

Musik im transatlantischen Sklavenhandel. Der Einfluss von Musik auf das Gemeinschaftsgefühl versklavter Personen

Sajra Ljubijankić

Kerngebiet: Neuzeit

eingereicht bei: Florian Ambach, BA BEd MA

eingereicht im: SoSe 2024

Rubrik: Proseminar-Arbeit

Abstract

Music in the Transatlantic Slave Trade. The Influence of Music on Enslaved People's Sense of Community

The following paper examines the impact that music had on enslaved people's sense of community in the context of the transatlantic slave trade. Based on various academic papers and books as well as one autobiography published by a former slave and a travel report by a British author, this paper infers that enslaved people either voluntarily utilized music in various contexts, or they were coerced to do so on request of their slave holders. However, the latter hardly affects the fact that music positively influenced the enslaved people's sense of belonging to the group.

1. Einleitung

"[M]usic provided the U.S. plantation-slaves with a space in which the hegemony of the White ruling class could be subverted, adapted, and resisted."¹ Anhand dieses Zitats zeigt Thomas P. Barker, dass Versklavte, die über den Atlantischen Ozean in die „Neue Welt“ gelangten, Musik als Ventil nutzen, um der Macht der Kolonist:innen entgegenzuwirken. Dabei gestaltete sich die Musik der Versklavten ebenso divers wie ihre Erfahrungen, die sie im Kontext der Sklaverei durchlebten. Daher sind zur Zeit des trans-

1 Thomas P. Barker, *Spatial Dialects. Intimations of Freedom in Antebellum Slave Song*, in: *Journal of Black Studies* 46 (2015), Heft 4, S. 363–383, hier S. 363.

atlantischen Sklavenhandels unterschiedlichste Arten von Sklavenliedern entstanden, die bereits während beziehungsweise nach dem US-amerikanischen Bürgerkrieg gesammelt wurden.² Laut John David Smith wurden diese Lieder schließlich auch publiziert, um ein öffentliches Bewusstsein für die Existenz afroamerikanischer Musik zu fördern.³ Dies ist relevant, da David Spener betont, dass der Gesang in den USA oftmals Probleme thematisiert, die mit Menschenrechten, sozialer Gerechtigkeit und Frieden in Verbindung stehen.⁴

Es stellt sich somit die Frage, ob und auf welche Weise diese Themen in den Liedern der Versklavten, die im Rahmen des transatlantischen Sklavenhandels gefangen gehalten wurden, zur Sprache gebracht werden, und welche Auswirkungen die Lieder auf das Gemeinschaftsgefühl innerhalb der Gruppe hatten. Zudem ergibt sich die Frage, inwiefern Musik das Gemeinschaftsgefühl der aus unterschiedlichen kulturellen Räumen stammenden Versklavten beeinflusste, die im Zeitraum vom 17. Jahrhundert bis zum Ende des US-amerikanischen Bürgerkriegs von Afrika über den Atlantischen Ozean in die „Neue Welt“ verschleppt wurden. Die Betonung liegt hierbei bewusst auf der Verschleppung afrikanischer Versklavter, da im Kontext des transatlantischen Sklavenhandels die Mehrheit der massenhaft versklavten und in die Amerikas transportierten Personen aus den westafrikanischen und westzentralafrikanischen Gebieten Afrikas stammten. Damit handelt es sich um eine von den Europäer:innen unter Zwang durchgesetzte Massenmigration von Afrikaner:innen.⁵ Zudem ist davon auszugehen, dass die Versklavten aus den unterschiedlichsten kulturellen Kontexten stammten, die durch den transatlantischen Sklavenhandel als die bislang stärkste über einen Ozean verlaufende Migration miteinander in Beziehung kamen.⁶ Es wird angenommen, dass Musik eine positive Wirkung auf die Gruppendynamiken der Versklavten hatte, indem sowohl das Musizieren selbst als auch die in den Liedern vermittelten Inhalte bewusst genutzt wurden, um ein gemeinsames Gefühl der Stärke zu fördern und gegen die Praktiken der Sklaverei zu bestehen.

Die oben genannte Forschungsfrage wurde bewusst zeitlich, nicht aber räumlich eingegrenzt, da sowohl die Fachliteratur als auch die Quellen, die für diese Arbeit herangezogen wurden, keine eindeutige räumliche Eingrenzung ermöglichen. Dies ergibt sich hauptsächlich aus der Tatsache, dass die im Kontext der Sklaverei produzierten Lieder in einem weitläufigen Raum entstanden. Gemäß Smith ist die Kultur der Versklavten, worunter auch ihre Musik fällt, heutzutage einer der „beliebtesten“ Schwerpunkte für Forscher:innen, die sich mit der Geschichte der Afroamerikaner:innen befassen.⁷

2 Barker, *Spatial Dialects*, S. 369; Klaus Depta, *Rock- und Popmusik als Chance. Impulse für die praktische Theologie*, Wiesbaden 2016, S. 126.

3 John David Smith, *The Unveiling of Slave Folk Culture, 1865–1920*, in: *Journal of Folklore Research* 21 (1984), Heft 1, S. 47–62, hier S. 48.

4 David Spener, *We Shall Not Be Moved/No nos moverán. Biography of a Song of Struggle*, Philadelphia 2016, S. 27.

5 David Eltis/Stanley L. Engerman, *Dependence, Servility, and Coerced Labor in Time and Space*, in: dies. (Hrsg.), *The Cambridge World History of Slavery*, Bd. 3, Cambridge 2011, S. 1–21, hier S. 18.

6 David Richardson, *Involuntary Migration in the Early Modern World, 1500–1800*, in: David Eltis/Stanley L. Engerman (Hrsg.), *The Cambridge World History of Slavery*, Bd. 3, Cambridge 2011, S. 563–593, hier S. 571.

7 Smith, *The Unveiling of Slave Folk Culture*, S. 48.

Nichtsdestotrotz hat sich bei der Recherche für die vorliegende Proseminararbeit herausgestellt, dass die Fachliteratur vermehrt nur eine oberflächliche räumliche Eingrenzung aufweist. Das heißt, dass sich viele Werke beispielsweise auf die gesamten USA oder mehrere karibische Inseln als kulturellen Raum fokussieren, um einen Überblick über das Thema zu verschaffen. Der Afrika-Historiker John Thornton nimmt für seine Untersuchung die gesamte Atlantische Welt in den Blick und bezieht hierbei auch den oft vernachlässigten südatlantischen Raum ein.⁸ Nur wenig Literatur bzw. Quellen konzentrieren sich auf einen bestimmten Staat, dazu gehören beispielsweise die Werke von Jerome S. Handler und Charlotte J. Frisbie⁹, Erich Nunn¹⁰ oder Richard Ligon¹¹. Sie legen ihren Fokus auf die Insel Barbados, weshalb auch in dieser Proseminararbeit vermehrt auf die Erfahrungen Versklavter auf Barbados verwiesen wird. Allerdings werden auch die Vereinigten Staaten mithilfe von Frederick Douglass' Autobiografie¹² oder Dena J. Epsteins Zeitschriftenartikel¹³ thematisiert, da diese auch einen Einblick in die Erfahrungen versklavter Personen ermöglichen und einen Bezug zu der Perspektive der Kolonialmächte in den USA während des transatlantischen Sklavenhandels herstellen.

Die vorliegende Arbeit erklärt im Folgenden zunächst, inwiefern Musik für versklavte Menschen wichtig war und aus welchen Gründen musiziert wurde. Dabei liegt der Fokus vor allem auf den kulturellen Hintergründen und Erfahrungen der Versklavten. Anschließend wird beschrieben, welche Einflüsse dazu beigetragen haben, dass sich die Musik versklavter Personen überhaupt entwickeln konnte. Dafür wird wieder auf die Kulturen und Traditionen der Versklavten verwiesen, jedoch werden auch externe Einwirkungen auf die Musik thematisiert. Des Weiteren werden die unterschiedlichen Liedformen behandelt, welche durch den transatlantischen Sklavenhandel entstanden sind. Zudem ist anzumerken, dass in der vorliegenden Arbeit afrikanische Versklavte, die über den Atlantik verschleppt wurden, sowie ihre Nachkommen als Afroamerikaner:innen bezeichnet werden – in Anlehnung an Eileen Southern, die in ihrem Werk die Musik dieser Personen als „afroamerikanisch“ beschreibt.¹⁴

2. Die Rolle von Musik im Leben versklavter Personen

Dieses Kapitel befasst sich mit der Bedeutung, die Musik für versklavte Menschen aus Afrika hatte und den Gründen, die dazu führten, dass diese Personen im Rahmen ihrer Gefangenschaft miteinander musizierten. Hierbei muss betont werden, dass es sich,

8 John Thornton, *Africa and Africans in the Making of the Atlantic World, 1400–1800*, Cambridge 1998.

9 Jerome S. Handler/Charlotte J. Frisbie, *Aspects of Slave Life in Barbados. Music and Its Cultural Context*, in: *Caribbean Studies* 11 (1972), Heft 4, S. 5–46.

10 Erich Nunn, „A Great Addition to Their Harmony“. Plantation Slavery and Musical Exchange in Seventeenth-Century Barbados, in: *The Global South* 10 (2016), Heft 2, S. 27–47.

11 Richard Ligon, *A True and Exact History of the Island of Barbados*, London 1657.

12 Frederick Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*, Boston 1845.

13 Dena J. Epstein, *Slave Music in the United States before 1860. A Survey of Sources (Part I)*, in: *Notes* 20 (1963), Heft 2, S. 195–212.

14 Eileen Southern, *Afro-American Musical Materials*, in: *The Black Perspective in Music* 1 (1973), Heft 1, S. 24–32, hier S. 24.

gemäß Epstein und Rosita M. Sands, bei alltäglichen musikalischen Tätigkeiten von Versklavten immer um Gruppenaktivitäten handelte und nicht um individuelle „Auftritte“.¹⁵ Im Folgenden wird dennoch eine bestimmte Art von individuellen Aufführungen beschrieben (Virtuoson), da diese mit der kulturellen Vorgeschichte versklavter Afrikaner:innen zusammenhing und sich auf Prozesse der Gruppendynamik auswirkte.

2.1 *Der Stellenwert von Musik*

Laut Handler und Frisbie legten versklavte Personen viel Wert auf Musik. So war seit dem frühen beziehungsweise seit Mitte des 17. Jahrhunderts Musik und Tanz ein signifikanter Teil der Kulturen von Versklavten. Dabei spielten die unterschiedlichen Musiktraditionen der Herkunftsorte, aus denen versklavte Afrikaner:innen unfreiwillig in die „Neue Welt“ verschleppt wurden, eine wichtige Rolle für die Entwicklung der neuen Musikkultur.¹⁶ Inwiefern und wozu diese Musiktraditionen vermischt und verändert wurden, wird im zweiten Unterkapitel dieses Abschnittes erklärt. Es kann allerdings schon vorweggenommen werden, dass, laut Barker, die Bedeutung der Musik im transatlantischen Sklavenhandel dann anstieg, wenn die Sprachen der Versklavten immer mehr an Autonomie verloren.¹⁷ John Thornton erklärt dazu, dass beinahe überall in der „Neuen Welt“ afrikanische Sprachen verschwanden und entweder durch Kreolsprachen oder vereinfachte Formen europäischer Sprachen ersetzt wurden.¹⁸ Dell Hymes definiert Kreolsprachen als Weiterentwicklung vereinfachter Hilfssprachen („pidgins“), die sich von mehreren Sprachen ableiten lassen, aber dessen Wortschatz und Struktur sehr stark reduziert sind. „Pidgins“ vereinfachen die Kommunikation zwischen Personen, die nicht dieselbe Sprache sprechen, werden jedoch nicht als Erstsprache erlernt. Sobald sich jedoch eine Pidginsprache in ihren Strukturen festigt und als Erstsprache in einer Gruppe etabliert, indem sie ein stabileres und komplexeres Sprachsystem aufweist als zuvor, wird von einer Kreolsprache gesprochen.¹⁹ In anderen Worten: Sobald die Sprachvarietäten der Versklavten unterdrückt wurden und die Gefangenen kaum noch Möglichkeiten hatten, sich offen zu beklagen, wurde die Musik zu ihrem Sprachrohr.²⁰ Dies impliziert, dass sie vor allem dann versuchten ihre Wünsche in Formen von Musik auszudrücken, wenn die reale Welt ihnen nichts Gutes mehr bot.²¹ Musik wurde also auch genutzt, um sich eine bessere Welt vorzustellen, eine Welt fern von der eigenen Realität.²²

Ronald Radano sieht Musik in diesem Fall als eine Art kollektives kulturelles Eigentum der Afroamerikaner:innen. Musik war etwas, was den Versklavten nicht genommen werden konnte, weil es für die Kolonist:innen aufgrund der unbekanntenen und unver-

15 Dena J. Epstein/Rosita M. Sands, *Secular Folk Music*, in: Mellonee V. Burnim/Portia K. Maultsby (Hrsg.), *African American Music. An Introduction*, New York 2006, S. 35–52, hier S. 36.

16 Handler/Frisbie, *Aspects of Slave Life in Barbados*, S. 6.

17 Barker, *Spatial Dialects*, S. 375.

18 Thornton, *Africa and Africans in the Making of the Atlantic World*, S. 212.

19 Dell Hymes, *Pidginization and Creolization of Languages. Their Social Contexts*, in: *International Journal of the Sociology of Language* (2020), Heft 263, S. 99–109, hier S. 101.

20 Barker, *Spatial Dialects*, S. 369.

21 Ebd., S. 375.

22 Ebd., S. 376.

kennbaren Merkmale als Teil des „afrikanischen Körpers“ betrachtet wurde und somit als „angeboren“ galt. Hierbei ist jedoch festzuhalten, dass Weiße die Musik versklavter Personen nicht unbedingt als Musik, sondern vielmehr als Nebenerscheinung der als „unterlegen“ wahrgenommenen Gruppen auffassten.²³ Dadurch, dass diese Musik für die Kolonist:innen fremd war, wurde sie auch negativ beschrieben. So behauptete Nicholas Creswell, der von Epstein zitiert wird, dass die Musik der Gefangenen „droll“, also merkwürdig sowie „Rude [sic!] and uncultivated“, also ungesittet, sei und ihre Tänze eine bizarre, brutale Praktik wären.²⁴ Laut Radano war die Musik der Afroamerikaner:innen jedoch gerade von diesem Überlegenheitsgedanken der Kolonist:innen abhängig, da sie sich erst in dieser ideologischen Blase, die durch rassistische Ideen geprägt war, entwickeln konnte. Ihre Musik brach demnach die Grenzen der weißen Kontrolle auf, ohne diese ideologische Blase tatsächlich zu verlassen.²⁵

Auch das Beispiel der „patronage communities“ zeigt, dass Musik versklavten Afrikaner:innen wichtig war. Thornton beschreibt diese Gemeinschaften als Symbiose zwischen Virtuosen und ihrer Zuhörerschaft. Da Virtuosen die Fähigkeit beherrschten, Instrumente zu spielen, wurde viel Wert auf ihre Begabung gelegt.²⁶ Sie passten ihre Musik an die Hörer:innen an, was den kulturellen Einfluss auf musikalische Praktiken widerspiegelt. Im Gegenzug erhielten sie Ansehen und Unterstützung.²⁷ Da Virtuosen durch die multidirektionalen Migrationsbewegungen des transatlantischen Sklavenhandels mit mehreren Kulturen konfrontiert wurden, mussten sie eine Musikform schaffen, die eine weite und diverse Zuhörerschaft ansprach. In diesem Kontext entwickelte sich die rhythmische afrikanische Musik parallel zum Sklavenhandel weiter und wurde den neuen Ansprüchen angepasst.²⁸

2.2 Gründe für das Musizieren

Wie bereits erwähnt, bedienten sich versklavte Menschen der Musik, um der Realität zu entfliehen.²⁹ Gemäß Handler und Frisbie wurden durch Gesetze, die im 17. Jahrhundert in Barbados erlassen wurden, Versammlungen von Versklavten eingeschränkt, um potenzielle Rebellionen zu verhindern.³⁰ Nur zu gewissen Zeiten, also „Saturday-nights, Sundays, or other Holidays“, war es den Gefangenen erlaubt, die Plantagen zu verlassen und sich zu versammeln. Diese Behauptung wird von Richard Ligon's berühmtem Werk „A True and Exact History of the Island of Barbados“ aus dem Jahr 1657 untermauert, in welchem er beschreibt, dass sich Versklavte an Sonntagen ausruhten, sich vergnügten und dabei unter anderem musizierten.³¹ In Barbados gab es, laut Handler und Frisbie, insgesamt 55 freie Tage im Jahr (also Sonntage), welche die Gefangenen für

23 Ronald Radano, *The Sound of Racial Feeling*, in: *Daedalus* 142 (2013), Heft 4, S. 126–134, hier S. 129.

24 Nicholas Creswell, 1774, zit. nach Epstein, *Slave Music in the United States before 1860*, S. 201.

25 Radano, *The Sound of Racial Feeling*, S. 130.

26 John K. Thornton, *A Cultural History of the Atlantic World, 1250–1820*, Cambridge 2012, S. 366.

27 Ebd., S. 367.

28 Ebd., S. 386.

29 Barker, *Spatial Dialects*, S. 375.

30 Handler/Frisbie, *Aspects of Slave Life in Barbados*, S. 7.

31 Ebd., S. 8; Ligon, *A True and Exact History of the Island of Barbados*, S. 48.

sich nutzen durften.³² Allerdings war es den Versklavten nicht gestattet, Personen anderer Plantagen mithilfe von Instrumenten herbeizurufen und sich mit ihnen zu treffen. Dies sollte die Planung und Durchführung von Aufständen vorbeugen.³³ Handler und Frisbie zitieren in diesem Zusammenhang Frederick Douglass (1818–1895)³⁴, einen nach seiner erfolgreichen Flucht aus der Sklaverei sehr einflussreichen Abolitionisten in den USA, der erklärte, dass durch freie Tage aufständische Gedanken eingedämmt werden sollten, da die Gefangenen durch positive Erlebnisse abgelenkt wurden.³⁵ Dies zeigt, dass die koloniale Elite versuchte, Revolutionen und Aufständen vorzubeugen, indem sie den Versklavten spärliche Freiheiten wie Feiertage gewährte. Diese nutzten sie zum Teil, um in ihren eigenen Gärten Produkte anzubauen, mit denen sie sich ein bisschen Geld hinzuverdienen konnten, oftmals aber auch um sich innerhalb der eigenen „Arbeitsgruppe“ zu entspannen, zu vergnügen sowie gemeinsam zu musizieren und zu tanzen.³⁶

Für die Verbreitung hoffnungsvoller Gedanken waren auch die bereits beschriebenen „patronage communities“ essenziell. Gemäß Thornton wurden mehrere Sprachen, Traditionen und Musikkulturen zusammengewürfelt, wodurch kulturell äußerst diverse Gruppen entstanden. Die Musiker:innen verbanden die „nationalen“ Musiktraditionen aus Afrika sowie jene, die sie in den Amerikas kennenlernten, miteinander, um einen größeren Personenkreis zu erreichen und somit ihren eigenen Erfolg und ihr Potenzial zu erweitern. Mit „nationalen“ Musiktraditionen ist gemeint, dass Versklavte aus unterschiedlichen afrikanischen Kulturen zahlreiche verschiedene Musikkulturen und Sprachen in die „Neue Welt“ mitbrachten und es schließlich an den Virtuosen lag, diese Bräuche und Sprachen miteinander zu verbinden. Um einander in solch komplexen Situationen auszuhelfen, teilten Virtuosen ihre Ressourcen miteinander.³⁷ Versklavte Personen, die in der Lage waren, Instrumente zu spielen, erhielten mehr Ansehen und Unterstützung und wurden dementsprechend besser behandelt. Daher war es für sie nötig, das Interesse an ihrer Musik zu vergrößern, um auch den Sklavenhalter:innen ein Unterhaltungsprogramm zu bieten.³⁸ Virtuosen stärkten also nicht nur die Verbundenheit unter den aus verschiedenen Regionen stammenden Versklavten, indem sie mehrere Traditionen in ihrer Musik vereinten, sie halfen sich auch untereinander, indem sie sich gegenseitig ihre Ressourcen, beispielsweise Instrumente, zur Verfügung stellten.

Des Weiteren verhalfen religiöse oder kulturelle Elemente, die über das Medium Musik in das alltägliche Leben transportiert wurden, den Versklavten oft ihre Würde und Identität so lange wie möglich zu bewahren. Idealerweise konnte die eigene Hoffnung aufrechterhalten werden, bis die unterdrückenden Mächte (z. B. Sklavenhalter:innen)

32 Handler/Frisbie, *Aspects of Slave Life in Barbados*, S. 10.

33 Ebd., S. 8.

34 Zu seiner Person ausführlich David W. Blight, *Frederick Douglass: Prophet of Freedom*, New York 2016.

35 Frederick Douglass, *Life and Times of Frederick Douglass*, New York 1962, zit. nach Handler/Frisbie, *Aspects of Slave Life in Barbados*, S. 12–13.

36 Handler/Frisbie, *Aspects of Slave Life in Barbados*, S. 10.

37 Thornton, *A Cultural History of the Atlantic World*, S. 391. Zur Diskussion der afrikanischen „nations“ in der vorkolonialen Zeit: Ebd., S. 184–186.

38 Ebd., S. 393.

gestürzt wurden oder die Versklavten ihre Freilassung oder sogar ihren Freikauf erwirken konnten. Daher weisen sogenannte Sklavenlieder auch Merkmale von Widerstand oder Radikalisierung auf, insbesondere da die kulturell vielfältig Versklavten im Laufe der Jahre durch die Regime der Unfreiheit gezwungen wurden, ihre Erstsprachen aufzugeben, was sie mithilfe von Musik zu kompensieren versuchten.³⁹ Robert L. Paquette schreibt dazu, dass es üblich war, dass Versklavte auf unterschiedliche Weisen Widerstand zeigten und rebellierten. Dies taten sie entweder alleine oder in Gruppen, sowohl durch passive Widerstandsakte als auch durch gewaltvolle Revolten, um sich mit anderen sozial untergestellten Gruppierungen zu verbinden.⁴⁰ Aus Angst, dass der Gesang „freier“ Schwarzer zu Aufständen auffordern würde, verboten Weiße das Musizieren in Städten, was darauf hindeuten könnte, dass Lieder, die in Städten gesungen wurden, noch rebellischere Elemente aufwiesen.⁴¹

Ein Schrei nach Rebellion kann jedoch nicht für alle Sklavenlieder pauschalisiert werden, denn laut Barker sah es auf den Plantagen anders aus. Hier hatten die Gefangenen weniger Freiheiten als jene, die in Städten lebten. Daher war für die Plantagenarbeiter:innen die Ausübung sozialer oder politikbezogener Proteste, wie etwa offener Widerstand gegen die Sklavenhalter, nicht möglich.⁴² Sie versuchten ihre Lieder deshalb mit verschlüsselten Botschaften zu versehen, wie etwa „Steal Away to Jesus“⁴³ Referenzen zur Sehnsucht nach Freiheit vermittelt⁴⁴ und Kritik an den „superiors“ ausübt, ohne Angst zu haben, dafür bestraft zu werden.⁴⁵ Denn laut Barker wurde jegliche Art von zivilem Ungehorsam unterdrückt, weshalb es für Versklavte nötig war, sich einen geschützten Raum zu konstruieren, in dem sie ihre Gefühle ausdrücken konnten.⁴⁶ Doch nicht nur die eigene Unzufriedenheit kam durch versteckte Nachrichten zum Vorschein. Klaus Depta schildert in diesem Kontext, dass solche Botschaften auch zur Kommunikation von Fluchtwegen genutzt wurden. So fungierten beispielsweise biblische Elemente in Liedern als Tipps für eine potenzielle Flucht. Beispielsweise half die Erwähnung des Flusses Jordan im Lied „Deep River Jordan“ mutmaßlich dabei, den Versklavten zu erklären, dass sie für eine erfolgreiche Flucht einen Fluss überqueren müssten und auf der anderen Seite ein freies Leben auf sie warten würde. Im Lied wurde sich aber natürlich nicht direkt auf den Jordan, sondern auf den Ohio-Fluss bezogen, der als Grenze zwischen den Nord- und Südstaaten der USA betrachtet wurde.⁴⁷ Dies zeigt, dass sowohl „freie“ Schwarze in Städten als auch Versklavte auf Plantagen regelmäßig das gemeinsame Musizieren nutzten und auf unterschiedliche Arten einsetzten. Weitere Gründe für das Musizieren auf Plantagen sowie unterschiedliche Arten von Sklavenliedern werden im vierten Kapitel dieser Arbeit ausführlicher erläutert.

39 Barker, *Spatial Dialects*, S. 376, 369.

40 Robert L. Paquette, *Slave Resistance*, in: David Eltis/Stanley L. Engerman u. a. (Hrsg.), *The Cambridge World History of Slavery*, Bd. 4, Cambridge 2017, S. 272–295, hier S. 272.

41 Barker, *Spatial Dialects*, S. 378, S. 380.

42 Ebd., S. 379.

43 Ebd., S. 372.

44 Ebd., S. 379.

45 Ebd., S. 369.

46 Ebd., S. 370.

47 Depta, *Rock- und Popmusik als Chance*, S. 129.

Auch wenn diese Beispiele zeigen, dass verschleppte Personen freiwillig und intrinsisch motiviert musizierten, gab es auch Momente, in denen sie von Kolonist:innen dazu genötigt wurden. Eine Passage in Ligon's „A True and Exact History of the Island of Barbados“ zeigt, dass manche Versklavte musizieren mussten, um ihre Sklavenhalter:innen und deren Gäste zu unterhalten.⁴⁸ Zudem sangen Plantagenarbeiter:innen nicht nur freiwillig, um ihre Gefühle auszudrücken oder um ihre Bewegungen zu koordinieren und sich dadurch die Arbeit zu erleichtern.⁴⁹ Sie wurden teilweise auch zum Singen gezwungen, um die Arbeitsproduktivität zu steigern.⁵⁰ Dies unterstreicht den ökonomischen Nutzen, den die Mitglieder der kolonialen Elite in der Ausbeutung versklavter Personen sahen. Somit wurde den Versklavten eine zentrale wirtschaftlicher Funktion zugeschrieben.⁵¹ Sean Stilwell betont in diesem Zusammenhang die Rolle von Afroamerikaner:innen als Arbeiter:innen und „Tauschobjekte“.⁵² Letzterer Begriff verdeutlicht die Idee von versklavten Menschen als Besitz⁵³ bzw. Ware⁵⁴, welche wiederum entmenschlichende Prozesse der transatlantischen Sklaverei erkennen lässt. Außerdem gibt Epstein an, dass Gefangene gelegentlich auch auf Sklavenschiffen tanzen und musizieren mussten, mit der Rechtfertigung, dass die körperliche Ertüchtigung an Bord der Schiffe notwendig war, um die lange Fahrt gesund zu überstehen. Diese und weitere Praktiken wie das Scheren der Bärte (und Haare) der männlichen Versklavten oder das Einreiben der Gefangenen mit Palmöl vor den Kauf- und Verkaufsprozessen erhöhten, nach Marcus Rediker, den „Marktwert“ der versklavten Personen.⁵⁵ Bei dem Gesang auf Sklavenschiffen handelte es sich, laut Epstein, hauptsächlich um Klagelieder, in denen die Trennung vom jeweiligen Heimatland thematisiert wurde.⁵⁶ Dies ist insofern relevant, da Aufstände auf Sklavenschiffen recht häufig waren. Deshalb wurden auf vielen Schiffen Trennwände gebaut, welche die Schiffsbesatzung vor den Versklavten „schützen“ sollten.⁵⁷ Zudem wurden Männer und Frauen voneinander getrennt und es wurden Waffen auf den Sklavenschiffen gelagert, um Rebellionen vorzubeugen.⁵⁸ Das heißt, dass, obwohl diese Transportmittel von Aufständen geprägt waren, die Lieder, die auf Sklavenschiffen gesungen wurden, nicht zum Widerstand aufriefen. Dieser Aspekt widerspricht ebenfalls der zuvor genannten Annahme, dass Sklavenlieder hauptsächlich rebellische Themen beinhaltet hätten. Des Weiteren schildert Herbert S. Klein, dass für das gezwungene Musizieren auf Sklavenschiffen des Öfteren afrikanische Instrumente genutzt wurden. So hätten die Kapitäne niederländischer Sklavenschiffe beispielsweise bewusst Trommeln besorgt, um die Versklavten

48 Ligon, *A True and Exact History of the Island of Barbados*, S. 12.

49 Barker, *Spatial Dialects*, S. 369; Southern, *Afro-American Musical Materials*, S. 27.

50 Depta, *Rock- und Popmusik als Chance*, S. 129.

51 G. Ugo Nwokeji, *Slavery in Non-Islamic West Africa, 1420–1820*, in: David Eltis/St Stanley L. Engerman (Hrsg.), *The Cambridge World History of Slavery*, Bd. 3, Cambridge 2011, S. 81–110, hier S. 92.

52 Sean Stilwell, *Slavery and Slaving in African History*, Cambridge 2014, S. 53.

53 Ebd., S. 5.

54 Nicole Priesching, *Sklaverei in der Neuzeit*, Darmstadt 2014, S. 1.

55 Marcus Rediker, *Das Sklavenschiff. Eine Menschheitsgeschichte*, Berlin-Hamburg 2023, S. 317.

56 Epstein, *Slave Music in the United States before 1860*, S. 198.

57 Mary Turner, *Slave Worker Rebellions and Revolution in the Americas to 1804*, in: David Eltis/St Stanley L. Engerman (Hrsg.), *The Cambridge World History of Slavery*, Bd. 3, Cambridge 2011, S. 677–707, hier S. 677.

58 Lorenzo J. Greene, *Mutiny on the Slave Ships*, in: *Phylon* 5 (1944), Heft 4, S. 346–354, hier S. 347.

zu Leibesübungen in Form von Tanz zu nötigen.⁵⁹ Solche Beispiele deuten darauf hin, dass Musik auch negative Auswirkungen auf das Gemeinschaftsgefühl der Versklavten haben konnte, wenn sie in dieser instrumentalisierten Form durch die Sklavenhändler und -halter:innen kontrolliert oder diktiert wurde. Da sich die Gefangenen in diesen Situationen nicht freiwillig zum Musizieren entschieden, konnten musikalische Praktiken in diesen und ähnlichen Kontexten durchaus auch als weitere auferlegte Pflicht aufgefasst werden.

3. Einflüsse auf die Musik der Versklavten

Da im Rahmen des Sklavenhandels unterschiedliche Musikformen aufeinandertrafen und sich vermischten, kann, gemäß Southern, weder von „afrikanischer“ noch von „europäischer“ Musik gesprochen werden. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, wurde Musik, die durch die Erfahrungen der Versklavten in den Kolonien der „Neuen Welt“ geprägt wurde, als „afroamerikanisch“ angesehen.⁶⁰ Die beschriebene Musikform ist zwar durch die Erlebnisse versklavter Personen entstanden, dennoch muss erneut hervorgehoben werden, dass sie erheblich von den Traditionen der Herkunftsregionen der Betroffenen geformt wurde. So betont auch Nunn, dass durch die Sklaverei kulturell zusammengehörige Gruppen geteilt wurden, um Rebellionsgedanken bestmöglich einzudämmen, wodurch mehrere Kulturen sowie Sprachen aufeinandertrafen und einander beeinflussten.⁶¹ Nach Thornton sei diese Vermischung jedoch kein selbstverständliches Phänomen gewesen, da sich die ersten Generationen der Versklavten weigerten, ihre Musik mit mehreren Gruppen zu teilen, da sie diese als eine Art „nationale Musik“ für sich behalten wollten.⁶² Mithilfe ihrer Musik versuchten Personen unterschiedlicher afrikanischer „Nationen, ihre Sprachen weiterhin aufrechtzuerhalten und einen gewissen Stolz auf ihre Kultur zu vermitteln“⁶³. Dies zeigt, dass es die Bereitschaft, gemeinsam zu musizieren und das Leid zu teilen, nicht von Anfang an gab. Nichtsdestotrotz entwickelte sich die Ansicht auf den Erhalt einer „nationalen“ Musikform weiter, wodurch es durchaus Situationen gab, in denen musikalisch begabte Versklavte ihre „nationale“ Musik beispielsweise auf Beerdigungen oder anderen Versammlungen vorspielten.⁶⁴

Gemäß Thornton entwickelte sich also eine neue Musikform in den Amerikas, dessen Grundlage die afrikanischen Musikkulturen waren.⁶⁵ Dennoch prägten nicht nur afrikanische Kulturen die afroamerikanische Musik, auch europäische Kulturen wirkten auf die neu entstandene Musik ein. Laut Nunn schwächte die Sklaverei afrikanische Kulturen bzw. vernichtete sie sogar komplett.⁶⁶ Thornton schildert dazu, dass dies vor allem

59 Herbert S. Klein, *The Atlantic Slave Trade*, Cambridge 2010, S. 96.

60 Southern, *Afro-American Musical Materials*, S. 24.

61 Nunn, „A Great Addition to Their Harmony“, S. 41.

62 Thornton, *A Cultural History of the Atlantic World*, S. 390.

63 Thornton, *Africa and Africans in the Making of the Atlantic World*, S. 217.

64 Ebd., S. 229.

65 Ebd., S. 226.

66 Nunn, „A Great Addition to Their Harmony“, S. 39.

durch die Verbreitung europäischer Kulturtraditionen ermöglicht wurde. So erwähnt er, dass beispielsweise Jesuiten versuchten, die lokale Musik im Kongo durch christliche, europäisch-geprägte Musik zu ersetzen, indem den Virtuosen der europäische Musikstil und die dazugehörigen Instrumente vorgestellt wurden. Die Bemühungen der Jesuiten, ihre Musik der kongolesischen Bevölkerung aufzuzwingen, waren jedoch nur teilweise erfolgreich, da regionale Musiktraditionen nicht komplett verdrängt wurden. Nichtsdestotrotz setzten sich einige Elemente der europäischen Musik durch, vor allem der Fokus auf christliche Themen wurde stark betont und europäische Instrumente wie die Fiddle wurden von Afrikaner:innen wie Afroamerikaner:innen übernommen.⁶⁷

Das heißt, dass die afroamerikanische Musik sowohl afrikanische als auch europäische Einwirkungen in sich aufnahm und diese miteinander vermischte. Während die Inhalte der Lieder beispielsweise durch den Einfluss der Jesuiten stark vom Christentum geprägt wurden, verwendeten sie zum Musizieren selbst meist afrikanische Instrumente.⁶⁸ Beispiele für solche Instrumente waren Trommeln und Trompeten, die jedoch teilweise von Sklavenhalter:innen verboten wurden, weil sie in Afrika neben dem musikalischen Nutzen auch einen militärischen Zweck hatten.⁶⁹ Das bedeutet, dass sich das Christentum zwar in einigen Gruppen „eingebürgert“ hatte und die Liedtexte dominierte, aber die Versklavten, laut Thornton, dennoch ihre heimischen Musikinstrumente wie das Banjo, die Marimba oder den Berimbau in den Kolonien herstellten und damit Musik produzierten.⁷⁰ Dies ist für diese Arbeit relevant, da aufgezeigt wird, wie sich die afroamerikanische Musik entwickelte und welches Wissen und welche musikalische Praktiken die Versklavten mit in die „Neue Welt“ brachten. Insgesamt kann also von einer Musik gesprochen werden, die mehrere afrikanische Kulturen miteinander verband und auch europäische Einflüsse in sich aufnahm.⁷¹

4. Arten von Sklavenliedern

In diesem Kapitel werden die zuvor genannten afroamerikanischen Musikformen genauer beschrieben. Nach Epstein finden sich Informationen über sogenannte Sklavenlieder zumeist in schriftlichen Quellen, die im Zuge des transatlantischen Sklavenhandels entstanden. Solche Quellen können Reise- oder Missionierungsberichte, Briefe, fiktionale Werke, Memoiren oder „slave narratives“, also Autobiografien versklavter Personen sein.⁷² Barker berichtet, dass frühe Sklavenlieder, die von Plantagenarbeiter:innen in den USA gesungen wurden, aus Wut auf die Situation der Versklavten entstanden, weshalb sie diese Wut auch thematisierten.⁷³ Jüngere Sklavenlieder, die sich beispielsweise zur Zeit von Frederick Douglass' Gefangenschaft in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelten, legten den Fokus auf andere Inhalte. Epstein widerlegt hierbei

67 Thornton, *A Cultural History of the Atlantic World*, S. 388, 390.

68 Ebd., S. 389.

69 Thornton, *Africa and Africans in the Making of the Atlantic World*, S. 227.

70 Thornton, *A Cultural History of the Atlantic World*, S. 390.

71 Nunn, „A Great Addition to Their Harmony“, S. 30.

72 Epstein, *Slave Music in the United States before 1860*, S. 195.

73 Barker, *Spatial Dialects*, S. 369.

die weitverbreitete Annahme, dass Versklavte aus Glück sangen.⁷⁴ Die Entkräftung dieser Vermutung wird mithilfe der Autobiografie von Frederick Douglass untermauert, der die ursprüngliche Aussage sogar komplett umdrehte: „Slaves sing most when they are most unhappy. The songs of the slave represent the sorrows of his heart; [...] At least such is my experience.“⁷⁵ Die starke Emotionalität war für ihn ein zentrales Element vieler Lieder von Versklavten: „They told a tale of woe [...]; they were tones loud, long, and deep; they breathed the prayer or complaint of souls boiling over with the bitterest anguish. Every tone was a testimony against slavery, and a prayer to God for deliverance from chains.“⁷⁶ Diese Ausschnitte verdeutlichen, dass in den Sklavenliedern auch die von den Versklavten erlebte Trauer, Unzufriedenheit und Qual thematisiert wurde und sie sich mithilfe dieser gegen die Sklaverei stellten und Gott um Freiheit baten.

In der Literatur werden Sklavenlieder auf unterschiedliche Weisen kategorisiert. Epstein unterteilt Sklavenlieder in zwei Gruppen: weltliche Lieder und religiöse Lieder,⁷⁷ wohingegen Southern die Lieder in Arbeits- und Tanzlieder sowie Spirituals einordnet.⁷⁸ Somit fallen die Arbeits- und Tanzlieder in die Kategorie der weltlichen Lieder und Sklavenlieder mit religiösen Inhalten sind laut Epstein auch als Spirituals bekannt.⁷⁹ Dieses Kapitel wird jedoch zeigen, dass Spirituals nicht immer einen religiösen Zweck hatten.

Epstein erklärt, dass Liedtexte weltlicher Lieder in vielen Fällen nicht, oder zumindest nicht unmittelbar niedergeschrieben wurden, weshalb sie an unterschiedlichen Orten zwar eine ähnliche Melodie aufwiesen, aber gleichzeitig einen anderen Text hatten.⁸⁰ Ein Beispiel für weltliche Lieder sind Arbeitslieder, die gesungen wurden, um die eigenen Bewegungen besser zu koordinieren.⁸¹ Durch das Singen entstand nämlich ein Rhythmus, durch den die Arbeit „leichter“ zu verrichten war.⁸² In solchen Liedern wurden bewusst Pausen eingesetzt, damit die Geräusche der Arbeit gehört werden konnten.⁸³ Auf Booten war beispielsweise das Rudern beziehungsweise das Plätschern des Wassers in den Pausen zu hören. Ein Beispiel für ein Ruderlied war „Lay This Body Down“ mit folgendem Refrain, der sehr energetisch im Chor gesungen wurde: „Oh your soul! oh [sic!] my soul! I’m going to the churchyard / To lay this body down; / Oh my soul! oh [sic!] your soul! We’re going to the churchyard / To lay this n[****] down.“⁸⁴ Dieser Ausschnitt des Liedes hat einen düsteren Inhalt, da beschrieben wird, wie sich das lyrische Ich zunächst selbst zum Friedhof hin bewegt, um den Körper „niederzulegen“, spricht zu sterben, und die Gruppe anschließend gemeinsam zum Friedhof zieht, um ihre Körper

74 Epstein, *Slave Music in the United States before 1860*, S. 196.

75 Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*, S. 15.

76 Ebd., S. 14.

77 Epstein, *Slave Music in the United States before 1860*, S. 195–196.

78 Southern, *Afro-American Musical Materials*, S. 27.

79 Epstein, *Slave Music in the United States before 1860*, S. 195.

80 Ebd., S. 208.

81 Southern, *Afro-American Musical Materials*, S. 27.

82 Depta, *Rock- und Popmusik als Chance*, S. 126.

83 Southern, *Afro-American Musical Materials*, S. 27.

84 Gilbert Chase, *America’s Music. From the Pilgrims to the Present*, New York-Toronto u. a. 1966, S. 246.

auf dem Friedhof sterben zu lassen. Hier lässt sich sowohl die Trauer der Versklavten als auch das Gemeinschaftsgefühl und der Zusammenhalt in der Gruppe wiedererkennen. Im Gegensatz dazu erläutert Southern, dass Tanzlieder eher zur Freizeitbeschäftigung eingesetzt wurden, weil sie tatsächlich für das Tanzen ausgelegt waren. Für diese Lieder war das Spielen von Instrumenten wie Geigen, oder das Musizieren mit dem eigenen Körper charakteristisch. Das bedeutet, dass hauptsächlich (auf Schenkel und andere Körperteile) geklatscht und gestampft wurde.⁸⁵

Spirituals hingegen hatten, gemäß Depta, einen religiösen Hintergrund, da sie auf Basis europäischer, christlicher Lieder entstanden. Wie bereits erwähnt, wurden seit dem 17. Jahrhundert im Rahmen von Missionierungsaktionen Afrikaner:innen dazu aufgefordert, ihre regionale Musik zu verdrängen und stattdessen die Lieder der Europäer:innen zu singen. Diese Musik wurde durch den Sklavenhandel weiter verändert, wodurch schlussendlich Spirituals entstanden.⁸⁶ Grundsätzlich wurden Spirituals sowohl in Kirchen als auch beim Arbeiten gesungen.⁸⁷ Es kann jedoch nicht konkret gesagt werden, ob sich diese Musikform zuerst auf den Plantagen im Süden oder in den schwarzen Kirchen im Norden entwickelte.⁸⁸ Für diese Proseminararbeit ist jedoch insbesondere die Nutzung von Spirituals als Arbeitslieder auf Plantagen relevant, weil sich versklavte Menschen diesen Liedern bedienten, um einerseits über ihre Erfahrungen und Hoffnung auf Erlösung zu singen⁸⁹ und um andererseits versteckte Nachrichten zu vermitteln.⁹⁰ Dabei wurden bestimmte Wörter mit religiösen Begriffen ausgetauscht, um über Themen wie „Freiheit“ zu singen. Beispielsweise findet sich im Lied „Steal Away to Jesus“ ein versteckter Aufruf, sich in die (spirituelle) Freiheit davonzuschleichen: „Steal away, steal away, steal away to Jesus! / Steal away, steal away home, I ain't got long to stay here.“⁹¹ In anderen Spirituals wurden hingegen Wörter wie „heaven“ oder „Canaan“ eingebaut, um auf die Befreiung durch die Flucht in den Norden oder auf Emanzipation hinzuweisen.⁹² Weiters vermittelten Doppeldeutigkeiten Hinweise auf Fluchtwege⁹³ oder es wurden Treffen emanzipatorischer „Verschwörer“ organisiert.⁹⁴ Ein Beispiel für diese geheimen Treffen waren die Zusammenkünfte des schwarzen Predigers Nat Turner (1800–1831)⁹⁵ mit anderen versklavten Personen.⁹⁶ Diese heimlichen Begegnungen ermöglichten in weiterer Folge den Sklavenaufstand in Virginia im Jahr 1831,⁹⁷ was zeigt, dass die Vermittlung von Informationen mittels doppeldeutiger Liedtexte durchaus erfolgreich sein konnte. Weiters betont Spener, dass Harriet Tubman und andere

85 Chase, *America's Music*, S. 246.

86 Depta, *Rock- und Popmusik als Chance*, S. 126.

87 Barker, *Spatial Dialects*, S. 372.

88 Southern, *Afro-American Musical Materials*, S. 24.

89 Spener, *We Shall Not Be Moved/No nos moverán*, S. 29.

90 Barker, *Spatial Dialects*, S. 372.

91 Ebd.

92 Spener, *We Shall Not Be Moved/No nos moverán*, S. 31.

93 Depta, *Rock- und Popmusik als Chance*, S. 130.

94 Spener, *We Shall Not Be Moved/No nos moverán*, S. 31.

95 Ebd.

96 Anthony E. Kaye, *Neighborhoods and Nat Turner. The Making of a Slave Rebel and the Unmaking of a Slave Rebellion*, in: *Journal of the Early Republic* 27 (2007), Heft 4, S. 705–720, hier S. 705.

97 Spener, *We Shall Not Be Moved/No nos moverán*, S. 31.

Abolitionist:innen (sogenannte „conductors“, also Helfer:innen) des „Underground Railroad“, ein verdecktes Transportnetzwerk, das Versklavten die Flucht in den „freien“ Norden ermöglichten, mithilfe unterschiedlicher Lieder wie „Follow the Drinking Gourd“, Warnungen an flüchtige Versklavte kommunizierten.⁹⁸ Der Text zu diesem Lied enthält zwar keine direkten religiösen Inhalte, aber es zeigt dennoch klar codierte Anweisungen für eine Flucht auf: „Where the great big river meets the little river, / Follow the Drinking Gourd. / For the old man is awaiting to carry you to freedom if you / follow the Drinking Gourd.“⁹⁹ Insgesamt kann also festgehalten werden, dass Spirituals eine wichtige soziale Funktion hatten, weil sie dazu beitrugen, dass sowohl die Bindung unter den Versklavten als auch die eigene (spirituelle) Identität gestärkt wurde und die kulturelle Erinnerung der Afroamerikaner:innen erhalten blieb.¹⁰⁰

5. Fazit

Die Fachliteratur und Quellen zeigten, dass Musik für versklavte Menschen relevant war und vor allem das Musizieren in Gruppen zu einem wichtigen Bestandteil für sie wurde. Dies hängt damit zusammen, dass afrikanische Versklavte bereits vor ihrer Gefangenschaft großen Wert auf Musik legten, was durch Gemeinschaften, die sich rund um Virtuosen bildeten („patronage communities“), verdeutlicht wird. Das Zusammenspiel von Musiker:innen und Zuhörerschaft stärkte das Gruppengefühl, da dies ein Ausdruck des Sich-Unterstützens und der gegenseitigen Wertschätzung war. Zumal durch die Sklaverei mehrere kulturelle Identitäten vermischt wurden, bemühten sich Virtuosen, Musik zu produzieren, die bei einer hohen Anzahl an Personen Anklang finden würde. Deshalb wurden Musiktraditionen vermischt, wodurch eine Gemeinsamkeit für die diversen Gruppen geschaffen wurde. Dies ist wichtig, da die neu entstandene Musik der Versklavten zwar unterschiedliche Einflüsse (afrikanische und europäische) aufwies, aber dennoch im Laufe der Zeit eigene, unverkennbare Charakteristika entwickelte, wodurch eine große Bandbreite an Menschen erreicht werden konnte. Solch eine Entwicklung und Verbreitung der Musik war förderlich für die Stärkung des Gemeinschaftsgefühls versklavter Personen.

Es wurde jedoch nicht nur mit der Hilfe von Virtuosen eine Bindung zu anderen Versklavten aufgebaut. Da den Versklavten in vielen Zielgebieten des Sklavenhandels die Sprachen genommen wurden, mussten sie von einer anderen Art der Kommunikation Gebrauch machen: Singen. Sie schufen sich mithilfe von Musik einen Raum, in dem sie sich entweder eine bessere Welt vorstellten oder Kritik an den Kolonist:innen ausübten. So drückten sie mithilfe von Musik ihre Gefühle (vor allem Trauer, Frust und Unzufriedenheit) und Wünsche, wie den Wunsch nach Freiheit, gemeinsam aus. Dies zeigt, dass sie aufgrund ähnlicher Erfahrungen eine gewisse gemeinsame Basis hatten, was wiederum die Beziehungen innerhalb der Gruppen förderte. Solche Gemeinsamkeiten

98 Spener, *We Shall Not Be Moved/No nos moverán*, S. 32.

99 James Kelley, *Song, Story, or History. Resisting Claims of a Coded Message in the African American Spiritual "Follow the Drinking Gourd"*, in: *The Journal of Popular Culture* 41 (2008), Heft 2, S. 262–280, hier S. 264.

100 Spener, *We Shall Not Be Moved/No nos moverán*, S. 30, S. 36.

wurden während der Arbeit auf Plantagen, in Kirchen und während des Beisammenseins an freien Tagen in Liedern thematisiert, was darauf hindeutet, dass Versklavte in unterschiedlichen Situationen auf Musik zurückgriffen, um einander zu stärken oder Hoffnung durch die eigene Gruppe zu erlangen.

Lieder wurden aber auch zur Vermittlung von Botschaften verwendet. So wurden durch sie geheime Treffen organisiert, was zeigt, dass den Gruppenmitgliedern vertraut und Rebellionspläne oder Ähnliches untereinander ausgetauscht wurden. Zudem halfen doppeldeutige Liedtexte, Fluchtwege zu erklären und erfolgreich zu meistern. Dadurch wird deutlich, dass sich die Versklavten zum einen dem System der Sklaverei widersetzen und ihnen zum anderen die Unterstützung der Gruppenmitglieder wichtig war, damit sich diese ihrem Wunsch nach Freiheit nähern konnten.

Nichtsdestotrotz wurde nicht immer freiwillig musiziert. Versklavte wurden auf Plantagen und Sklavenschiffen oftmals zum Singen und Tanzen gezwungen, um damit die Produktivität zu steigern. Dies war ausschließlich gewinnbringend für die Kolonist:innen, da durch Nötigung keine Rücksicht auf die Gefangenen genommen wurde. Solche Beispiele zeigen, dass Musik die Versklavten auch negativ beeinflussen und Traumata schaffen und vertiefen konnte, weil sie keine andere Wahl hatten, als in diesen Situationen zu singen und/oder zu tanzen. Dennoch überwiegen die Argumente, die für den positiven Einfluss von Musik auf das Gemeinschaftsgefühl afrikanischer Versklavter sprechen. Es hat sich nämlich ein Großteil der versklavten Menschen aus unterschiedlichen Gründen mit Musik befasst, wodurch das Gefühl von Zugehörigkeit durchaus in den Gruppen verstärkt wurde.

6. Literatur- und Quellenverzeichnis

6.1 Quellen

Douglass, Frederick, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*, Boston 1845.

Ligon, Richard, *A True and Exact History of the Island of Barbados*, London 1657.

6.2 Literatur

Barker, Thomas P., *Spatial Dialects. Intimations of Freedom in Antebellum Slave Song*, in: *Journal of Black Studies* 46 (2015), Heft 4, S. 363–383.

Chase, Gilbert, *America's Music. From the Pilgrims to the Present*, New York-Toronto u. a. 1966.

Depta, Klaus, *Rock- und Popmusik als Chance. Impulse für die praktische Theologie*, Wiesbaden 2016.

Eltis, David/Engerman, Stanley L., *Dependence, Servility, and Coerced Labor in Time and Space*, in: dies. (Hrsg.), *The Cambridge World History of Slavery*, Bd. 3, Cambridge 2011, S. 1–21.

Epstein, Dena J., *Slave Music in the United States before 1860. A Survey of Sources (Part I)*, in: *Notes* 20 (1963), Heft 2, S. 195–212.

Epstein, Dena J./Sands, Rosita M., *Secular Folk Music*, in: Mellonee V. Burnim/Portia K. Maultsby (Hrsg.), *African American Music. An Introduction*, New York 2006, S. 35–52.

Greene, Lorenzo J., *Mutiny on the Slave Ships*, in: *Phylon* 5 (1944), Heft 4, S. 346–354.

Handler, Jerome S./Frisbie, Charlotte J., *Aspects of Slave Life in Barbados. Music and Its Cultural Context*, in: *Caribbean Studies* 11 (1972), Heft 4, S. 5–46.

Hymes, Dell, *Pidginization and Creolization of Languages. Their Social Contexts*, in: *International Journal of the Sociology of Language* (2020), Heft 263, S. 99–109.

Kaye, Anthony E., *Neighborhoods and Nat Turner. The Making of a Slave Rebel and the Unmaking of a Slave Rebellion*, in: *Journal of the Early Republic* 27 (2007), Heft 4, S. 705–720.

Kelley, James, *Song, Story, or History. Resisting Claims of a Coded Message in the African American Spiritual "Follow the Drinking Gourd"*, in: *The Journal of Popular Culture* 41 (2008), Heft 2, S. 262–280.

Klein, Herbert S., *The Atlantic Slave Trade*, Cambridge 2010.

Nunn, Erich, *"A Great Addition to Their Harmony". Plantation Slavery and Musical Exchange in Seventeenth-Century Barbados*, in: *The Global South* 10 (2016), Heft 2, S. 27–47.

Nwokeji, G. Ugo, *Slavery in Non-Islamic West Africa, 1420–1820*, in: David Eltis/Stanley L. Engerman (Hrsg.), *The Cambridge World History of Slavery*, Bd. 3, Cambridge 2011, S. 81–110.

Paquette, Robert L., *Slave Resistance*, in: David Eltis/Stanley L. Engerman u. a. (Hrsg.), *The Cambridge World History of Slavery*, Bd. 4, Cambridge 2017, S. 272–295.

Priesching, Nicole, *Sklaverei in der Neuzeit*, Darmstadt 2014.

Radano, Ronald, *The Sound of Racial Feeling*, in: *Daedalus* 142 (2013), Heft 4, S. 126–134.

Rediker, Marcus, *Das Sklavenschiff. Eine Menschheitsgeschichte*, Berlin-Hamburg 2023.

Richardson, David, *Involuntary Migration in the Early Modern World, 1500–1800*, in: David Eltis/Stanley L. Engerman (Hrsg.), *The Cambridge World History of Slavery*, Bd. 3, Cambridge 2011, S. 563–593.

Smith, John David, *The Unveiling of Slave Folk Culture, 1865–1920*, in: *Journal of Folklore Research* 21 (1984), Heft 1, S. 47–62.

Southern, Eileen, *Afro-American Musical Materials*, in: *The Black Perspective in Music* 1 (1973), Heft 1, S. 24–32.

Spener, David, *We Shall Not Be Moved/No nos moverán. Biography of a Song of Struggle*, Philadelphia 2016.

Stilwell, Sean, *Slavery and Slaving in African History*, Cambridge 2014.

Thornton, John, *Africa and Africans in the Making of the Atlantic World, 1400–1800*, Cambridge 1998.

Ders., *A Cultural History of the Atlantic World, 1250–1820*, Cambridge 2012.

Turner, Mary, *Slave Worker Rebellions and Revolution in the Americas to 1804*, in: David Eltis/Stanley L. Engerman (Hrsg.), *The Cambridge World History of Slavery*, Bd. 3, Cambridge 2011, S. 677–707.

Sajra Ljubijankić studiert die Fächer Englisch und Geschichte und Politische Bildung im 7. Semester an der Universität Innsbruck. Sajra.Ljubijankic@student.uibk.ac.at

Zitation dieses Beitrages

Sajra Ljubijankić, Musik im transatlantischen Sklavenhandel. Der Einfluss von Musik auf das Gemeinschaftsgefühl versklavter Personen, in: *historia.scribere* 17 (2025), S. 69–84, <http://historia.scribere.at>, eingesehen 10.6.2025 (=aktuelles Datum).