich derart vielfältig waren—ganz abgesehen von den zahlreichen Zwischenformen –, dass sie so gut wie keinen Sinn ergaben.

Fazit

Bei dem privilegierten Zugang, den Jazzkritiker zu schwarzer Kultur hatten, ist häufig eine Spannung zwischen Offenheit und Begeisterung auf der einen und der Neigung zum Rassenmystizismus durch Überidentifikation auf der anderen Seite zu beobachten. Es ist, wie John Gennari zu Recht festgehalten hat, nicht leicht, der emotionalen Komplexität gerecht zu werden, die aus diesem Konflikt resultiert (2006: 8). 'Ich möchte wohl ein Neger sein': Dieses Bekenntnis, von dem 18jährigen Borneman

niedergeschrieben am 12. Juli 1933, nach seinen ersten vier Tagen in London, reflektiert die spontane Faszination, die die intensive Begegnung mit Schwarzen, das Erlebnis ihrer Musik und die Bekanntschaft mit ihren politischen Ansichten ausgelöst hatte (Borneman 1933). Nicht zuletzt waren James, Padmore und Kenyatta im Begriff, das Antlitz der Welt zu verändern. In dieses Sentiment mischte sich Kritik an konkreten Verhaltensweisen und Anschauungen konkreter Schwarzer. Die emotionale Identifikation mit schwarzer Politik und Kultur war gleichwohl schwer zu kontrollieren. Borneman versuchte durch die Einnahme einer analytisch-wissenschaftlichen Position romantische Projektionen zu überwinden. Mit 'rassischen' Eigenschaften hatte die musikalische Qualität des Jazz, anders als viele seiner Anhänger meinten, nichts zu tun. Sondern mit der spezifischen Mischung unterschiedlicher, konkret zu untersuchender kultureller Traditionen im karibischen Raum und den USA, wo aus Westafrika tradierte Rhythmen eine wichtige Rolle spielten. Auch bei Borneman sind gelegentlich essentialistische Deutungen des Schwarzen zu beobachten, aber sie bestimmten nicht seinen Ansatz. Dieser war dezidiert anti-essentialistisch. Dass Rassendiskriminierung aufgehoben werden musste, war selbstverständlich, die Rassenspaltung eine politische Tatsache, der entgegenzuwirken war. Weil aber 'Rasse' für ihn generell keine besonders relevante Kategorie war, konnte es auch nicht darum gehen, ihre vermeintlichen Gegensätze in einer höheren Einheit aufzuheben. Vielmehr zeigte er immer wieder, wie kulturelle Verschmelzungen aus einer Vielzahl von Traditionen entstanden. Ethnizität spielte eine gewisse Rolle, aber nicht als genetischer Faktor, sondern eher als Bestimmungselement sozialer Kohäsion. Jazzmusik war im Kern das, was Borneman als 'Volksmusik' bezeichnete: 'Musik des amerikanischen Mischvolkes aus Weißen, Neger, Indianern und anderen' (Borneman 1935). Eine im Gegensatz zur europäisch-symphonischen Tradition im Kern 'rassen'- und klassenlose Musik, der die Zukunft gehörte.

Zwar war auch bei Borneman das 'Volk' Kulturträger, aber auf sozialer, nicht 'rassischer' Grundlage. Dass er nicht daran glaubte, dass 'Rasse' kulturstiftend sei, war vor dem Hintergrund der Holocaust-Erfahrung, der jüdischen Wurzeln in seiner Familie und einer marxistischen Grundhaltung nicht verwunderlich. Es verdient angesichts seiner engen Verbindung mit panafrikanischen Intellektuellen, die er verehrte, dennoch Beachtung, denn der Grat zwischen der legitimen Aufwertung einer aus ideologischen Gründen nicht anerkannten Kulturleistung und ihrer 'rassischen' Begründung war

schmal. Im Gegensatz zu vielen deutschen Intellektuellen der Nachkriegszeit, die aus einem Gefühl der Benachteiligung oder einer vorgefassten Korrektheitsvorstellung heraus schnell mit dem Begriff des ‘schwarzen Rassismus’ hantierten, hatte Borneman die Frage, wie sich ‘Rasse’ und Kultur zueinander verhielten, zum Ausgangspunkt seiner Forschungen gemacht. Er bezweifelte, dass es so etwas gab wie eine ‘rassische Entität’ namens ‘Negro jazz’ (Borneman 1963a: 7). Das unterschied ihn von vielen anderen Jazz-Kritikern und -Musikern, die das romantische Bild des ‘edlen Wilden’ aktualisierten, wie es durch die idealisierenden Selbstdeutungen der Négritude-Bewegung nur bekräftigt worden war. Dass Borneman nicht ‘colorblind’ war, verhinderte nicht seine Enttäuschung angesichts der vom Black Nationalism vorgenommenen Exklusion entlang der Hautfarbe.

Literaturverzeichnis

- Berendt, J.-E. 1970, *Blues*. Gerig, Köln.
- _____. 1977, *Ein Fenster aus Jazz. Essays, Portraits, Reflexionen*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main.
- _____. 1981, *Das große Jazzbuch. Von New Orleans bis Jazz Rock*, 5., vollst. überarb. u. aktual. Ausgabe, Fischer, Frankfurt am Main.
- _____. 1995, ‘Ernest Borneman und die weiblichen Stimmen,’ in *Ein lüderliches Leben. Portrait eines Unangepassten. Festschrift für Ernest Borneman zum achtzigsten Geburtstag*, (Hrsg.) S. Standow. Pieper’s MedienXperimente, Löhrbach: 116–123.
- Blesh, R. 1946, *Shining Trumpets*. A. A. Knopf, New York.
- Borneman, E. 1933, Notizen vom 11. u. 12. Juli auf unbetitelten Blättern in AdK, EBA.
- _____. 1934, Brief an die Eltern u.a., 13. April, AdK, EBA.
- _____. 1935, Brief an Eva Geisel, 6. November, AdK, EBA.
- _____. 1940a, *Swing Music. An Encyclopaedia of Jazz*, 580 Seiten, Ms., London, AdK, EBA.
- _____. 1940b, ‘A Bibliography of American Negro Music with a short introduction on African Native Music Intended as a Supplement to D. H. Varley’s Royal Empire Society Bibliography No. 8’ (Ms.), 13. Februar, AdK, EBA.
- _____. 1942, Brief an Eva Borneman, 21. Februar, AdK, EBA.
- _____. 1945a, Brief an Max Jones, 16. März, AdK, EBA.
- _____. 1945b, Brief an Bob Thiele, 21. März, AdK, EBA.
- _____. 1945c, Brief an W.C. Handy, 30. Januar, AdK, EBA.
- _____. 1945–1946, American Negro Music. A Preliminary Inquiry into the Origin of Ring Shouts, ‘Spirituals, Work Songs, Blues, Minstrelsy, Ragtime, Jazz and Swing Music,’ Unpublished Ms.
- _____. 1946, *A Critic Looks at Jazz*. Jazz Music Books, London.
- _____. 1947, ‘The Anthropologist Looks Back,’ *The Record Changer*, August: 6f., 14.
- _____. 1948, ‘Les racines de la musique Américaine Noire,’ *Présence Africaine*, no. 4, Sommer: 576–589. doi: <http://dx.doi.org/10.3917/presa.9484.0576>
- _____. 1954, Kalender, AdK, EBA.
- _____. 1957a, Brief an Pat Brand, 19. Februar, AdK, EBA.
- _____. 1957b, [Selbstverfasste Kurzbiografie], Mai, AdK, EBA.
- _____. 1959a, ‘Die kubanische Volksmusik’ [Radio Ms.], Bremen, April, AdK, EBA.
- _____. 1959b, ‘The Roots of Jazz,’ in *Jazz*, (Hrdg.) N. Hentoff & A. J. McCarthy. Holt, Rinehart & Winston, New York: 1–20.
- _____. 1963a, ‘Some Jazz Myths Questioned,’ *Jazz*, January: 6–13.
- _____. 1963b, Brief an Jeffrey Kruger, London, 25. Juni, AdK, EBA.
- _____. 1964, ‘Ninth German Jazz Festival,’ *Jazz*, September: 26.
- _____. 1965, ‘Form and Content in Jazz,’ *Jazz*, Dezember: 22, 30.

- _____. 1970, ‘Black Light and White Shadow. Notes for a History of American Negro Music,’ *Jazzforschung/Jazz Research*, no. 2: 24–93.
- _____. 1971–1972, ‘Black Light and White Shadow. After Black Power, What?,’ *Jazzforschung/Jazz Research*, no. 3–4: 11–34.
- _____. 1975, *Das Patriarchat. Ursprung und Zukunft unseres Gesellschaftssystems*. Fischer S. Verlag, Frankfurt am Main.
- _____. 1977, *Die Ur-Szene. Eine Selbstanalyse*. Fischer S. Verlag, Frankfurt am Main.
- _____. o.D.a., ‘Seltsamer Abend mit Rusche,’ AdK, EBA.
- _____. o.D.b., Tonfilmversuche, Nr. 3, Eine kleine Nachtmusik. Gegenwartsvariationen über ein Mozartsches Thema, AdK, EBA.
- _____. o.D.c., [1958] ‘Don’t Knock the Rock. An Answer to Vic Lewis by Ernest Borneman,’ AdK, EBA.
- _____. o.D.d., ‘After Black Power. What?,’ AdK, EBA.
- Buhle, P. 1988, *C. L. R. James: The Artist as Revolutionary*. Verso, London & New York.
- Campbell, J. 1995, *Exiled in Paris: Richard Wright, James Baldwin, Samuel Beckett, and Others on the Left Bank*. Scribner, New York.
- Dhondy, F. 2001, *C. L. R. James. A Life*. Pantheon, New York.
- Ege, M. 2007, *Schwarz werden. ‘Afroamerikanophilie’ in den 1960er und 1970er Jahren*. Verlag, Bielefeld. doi: <http://dx.doi.org/10.14361/9783839405970>
- Ertegun, N. 1947, Brief an Ernest Borneman, 9. Juni, AdK, EBA.
- Fryer, P. 1984, *Staying Power: The History of Black People in Britain*. Pluto Press, London.
- Geiss, I. 1968, *Panafrikanismus. Zur Geschichte der Dekolonisation*. Europäische Verlags-Anstalt, Frankfurt am Main.
- Gennari, J. 2006, *Blowin’ Hot and Cool: Jazz and its Critics*. University of Chicago Press, Chicago & London. doi: <http://dx.doi.org/10.7208/chicago/9780226289243.001.0001>
- Graves, J. 1961, ‘Zur Geschichte des Blues,’ in *Die Könige des Blues: Eine Bildchronik mit Texten von W. C. Handy*, J. Graves, James, W. C. Handy und F. Wiese Ursula von Herdi. Sanssouci Verlag, Zürich: 7–17.
- Grünzweig, W. 1995, ‘Not Just a “One Night Stand.” Zur Einrichtung eines Ernest-Borneman-Archivs an der Stiftung der Akademie der Künste,’ in *Ein lüderliches Leben. Portrait eines Unangepassten. Festschrift für Ernest Borneman zum achtzigsten Geburtstag*, (Hrsg.) S. Standow. Pieper’s MedienXperimente, Löhrbach: 111–115.
- Harry, B. 2004, *The British Invasion: How the Beatles and other UK Bands Conquered America*. Chrome Dreams, New Malden.
- Hentoff, N. & McCarthy, A. J. (Hrsg.) 1959, *Jazz: New Perspectives on the History of Jazz by Twelve of the World’s Foremost Jazz Critics and Scholars*. Holt, Rinehart & Winston, New York & Toronto.
- Held, H. 1995, ‘Geschichte einer Freundschaft,’ in: Standow (Hrsg.), *Leben*, 57–60.
- Herskovits, M. J. 1941, *The Myth of the Negro Past*. Harper, London & New York.
- Hurley, A. W. 2009, *The Return of the Jazz: Joachim-Ernst Berendt and West German Cultural Change*. Berghahn Books, New York & Oxford.
- James, C.L.R. 1983, in MARHO/American Council of Learned Societies, *Visions of History*, New York, 265–277.
- Jazz Journal*, Bd. 29. 1976.
- Jones, L. 1963a, *Blues People: Negro Music in White America*, W. Morrow, New York (Zitate aus der 1971 erschienenen Edition).
- _____. 1963b, ‘[Response to Borneman’s Some Jazz Myths Questioned]’ in *Jazz*, 2, Februar, 23.
- _____. 1969, *Blues People: Schwarze und ihre Musik im weissen Amerika*. Trans. Berliner Studentenkollektiv, Melzer, Darmstadt.
- Jones, M. 1945a, Brief an Ernest Borneman, 13. März, AdK, EBA.
- _____. 1945b, Brief an Ernest Borneman, 22. Dezember, AdK, EBA.
- Kenyatta, J. 1968, *Suffering Without Bitterness: The Founding of the Kenya Nation*. East African Publishing House, Nairobi.
- Miles, B. 2009, *The British Invasion: The Music, the Times, the Era*. Sterling Publishing, New York.
- Miller, M. 1981, ‘Vorwort’ in L. Jones, *Blues People: Schwarze und ihre Musik im weissen Amerika*. Trans. Berliner Studentenkollektiv, 2. Ed. Melzer, Darmstadt. o.P.
- Moore, H. 2007, *Inside British Jazz: Crossing Borders of Race, Nation, Class*. Ashgate, Aldershot.
- Müller, K.-D. 1972, *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik*, 2., erw. De Gruyter, Tübingen.

- _____. 1983, ‘Der Philosoph auf dem Theater. Ideologiekritik und “Linksabweichung” in Bertolt Brechts “Messingkauf”’, in *Interpretationen zu Bertolt Brecht*, (Hrsg.) T. Buck, 2. Auflage. Verlag Klett-Cotta, Stuttgart: 84–112.
- Nathaus, K. 2009, *Organisierte Geselligkeit. Deutsche und britische Vereine im 19. und 20. Jahrhundert*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen. doi: <http://dx.doi.org/10.13109/9783666370021>
- Oliver, P. 2007, ‘Taking the Measure of the Blues,’ in *Cross the Water Blues. African American Music in Europe*, (ed.) N. A. Wynn. University Press of Mississippi, Jackson 2007: 23–38.
- Perone, J. E. 2009, *Mobs, Rockers, and the Music of the British Invasion*. Greenwood, Westport, CN.
- Radano, R. M. 1993, *New Musical Figurations: Anthony Braxton’s Cultural Critique*. University of Chicago Press, Chicago. doi: <http://dx.doi.org/10.7208/chicago/9780226701943.001.0001>
- Roberts, J. S. 1998, *Black Music of Two Worlds: African, Caribbean, Latin, and African-American Traditions*. 2nd edition. Schirmer Books, New York.
- Robinson, C. J. 1983, *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*. Zed Press, London.
- Rowley, H. 2001, *Richard Wright: The Life and Times*. Henry Holt & Company, New York.
- Salzinger, H. 1972, *Rock Power oder Wie musikalisch ist die Revolution? Ein Essay über Pop-Musik und Gegenkultur*. Fischer S. Verlag, Frankfurt am Main.
- Schaal, H.-J. 2003–2004, ‘Der vergessene Jazzkritiker. Sexualforscher Ernest Borneman,’ *Jazzzeitung*, Nr. 12, 2003–1, 2004: 22–23. Online, available: <http://www.jazzzeitung.de/jazz/2003/12/dossier-bornemann.shtml> [Accessed 20 April 2015].
- Schwartz, R. F. 2007, ‘Preaching the Gospel of the Blues. Blues Evangelists in Britain,’ in *Cross the Water Blues. African American Music in Europe*, (ed.) N. A. Wynn. University Press of Mississippi, Jackson: 145–166.
- Siegfried, D., 2015, *Moderne Lüste. Ernest Borneman—Jazzkritiker, Filmemacher, Sexforscher*. Wallstein Verlag, Göttingen.
- Sollors, W. und B. Weyergraf, 1969, ‘Nachwort’ in: L. Jones, *Blues People: Schwarze und ihre Musik im weissen Amerika*. Melzer, Darmstadt: 299–310.
- Steinmetz, R. 1996, *Freies Fernsehen. Das erste privat-kommerzielle Fernsehprogramm in Deutschland*, Konstanz, UVK Medien.
- Trevelyan, M. 1941, Brief, Student Movement House Appeal (Mary Trevelyan) an Under Secretary of State, Home Office, 18. Juli, AdK, EBA.
- Vian, B. 1999, *Œuvres*. Bd. 6, hrsg. v. Ursula Vian Kübler u.a., Fayard, Paris.
- Williams, E. 1961 [1944], *Capitalism and Slavery*. Russell & Russell, New York.
- _____. 1969, *Inward Hunger: The Education of a Prime Minister*. Markus Wiener, Princeton, NJ.
- Worcester, K. 1996, *C. L. R. James: A Political Biography*. State University of New York Press, Albany.
- Wright, R. 1953, ‘Introducing some American Negro Folksongs,’ *Présence Africaine*, vol. 3, no. 6: 70–75. doi: <http://dx.doi.org/10.3917/presa.006.0070>