

Christoph Vatter

**Postkoloniale Identitätskonstruktionen in der französischen Populärkultur der langen 1960er Jahre:
Der ivoirisch-französische Sänger John William zwischen interkultureller Aneignung und subversiver
Affirmation von *Blackness***

Vatter, Christoph. „Postkoloniale Identitätskonstruktionen in der französischen Populärkultur der langen 1960er Jahre: Der ivoirisch-französische Sänger John William zwischen interkultureller Aneignung und subversiver Affirmation von *Blackness*.“ *Interculture Journal: Zeitschrift für interkulturelle Studien* 23, Nr. 40 (August/2024): 9–19. DOI: 10.24403/jp.1392423

Abstract

Der ivoirisch-französische Sänger John William ist heute fast vergessen, obwohl er zu den erfolgreichen Künstlern Frankreichs in den „langen 1960er Jahren“ zählt. In seiner Biographie und seinem künstlerischen Schaffen kristallisieren sich zentrale Aspekte des ambivalenten Umgangs Frankreichs mit seinem kolonialen Erbe im Kontext der Dekolonialisierung, aber auch Strategien der postkolonialen Positionierung und Repräsentation. Denn John William verknüpft Erfahrungen als Afro-Franzose mit der afro-amerikanischen Geschichte und der Erinnerung an die Sklaverei, bedient aber ebenso die Faszination für die USA. Am Beispiel von Williams Autobiographie werden interkulturelle Transfer- und Aneignungsprozesse in der populären Musik Frankreichs der 1950er und 1960er Jahre vor dem Hintergrund der Dekolonialisierung herausgearbeitet. Der Beitrag analysiert Repräsentationen von kultureller Alterität sowie Formen der Identifikation und Selbstinszenierung im ambivalenten Spannungsfeld zwischen transatlantischer *Blackness* und (post-)kolonialer Assimilation, die auch als subversive Strategien zur eigenen Positionierung gelesen werden können, und fragt damit nach dem Stellenwert von außereuropäischen Bezugsgrößen und der Ausblendung eigener (post-)kolonialer Realitäten in der medialen Popkultur der Zeit.

Schlüsselwörter: Populärkultur, postkolonial, *Blackness*, Kulturtransfer, populäre Musik, Frankreich, Afrika, USA

The Ivorian-French singer John William is almost forgotten today, although he was a very popular French artist in the “long 1960s”. His biography and artistic work crystallize central aspects of France’s ambivalent approach to its colonial heritage in the context of decolonization, as well as strategies of postcolonial positioning and representation. John William links his experiences as an Afro-French with African-American history and the memory of slavery, but also with a fascination for the United States. Using William’s autobiography as an example, intercultural transfer and appropriation processes in French popular music are examined against the backdrop of decolonization. The article analyzes representations of cultural alterity as well as forms of identification and self-staging in the ambivalent field of tension between transatlantic blackness and (post-)colonial assimilation, which can also be read as subversive strategies for one’s own positioning, and thus questions the significance of non-European reference points and the suppression of one’s own (post-)colonial realities in the media pop culture of the time.

Keywords: Popluar culture, postcolonial, blackness, cultural transfer, popular music, France, Africa, USA

1 Einleitung

Anlässlich eines Auftritts in der Pariser *Music-hall* A.B.C. im Jahr 1962 schreibt die Kritikerin Claude Sarraute in *Le Monde* über den ivoirisch-französischen Sänger John William:

„Alles an ihm stammt aus der Vergangenheit. Zunächst einmal sein Auftreten: Diese besoffene Landser-Allüre, diese Art mit Armen und Beinen einen imaginären Marsch zu mimen, erinnert nur zu genau an die Jungs aus [der Militärakademie in] Arras [...]. Und dann diese Hände, die auf Kinnhöhe eine Unter- tasse bilden, wenn es emotional wird. Und dann diese Stimme, die zweifellos natürlich schön ist, warm und tief, und die dann durch den fatalen Gebrauch des Mikrofons kaputt gemacht und verzerrt wird. [...] Sein Repertoire ist großspurig und weinerlich; für einen Exotismus des Basars ist er sich nicht zu schade. [...] John William ist schwarz. Er scheint dies vergessen zu wollen und verzichtet bewusst auf eine Kultur und Ausdrucksmittel, die rechtmäßig die seinen hätten sein können. Ich bedauere das. Ohne ihm Paul Robeson¹ als Beispiel zu geben, sollte man ihm vielleicht raten, im Bereich der Varietés einen persönlicheren Weg zu gehen und eine Stimme zu finden, die seinen natürlichen Begabungen eher entspricht.“²

Dieser desaströse Verriss der *Le Monde*-Journalistin zehn Jahre nach dem ersten großen Erfolg des Sängers beinhaltet mehrere Elemente, die für die Analyse der Bezüge zwischen Postkolonialität und Populärkultur von Interesse sind: 1. Die Verachtung des renommierten Blattes gegenüber populärkulturellen Ausdrucksformen, in dem es John Williams Musik mit den sentimentalen Gedichten eines François Coppée vergleicht, dessen Poesie aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich v. a. mit populären Schichten in Paris und seinen Vorstädten befasste. Diese Abwertung populärkultureller Formen steht in Frankreich in einer langen Tradition, wenn man z. B. an große Werke der französischen Literatur wie *Madame Bovary* und ihrer (auch wissenschaftlichen)³ Rezeption denkt: In Flauberts Roman geht die Titelheldin gerade deshalb zu Grunde, weil sie, verdorben durch die Lektüre von Trivialliteratur, den bürgerlichen Ansprüchen nicht mehr gerecht werden kann. 2. Eine sehr ambivalente Haltung gegenüber *Blackness*: Zum einen wirft die Kritikerin William vor, exotistische Klischees zu bedienen, zum anderen fordert sie ein, dass der Sänger „seiner Kultur und natürlichen Begabungen angemessene künstlerische Ausdrucksmittel“ verwenden solle. Es geht an dieser Stelle weniger darum, die Journalistin von *Le Monde* als überheblich oder rassistisch zu brandmarken; vielmehr zeigt sich in dieser Formulierung exemplarisch die ambivalente Positionierung und Repräsentation Schwarzer Künstler*innen in der französischen Populärkultur im Zeitalter der Dekolonisierung: Einerseits bestehen exotistisch-koloniale Vorstellungswelten mit entsprechenden Aus- und Abgrenzungsmechanismen fort; andererseits kann man auch eine positive Sicht auf *Blackness* feststellen. Vor allem ab den späten 1960er Jahren kann man dieses Phänomen mit Moritz Ege als „Afroamerikanophilie“ (2007) bezeichnen. Dabei handelt es sich wiederum um eine Aktualisierung der (nicht nur) in Paris grassierenden „Negrophilie“

(engl.: „negrophilia“, Archer-Straw 2000)⁴ der Zwischenkriegszeit, d. h. der Faszination der französischen Avantgarden für afrikanische bzw. Schwarze Kunstformen – allerdings unter neuen Vorzeichen wie Amerikanisierung, Dekolonisierung und Kaltem Krieg. Denn im Grunde ist es eine Fortführung der Begeisterung für bestimmte, meist musikalische Aspekte der afro-amerikanischen Kultur – Jazz und Figuren wie Josephine Baker bilden hier das dominante Rezeptionsdispositiv –, während den Menschen aus den ehemaligen Kolonien in Subsahara-Afrika zumindest in der Populärkultur tendenziell eher mit Abneigung oder zumindest dem weiterbestehenden kolonialen Blick begegnet wird.

Diese Tendenzen sollen am Beispiel John Williams weiterverfolgt werden. Der ivoirisch-französische Sänger John William (eigentlich Ernest Armand Huss, 1922–2011) ist heute fast vergessen, obwohl er im Frankreich der „langen 1960er Jahre“ (Hüser 2017, 9f.) ein äußerst erfolgreicher Künstler mit internationaler Ausstrahlung ist. In seiner Biographie und seinem künstlerischen Schaffen kristallisieren sich zentrale Aspekte des ambivalenten Umgangs Frankreichs mit seinem kolonialen Erbe im Kontext der Dekolonialisierung, aber auch Strategien der postkolonialen Positionierung und Repräsentation. Denn John William verknüpft seine Erfahrungen als Afro-Franzose, *Résistant* und *déporté* mit der afro-amerikanischen Geschichte und der Erinnerung an die Sklaverei, bedient aber ebenso die Faszination für die USA, u. a. als Interpret von Hollywood-Titelmelodien, v. a. Western, und am Ende seiner Karriere auch von Gospel und Spirituals.

Im Folgenden sollen interkulturelle Transfer- und Aneignungsprozesse im Kontext der französischen Populärkultur der 1950er und 1960er Jahre vor dem Hintergrund der Dekolonialisierung herausgearbeitet und mediale Repräsentationen von kultureller Alterität sowie Formen der Identifikation und Selbstinszenierung im ambivalenten Spannungsfeld zwischen postkolonialer *Blackness* und „Afroamerikanophilie“ analysiert werden. Damit verbunden ist außerdem die Frage nach dem Stellenwert von außereuropäischen Bezugsgrößen und der Ausblendung eigener postkolonialer Realitäten in der medialen Popkultur Frankreichs. Als Basis der Analyse dient das musikalische Werk, aber insbesondere die Autobiographie John Williams, die er 1990 unter dem Titel « Si toi aussi tu m'abandonnes... » veröffentlicht hat. Es handelt sich dabei um eine klassische retrospektive Autobiographie, die v. a. deshalb für unsere Zwecke interessant ist, weil William darum bemüht ist, seiner Lebensgeschichte eine besondere identitäre Kohärenz zu geben, aber gleichzeitig deutlich Widerstände, Ambivalenzen und Brüche zu Tage treten.

2 Kontextualisierungen: Von *Black Paris* zur Populärkultur der langen 1960er Jahre

Die oben angeführten Tendenzen in der Wahrnehmung und Repräsentation Schwarzer Künstler:innen im Frankreich der 1960er Jahre spiegeln sich auch in der wissenschaftlichen Forschung wider. So finden sich zahlreiche Untersuchungen zur "interwar negrophilia" (Moore 2021, 3) und zum "Black Paris" (Braddock / Eburne 2013) bzw. « Paris noir » (Stovall 1996; Blanchard et al. 2001) der zahlreichen US-amerikanischen Jazz-Musiker und Schriftsteller wie James Baldwin oder Chester Hymes, die in der französischen Hauptstadt Zuflucht vor rassistischen Gewalterfahrungen und Segregationspolitik in den USA suchten (Fabre 1985; Stovall 1996); und auch Paris als Kristallisationspunkt einer subsaharisch-afrikanischen intellektuellen Elite von den 1920er Jahren bis in die Zeit der Dekolonisierung ist von der Forschung breit erschlossen (z. B. Jules-Rosette 2000). Die 1950er und 1960er Jahre stellen eine Zäsur in der Wahrnehmung von Menschen aus Subsahara-Afrika in Frankreich dar (Dewitte 2014) – oder zumindest einen wichtigen Schritt auf dem Weg zu einem differenzierteren Fremdwahrnehmungsmuster.⁵ Denn zuvor überwog das Stereotyp des « tirailleur sénégalais », d. h. des französischen Kolonialsoldaten, als immer fröhliches und naives „großes Kind“, wie es v. a. die *Banania*-Kakao-Werbung popularisiert hatte (Lüsebrink 2016, 101); und nach der Unabhängigkeit der afrikanischen Staaten dominierte eher das Bild des Arbeitsmigranten (Dewitte 2014). Dass nun Intellektuelle, Künstler, Politiker und Studierende aus Subsahara-Afrika im öffentlichen Diskurs präsent waren, stellte ein Novum im französischen Afrika-Bild dar. Als Höhepunkt dieser Entwicklung kann sicherlich der *Premier Congrès des écrivains et artistes noirs* genannt werden, der im September 1956 Akteure der transnationalen intellektuellen und politischen "black culture", wie sie Paul Gilroy in *The Black Atlantic* (1993) konzipiert hat, aus Europa, Afrika und Nordamerika zusammenführte, u. a. Amadou Hampâté Bâ, Edouard Glissant, Frantz Fanon, James Baldwin, Richard Wright und Josephine Baker. Damit wird Paris seinem Ruf als "Capital of the Black Atlantic" (Braddock und Eburne 2013) gerecht. Die Rolle von Populärkultur und Massenmedien in diesem Zeitraum bleibt jedoch weitgehend unberücksichtigt und rückt erst später mit Soul bzw. Hip-Hop wieder verstärkt in den Fokus.

Stuart Hall hat die Rolle populärer Medien für den Fortbestand rassistischer Vorurteile und Ausgrenzung in „alltagskulturellen Repräsentationen“ ab dem 19. Jahrhundert herausgearbeitet, u. a. über Sport, Abenteuerromane oder Werbung (Hall 2004, 133). Diese kolonialen Stereotype waren beispielsweise auch in der Fernsehunterhaltung der 1960er Jahre noch sehr präsent, wie Ann-Kristin Kurberg in ihrer Studie *Grenzenlose Unterhaltung. Transnationale Verflechtungen und Bilder des Fremden im bundesdeutschen und französischen Fernsehen der*

1960er Jahre (2022) nachgewiesen hat. Obwohl ab 1968 eine erste Schwarze Ansagerin, Sylvette Cabrisseau, auf den französischen Bildschirmen zu sehen war (Blanchard 2012, 216) und der kreative Fernsehproduzent Jean-Christophe Averty bereits 1964 mit *Les verts pâturages* eine satirisch-humoristische Version des Alten Testaments mit einem *All-black-Cast* (ebd.; Jost 2017) inszeniert hatte,⁶ waren rassistische Inszenierungen wie *Black-facing* bis mindestens Ende der 1970er Jahre im europäischen Fernsehen noch gang und gäbe. So gewann z. B. die britische *Black and White Minstrel Show* 1961 den Fernsehpreis *Rose d'Or* in Montreux, was zur internationalen Ausstrahlung der Show führte, die dann wiederum als Inspiration für eine Reihe weiterer Unterhaltungsnummern diente. Neben der kolonialen Tradition ist auch eine Kontinuität in Formen der Aneignung Schwarzer Musik, v. a. auch des Jazz (Jackson 2003), in der popkulturellen Unterhaltung der Zeit zu vermerken, hier jedoch mit deutlichen kulturellen Verweisen auf die USA. Darin spiegeln sich frühere Formen der Begegnung wider, v. a. im Zusammenhang mit *Black Paris*, aber auch die Kontakte mit amerikanischen Soldaten im Kontext von Befreiung und Besatzung. Das dritte Element kann mit dem Fremdwahrnehmungsmuster der Faszination und des Exotismus (Lüsebrink 2016, 95f.) beschrieben werden, das vor allem mit Elementen Schwarzer Kultur aus den USA verknüpft wird und das Moritz Ege unter dem Begriff der Afroamerikanophilie analysiert hat. Das scheinbar paradoxe Zusammenspiel zwischen Ablehnung und Anziehung, zwischen kolonialer Entmenschlichung und faszinierter Bewunderung gehört dabei laut Hall zu einem wiederkehrenden Muster in der Konfiguration von Alterität (2004, 111). Ab Mitte der 1960er Jahre wurde Schwarze Kultur, v. a. im Zusammenhang mit der *Black Power* Bewegung und dem Erfolg des Soul-Genres, zwar durchaus positiver konnotiert, allerdings blieb dies vorwiegend auf jüngere Generationen und Subkulturen beschränkt. Koloniale Inszenierungen in Fernsehshows und Zuschauerreaktionen auf Auftritte Schwarzer Künstler:innen sprechen hier z. B. noch eine deutlich andere, häufig auch rassistische Sprache, wie Ann-Kristin Kurberg (2022) für die deutsche und französische Fernsehunterhaltung aufzeigen konnte; erst ab Mitte der 1970er Jahre zeichnet sich ein Wandel ab.

Der ivoirisch-französische Sänger John Williams stellt in diesem Zusammenhang ein sehr spannendes Fallbeispiel für die „Transformation der Repräsentationsverhältnisse zwischen Schwarz und Weiß“ (Ege 2007, 9) in den langen 1960er Jahren dar. Denn während im Kontext der Afroamerikanophilie vor allem nach Formen der Aneignung Schwarzer amerikanischer Kultur in der weißen bzw. hier westeuropäischen Populärkultur gefragt wird und häufig der Kulturtransfer durch afro-amerikanische Künstler:innen nach Frankreich und Europa im Fokus der Forschung steht, soll am Beispiel John Williams nun nach der Position eines Schwarzen Europäers afrikanischer Herkunft in diesem

Spannungsfeld zwischen Aneignung und Authentizität gefragt werden.

3 « Si toi aussi tu m'abandonnes... » – Identitätskonstruktionen und kulturelle Aneignungsformen

Die Lebensgeschichte von Armand Ernest Huss, der sich später John William nennen wird, kann grob in fünf Etappen erzählt werden: Geboren 1922 als Kind einer ivoirischen Mutter und eines Elsässers in einem Dorf in der Elfenbeinküste, trennt ihn sein Vater mit zwei Jahren von der Mutter und bringt ihn zunächst in die Stadt Grand Bassam, mit acht Jahren dann nach Frankreich, wo Armand Huss z. T. bei Verwandten, z. T. im Internat aufwächst. Er macht schließlich eine Lehre als Werkzeugmacher bei Renault, engagiert sich in der Résistance und wird gefangen genommen. Nach Gefängnis- und KZ-Aufenthalt in Neuengamme⁷ kehrt er nach Frankreich zurück und beginnt eine Karriere als Sänger. Zunächst tritt er in den Pariser Cabarets auf; 1952 wird er mit dem *Grand Prix d'interprétation de Deauville* ausgezeichnet, weitere Preise folgen (*Coq d'or de la chanson française* und *Médaille de la ville de Paris*, 1961; Preis der meistverkauften Schallplatte, 1966). V. a. mit den Titelsongs von Hollywoodfilmen wird er zum Star. Ab Ende der 1960er Jahre wendet er sich dann Gospel und Spirituals zu und singt vornehmlich in Kirchen. Sein Werk umfasst mehr als 350 Titel. 2011 stirbt er im Alter von 88 Jahren in Antibes an der französischen Riviera.

Im Folgenden sollen nun anhand seiner Selbstdarstellung in der 1990 veröffentlichten Autobiographie die eingangs geschilderten Ambivalenzen in Bezug auf Zugehörigkeit und Identitätskonstruktionen herausgearbeitet werden. In einem ersten Schritt wird dazu der Paratext des Buchs analysiert, der Rückschlüsse auf die Positionierung des Werks – und damit auch des Protagonisten – erlaubt und den Erwartungshorizont der Leser:innen mitbestimmt. Im Anschluss daran wird untersucht, wie John William seinen Lebensweg als transnationale Identitätssuche zwischen den zentralen kulturellen Bezugspunkten seiner Biographie – Afrika, Frankreich und den USA – präsentiert, aber auch welche Widersprüche und Brüche damit verbunden sind.

3.1 Autobiographie als postkoloniales Zeugnis

Die Autobiographie John Williams ist 1990 im Pariser Verlag cerf erschienen. Betrachtet man den Paratext, d. h. die Elemente des Buchs, die es für die Rezipienten einordnen und seine Erwartungshaltung mitbestimmen, fällt zunächst auf, dass auf der bildsprachlichen Ebene die früheren Plattencover des Sängers intermedial aufgegriffen werden.⁸ Der Titel « Si toi aussi tu m'abandonnes... » (Deutsch: „Wenn auch du mich verlässt...“) selbst verweist auf eines seiner erfolgreichsten Lieder, den Titelsong zu dem Film *Le train sifflera trois fois* – in Deutsch-

land bekannt als *12 Uhr mittags* oder *High Noon*, dem Western-Klassiker von Fred Zinnemann aus dem Jahr 1952. Gleichzeitig ist « Si toi aussi tu m'abandonnes... » als Appell an die Fans bzw. Leser:innen zu verstehen, ihm und seiner Musik auch am Ende seiner Karriere weiterhin treu zu bleiben. Und drittens verweist die Formulierung auf seine z. T. tragische Lebensgeschichte, v. a. den frühen Verlust der Mutter, die sein Vater in ihrem ivoirischen Dorf zurückgelassen hatte. Das Buch enthält außerdem eine Danksagung und Widmung, mit der der Autor seine Intention darlegt, Zeugnis für die Nachwelt abzulegen und v. a. seiner Enkelin zu ermöglichen, dieses Zeugnis weiter in die Zukunft zu tragen (« [...] afin qu'elle sache et puisse témoigner », 7); außerdem zwei Vorworte: ein « Prélude » (Vorspiel, 8) des Sängers Jean Amadou, und eine « Préface » (Vorwort, 9f.) von Henri Noguères in seiner Funktion als Präsident der *Ligue des Droits de l'Homme et du Citoyen* (Menschen- und Bürgerrechtsliga), so dass beide Ambitionen von Williams Lebensgeschichte widergespiegelt werden: Einerseits unterstreicht das « Prélude » seine Bedeutung als Künstler, andererseits verweist das Vorwort von Noguères auch auf Williams übergeordnetes gesellschaftliches Engagement: „John William ist nicht nur eine Stimme und Sänger, sondern v. a. ein Mensch im edelsten Sinn des Wortes“⁹ (9) und unterstreicht Williams Rolle als Verfechter von Humanität und Menschlichkeit, v. a. als „eines der unzähligen Opfer der Métissage, so wie sie zur Zeit des Kolonialismus existierte“¹⁰ (ebd.). Mit dem hier negativ belegten Begriff „Métissage“¹¹ verweist er auf die sexuelle Ausbeutung Schwarzer Frauen durch französische Männer in den Kolonien; die Kinder aus diesen Verbindungen wurden oft von beiden Gesellschaften ausgegrenzt.¹² John William erscheint jedoch nicht nur als Opfer, sondern auch als jemand, der es geschafft hat in einer Gesellschaft, „die nur zur Hälfte die seine war“¹³ (10). Dies und, als zweites Element, die Erfahrung der Deportation ins KZ-Neuengamme motivieren, so Noguères, die Großherzigkeit und das gesellschaftliche Engagement Williams, der sich – auch unter widrigsten Umständen – stets seine Menschlichkeit und Freiheit bewahrt hätte. Der Autobiographie John Williams wird damit der Wert eines postkolonialen und postnationalsozialistischen Zeugnisses mit Vorbildcharakter zugesprochen. Die paratextuelle Gestaltung des Buchs, die visuell an ein Plattencover erinnert und damit die musikalische Karriere, sprachlich-textuell dann v. a. das humanitäre und gesellschaftliche Engagement des Protagonisten aufgreift, verknüpft so Leben und künstlerisches Schaffen John Williams. Dies setzt sich im konsequent intermedialen Aufbau des gesamten Buchs fort: In fast jedem der insgesamt 17 Kapitel sind thematisch passende Songtexte in voller Länge abgedruckt und suggerieren so eine Lektüre, die musikalisches Werk und Leben untrennbar miteinander verwebt.

3.2 Postkoloniale Identitätskonstruktionen zwischen Afrika, Frankreich und den USA

Folgt man den verschiedenen Stationen von Williams Lebensweg, so ergeben sich drei zentrale kulturelle Bezugsräume, an deren Schnittstellen sich der Sänger situiert: Afrika, Frankreich und die USA. Der Fall John Williams positioniert sich so im Zentrum des Dreiecks des *Black Atlantic* (Gilroy 1993) und bekräftigt die herausragende Bedeutung der massenmedialen Populärkultur in Gilroys Konzeption des *Black Atlantic* als "counterculture of modernity" (Gilroy 2007, 139), die für die Zeit der 1950er und 1960er in Europa bislang jedoch in der Forschung bislang erst in Anfängen erschlossen wurde.

3.2.1 Abenteuer Afrika: von Yao zu Ernest

Der im Oktober 1922 in einem Dorf nicht weit von Grand Bassam in der Elfenbeinküste geborene John William schafft sich einen eigenen afrikanischen Herkunftsmythos, indem er gleich im ersten Kapitel (« Sang-Mêlé », dt.: „Mischblut“) seiner Autobiographie aus dem Vollen der exotischen kolonialen Stereotype schöpft, auch stilistisch befinden wir uns in einem Abenteuerroman:

„Es war die große Epoche der französischen Kolonisierung. Die Kolonialverwaltung brauchte charakterstarke Männer und Abenteurer, um dieses immense Imperium stabil zu strukturieren“ (William 1990, 13).¹⁴

Sein Vater, Charles Huss, schlägt sich gleichsam als ‚Entdecker‘ und ‚Eroberer‘ mit brachialer Kraft durch den undurchdringlichen und feindlichen Dschungel – inklusive Großwildjagd. Kein Klischee wird ausgelassen, wenn der Elsässer sich furchtlos wütenden Elefanten entgegenstellt und Einheimische mit „Nerven aus Stahl und einem Funken Wahnsinn“¹⁵ (15) durch den gefährlichen Dschungel führt. Nachdem er ein Dorf, dessen Bewohner – natürlich – die heute als rassistisch wahrgenommene, vereinfachte Pidgin-Variante « p'tit nèg » sprechen, von einem gefährlichen Löwen befreit, beansprucht er zum Dank die Tochter des Dorfältesten. Aus dieser Verbindung geht der kleine Yao hervor, der zunächst bei der Mutter aufwächst, dann aber vom Vater mit Waffengewalt mit zu sich in die Stadt Grand Bassam genommen wird. Diese exotische Herkunftserzählung wird auch in den folgenden Kapiteln mit entsprechenden Abenteuern des kleinen Jungen zelebriert: Er spielt mit Affen, klettert auf Palmen zur Ernte der Kokosnüsse oder wird beim Baden in letzter Minute vor einem Krokodil gerettet. Überschattet von der schmerzhaften Trennung von der Mutter endet diese „afrikanische Zeit“ mit der Ausreise nach Frankreich: „Ich musste von nun an leben wie die Weißen“ (William 1990, 29).¹⁶ Aus Yao wird Ernest Armand Huss. Das Kapitel schließt mit zwei in voller Länge abgedruckten Liedtexten, die eine Brücke von der Biographie zur Musik schlagen: « Le sang-mêlé » (Richard Joffo, dt.: „Das Mischblut“)

besingt die Zerrissenheit und die Zurückweisung des « sang-mêlé », aber auch die Hoffnung auf eine bessere Zukunft, in der Diversität und Vermischung der Menschen selbstverständlich ist. Im Lied « L'éternelle blessure » (Liliane Pellau, dt.: „Die ewige Wunde“) verbindet sich dagegen der Verlust der Heimat und eines idyllischen afrikanischen Dorfes mit der Trennung von der Mutter, die John William zeitlebens nicht mehr wiedersehen wird. Letztlich dominiert in diesen ersten drei Kapiteln ein exotisch-romantisierendes Afrika-Bild, das zwar einerseits dem erzählerischen Versuch entsprechen mag, sich der Perspektive eines Kindes anzunähern, gleichzeitig aber auch erlaubt, eine scheinbar ‚authentisch afrikanische‘ Herkunft zu legitimieren.¹⁷

3.2.2 Französische Solidarität und Opfergemeinschaft

Der als radikaler Einschnitt inszenierten Trennung von Heimat und Mutter folgen Kapitel, in denen von einer insgesamt unauffälligen Anpassung an die französischen Verhältnisse berichtet wird:

„Weit weg von meinem Vater und meiner Mutter habe ich trotz allem vier glückliche Jahre in Couilly-Pont-aux-Dames erlebt. Ich wurde sogar zu einem kleinen Star. Meine Leidenschaft und mein Ungestüm im Fußball führten dazu, dass man auf mich zukam“ (39f.).¹⁸

Fragen der Herkunft spielen so gut wie keine Rolle. Auch die Zeit der Ausbildung und Tätigkeit als Werkzeugmacher wird als Solidaritätserfahrung („die echte Brüderlichkeit, gegenseitige Unterstützung und Soldarität“ [56])¹⁹ statt Ausgrenzung geschildert, v. a. da seine Kollegen "class" über "race" stellen:

„Die Arbeiter akzeptierten mich auf Anhieb dank meiner afrikanischen Herkunft. Ich war für sie ein junger Migrant, der nach Frankreich gekommen war, um das Proletariat zu verstärken“ (55f.).²⁰

Es ist auffällig, dass der Erzähler sich durchweg um sehr differenzierte Urteile bemüht und keineswegs Frankreich bzw. die Franzosen als rassistisch darstellen möchte. So urteilt er beispielsweise angesichts von Rassismus und Diskriminierungserfahrungen durch einen Bauern, bei dem er 1943 im Rahmen des *Service Civique Rural* als Helfer tätig ist: „Wir waren sicherlich nicht auf die besten Vertreter der Bauernschaft gestoßen“ (64).²¹ Damit erhalten die Leser:innen quasi durch die Hintertür erste Hinweise darauf, dass es John William letztlich doch darum geht, voll als Franzose angenommen und akzeptiert zu werden, was sich im weiteren Verlauf seines Werdegangs bestätigen wird.

Gleichzeitig ist jedoch auch eine gewisse Distanznahme festzustellen, wenn beispielsweise der Ich-Erzähler im Kontext der sich ab 1939 mehr und mehr verdichteten Kriegsgefahr von der Zuversicht der Franzosen in « [n]otre ligne Maginot, nos troupes, nos états-majors » (55, Hervorhebung CV) berichtet, sich aber dann nicht in dieses nationale „Wir“ inkludiert, son-

dem misstrauisch bleibt. Nachdem William den Sabotage-Akt eines Kollegen gedeckt hat, wird er im März 1944 verhaftet und nach Gestapo-Gefängnis und -Verhör in Moulins schließlich ins Konzentrationslager Neuengamme gebracht, wo er bis Mai 1945 gefangen gehalten wird. Insgesamt drei der siebzehn Buchkapitel sind dieser Zeit gewidmet. Durch den Hass auf die deutschen Besatzer, die Unterstützung der Résistance und das erlittene Leid hat John William an zentralen nationalen Kollektiverfahrungen Frankreichs teil – und wird damit voll anschlussfähig für die sich neu konfigurierende französische Nachkriegsgesellschaft. Auch seine spätere Musikerkarriere wird letztlich aus diesem Zusammenhang motiviert, denn die, wie er selbst schreibt, lebensverändernde Entdeckung seines Gesangstalents sei im Dunkel des Gestapo-Kerkers in Moulins erfolgt (71). Zusammen mit dem katholischen Glauben sei die Hoffnung auf ein späteres Leben als Sänger für ihn Trost und wichtigster Kraftspender gewesen, um Gefängnis und KZ zu überlegen. Der Sänger John William wird in der autobiographischen Rekonstruktion gleichermaßen aus der Hölle heraus geboren und tritt nach Ende des Krieges ans Licht der Öffentlichkeit; und auch die spätere Hinwendung zum religiösen Genre der Gospels und Spirituals wird so bereits vorbereitet.

3.2.3 « *Je suis un n...* »? – Ambivalente Konfigurationen von Blackness

Von Beginn seiner Musikkarriere an spielen afro-amerikanische Bezüge eine zentrale Rolle für Williams Identitätskonstruktion. Denn bereits sein erster Manager drängt ihn dazu, seine Hautfarbe – und nicht seine ivoirische Herkunft – zum Markenkern des Sängers zu machen, und empfiehlt, die Themen der schwarzen Sklaverei, der Piraten und der großen amerikanischen Flüsse zu besingen.²² 1950 vollzieht er schließlich diesen Identitätswechsel:

„Nach dem Krieg entdeckte Europa die amerikanische Musik. Der Name Armand Huss passte nicht in diese Mode. Man riet mir, um am Puls der Zeit zu sein, mich Nick Walker zu nennen. Dieses Pseudonym gefiel mir nicht. Es klang zu sehr nach ‚Boxer‘. Ich dachte lange nach und entschied mich schließlich für zwei Vornamen, die mir gut gefielen: John William. Mit dem neuen Namen wechselte ich auch die Haut. Leichten Herzen legte ich die von Ernest Armand Huss ab, der bislang so ein schlechtes Leben hatte“ (116)²³

– und mitten im Erzählfluss des Kapitels folgt dann der Text des Chansons « *Je suis un nègre* » (117f.), so dass die neue affirmative Identität in intermedialer Weise umgesetzt wird. Das Lied erzählt vom traurigen Dasein Mambos, den es aus Louisiana nach New York verschlagen hat, wo er mehr schlecht als recht lebt und schließlich bei einer Schießerei tödlich getroffen wird. Dieser Titel wird für William der Durchbruch: 1952 verkündet sein neuer Agent M. Lebleu: „Sie sind der Einzige, den ich kenne, der diesen Titel singen kann.“ Es folgte ein Moment der Stille.

Dann ergänzte er schüchtern: ‚Ihr Lied heißt: *Je suis un nègre*‘ (119)²⁴ – und William reagiert begeistert: „Ein merkwürdiger Wink des Schicksals: meine erste Chance in diesem Beruf erlaubte mir, meine afrikanische Herkunft zu verteidigen“ (ebd.).²⁵ Nordamerika und Afrika vermischen sich also; man könnte hier von der Genese von *Blackness* als neuer Identitätskonfiguration nach dem „Überziehen der neuen Haut“ sprechen, um in Williams Bild zu bleiben. Allerdings wird der Erfolg infolge des Identitätswechsels in Williams Autobiographie selbst ganz anders interpretiert. Für ihn ist sein Sieg beim Chanson-Wettbewerb von Deauville 1952 mit « *Je suis un nègre* » gerade Beweis dafür, dass das französische Publikum nicht rassistisch sei²⁶ und ihn – trotz des deutlichen Bezugs auf afro-amerikanische Erfahrungen – als *französischen* Sänger akzeptiere. Auf dem Rückweg ins Hotel, so schreibt er, trällert er dann *La vie en rose* von Edith Piaf – und reiht sich damit in die Reihe der ganz Großen des französischen Chansons ein... An zahlreichen Stellen des Buchs unterstreicht William diese Beanspruchung einer franko-französischen Position: So beginnt sein neues Leben nach der Lagerhaft in Paris am französischen Nationalfeiertag am 14. Juli 1945 (102); er beschreibt seine Tournée durch die *villes-étapes* der Tour de France 1953, wodurch er seine Kunst symbolisch auf dem gesamten französischen Territorium verankert, und er führt immer wieder Begegnungen mit Größen des Chansons an, wie z. B. Brassens, Mistinguett, Bourvil oder Jacques Brel. Knapp zehn Jahre nach « *Je suis un nègre* » scheint sich diese Hoffnung mit dem Gewinn eines Radio-Wettbewerbs von Europe No. 1 und der *Médaille d'or de la ville de Paris* voll erfüllt zu haben:

„Ich hatte meine Wette gewonnen. Ich war ein ganz und gar französischer Sänger. Aber ich musste noch einige Jahre warten, ehe ich bei meinen Produzenten ein Repertoire meiner Wahl durchsetzen konnte“ (135f.).²⁷

Es bleibt aber das b-Moll, dass sein Repertoire weiterhin von Western und anderen Filmmusiken²⁸ sowie Spirituals, d. h. Vorläufern des Gospels aus dem Kontext der Sklaverei, bestimmt ist. Heißt es in Kapitel 12 noch, dass er unbedingt von den amerikanischen Filmmusiken wegwill und er sich kämpferisch aufmacht, zu beweisen, dass er das französische Chanson verteidigen könne,²⁹ lesen wir keine zehn Seiten später, wie er seine afrikanische Herkunft und die Spiritual-Tradition narrativ verknüpft. Denn nach einem Konzert mit einem Spiritual-Programm erfährt er „die wahre Geschichte seiner Geburt“ (137)³⁰ und erklärt sich gleich im nächsten Absatz zum Repräsentanten Afrikas:

„Die afrikanischen Zeitungen sprachen von meinen Erfolgen in Frankreich als einem wahrhaftigen Ereignis für Afrika. War ich nicht der erste Sänger afrikanischer Herkunft, der sie repräsentiert?“ (137).³¹

Diese narrative Verflechtung der nachträglich angenommenen afro-amerikanischen Identität, die ihm letztlich maßgeblich

für seinen Erfolg war, mit der nicht ohne eine Portion Selbst-exotisierung³² zelebrierten afrikanischen Herkunft wird sodann in Form von zwei Kapiteln mit Reisen an die Elfenbeinküste (Kap. XIV « Yao de retour ») und in die USA (Kap. XV. « La musique des champs de coton ») vertieft. Im Dorf seiner Mutter trifft er auf ein Kind, das – genau wie er – ein „sang-mêlé“ ‚gemischter‘ europäisch-afrikanischer Abstammung ist, und nimmt das zum Anlass, um seine uneindeutige Zugehörigkeit, die auf einen gewaltvollen sexuellen Übergriff zurückgeht, als – positiv markierten – Akt des postkolonialen Widerstands zu stilisieren: „Einmal mehr haben ein Mann und eine Frau Unterschiede überwunden und Tabus gebrochen.“³³ (147). Diese rhetorische Volte, „sang-mêlé“ vom traumatischen Stigma zum Widerstand gegen Segregation und Rassismus umzudeuten, macht es William dann auch leichter, sich in die Genealogie afro-amerikanischer Musik-Größen einzureihen. Seinen Besuch im New Yorker Stadtteil Harlem kommentiert er so:

„Ich bin zu den Quellen der Musik der Baumwollfelder meiner Brüder zurückgekehrt. Billy Holliday, Louis Armstrong, Duke Ellington, Count Basie, Cab Calloway, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan usw. Ein außerordentliches Gefühl! Ich war stolz auf sie. Ich war stolz auf meine afrikanischen Wurzeln“ (154).³⁴

Die Wortwahl „Brüder“ und „Stolz“ ist sprechend, auch dass von „afrikanisch“ und nicht von „Schwarz“ die Rede ist. Diese Verflechtung verschiedener Schwarzer Erfahrungen wird schließlich dadurch vollendet, dass nach der Rückkehr aus den USA und einer internationalen Tournee durch den Ostblock sein neuer Agent Jean-Paul Guérin wird, der – wie William unterstreicht – auch der „Impresario“ (162) von Josephine Baker war, die wie keine andere als Ikone des *Black Paris* gilt.

Für die letzte Etappe seiner Karriere wendet sich John William fast ganz dem Genre der Spirituals zu, das untrennbar mit der Geschichte der Sklaverei in den USA verbunden ist. Bereits in der Nachkriegszeit wurden Spirituals in Frankreich als Möglichkeit zur Verknüpfung verschiedener Erfahrungen von *Blackness* interpretiert. Insbesondere der von der karibischen Insel Martinique stammende Lehrer Louis T. Achille, der eng mit der *Négritude*-Bewegung verbunden war und nach einem langjährigen Aufenthalt in den USA mit der alliierten Befreiungsarmee zurück nach Frankreich kam, engagierte sich als Aktivist unermüdlich für die Verbreitung des Spiritual im Nachkriegsfrankreich, da er in ihm eine ideale Form zur Verbindung französischer und diasporischer Schwarzer Identitäten sah (Moore 2021, 14, 103ff.). John Williams letzte künstlerische Schaffensperiode schreibt sich in diese Logik ein: seine Abkehr von Show-Biz und finanziellen Ambitionen mit dem Wechsel zum Spiritual stellt er als direkte Reaktion auf einen Auftritt bei einer Fernsehmesse anlässlich des 25jährigen Jubiläums der Befreiung der Konzentrationslager dar (vgl. William 1990, 167ff.).³⁵ Dies erlaubt ihm, sein musikalisches Schaffen mit seinem Glauben und menschenrechtlichem

Engagement zu verbinden. Er bleibt dabei seinem Repertoire und künstlerischem Image treu und versucht, transnationale Dimensionen von *Blackness* und französische Assimilation in Einklang zu bringen.

4 Fazit

John William reiht sich ein in eine Reihe von „chanteurs-médiateurs“ (Francfort 2020), die als interkulturelle Mittler ab den 1950er Jahren erfolgreich amerikanische Titel aufgegriffen und in Frankreich popularisiert und so den transatlantischen Kulturtransfer in der populären Musik befördert haben: Dalida, Richard Anthony, Claude François, Henri Salvador u. a. In diesem Amerikanisierungsprozess nimmt er allerdings aufgrund seiner afrikanischen Herkunft eine Sonderrolle ein. Für ihn sind die kulturellen Zuschreibungen letztlich auch Identitäts- und Aneignungsangebote, die ihm erlauben erfolgreich zu sein. Er steht damit in einer unglücklichen Tradition, die Schwarze Künstler* innen seit dem späten 19. Jahrhundert in exotische und stereotype Rollen drängt,³⁶ und die diese – oft widerwillig – annahmen, da sie genau wussten, dass die Auto-Exotisierung über Hautfarbe und Herkunft ihre Karrierechancen verbessern konnte. Für John William geht es dabei nicht nur um Fragen des Markts und des Kommerzes, sondern auch um Fragen der Identität und Zugehörigkeit. Seine transnationale Identitätssuche manifestiert sich in der Autobiographie des Sängers narrativ als Patchwork zwischen (post-)kolonialer Assimilierung, transatlantischer Mobilität und *Blackness*, womit er ganz im Rezeptionsdispositiv früherer Schwarzer Künstler:innen wie Josephine Baker steht (Francis 2005). Der Sänger integriert diese Aspekte narrativ als Teil seines Selbstbildes an und identifiziert sich damit. Letztlich kann man die Tatsache, dass er seinen Sohn nach seinem Künstlernamen benennt als eine Form der Materialisierung und Verkörperung seiner Bühnenidentität auch im realen Leben interpretieren. John William inszeniert in seiner Autobiographie zweimal einen klar markierten Identitätswechsel – vom afrikanischen Jungen Yao über den Franzosen Armand Huss zum (afro-)amerikanisch klingenden Pseudonym John William –, der es ihm dann erlaubt, afro-europäische (post-)koloniale Erfahrungen und Amerika-Projektionen im Sinne der Afroamerikanophilie zu verbinden. Allerdings zeigt der Lebensbericht auch, dass wir es mit komplexen Identitätskonstruktionen zu tun haben, in denen sich unterschiedliche Erfahrungen von *Blackness* und Kolonialität verbinden und die schließlich zu einem komplexen Geflecht von Selbstpositionierungen führen. Die postulierte integrative Macht der Künstlerfigur John William, auch widerstrebende Identitätsanteile zusammenzuführen, und sein Bemühen darum, in einem Kontext der Aneignung musikalischer Traditionen und kultureller Erfahrungen Authentizität zu bewahren, scheitert letztlich sowohl auf künstlerischer Ebene – das Repertoire bleibt

weitgehend von afro-amerikanischer Musik bestimmt und sein mehrfach geäußerter Wunsch, sich davon zu lösen, wird nicht erfüllt – als auch an Williams persönlichem Anspruch, voll als Franzose angenommen zu werden. Seine Karriere ebbt so auch ab Mitte der 1970er Jahre ab, als mehr und mehr amerikanische Musik auch den französischen Musikmarkt im Original erobert.

Literatur

- Archer-Straw, Petrine. 2000. *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*. London: Thames and Hudson.
- Bile, Serge. 2005. *Noirs dans les camps nazis*. Monaco: Editions du rocher.
- Bile, Serge. 1995. *Noirs dans les camps nazis*. Dokumentarfilm.
- Blanchard, Pascal, Eric Deroo und Gilles Manceron. 2001. *Le Paris noir*. Vanves: Hazan.
- Blanchard, Pascal, Hrsg. unter Mitarbeit von Sylvie Chalay und Eric Deroo. 2012. *La France noire. Présences et migrations des Afriques, des Amériques et de l'océan Indien en France*. Paris: La découverte.
- Braddock, Jeremy, Jonathan P. Eburne, Hrsg. 2014. *Paris, Capital of the Black Atlantic. Literature, Modernity, and Diaspora*. Baltimore: The John Hopkins University Press. <https://doi.org/10.1353/book.26764>
- Chathuant, Dominique. 2021. *Nous qui ne cultivons pas le préjugé de race. Histoire(s) d'un siècle de doute sur le racisme en France*. Paris: Editions du félin. <https://doi.org/10.14375/NP.9782384910427>
- Demeulenaere, Alex, Florian Henke und Christoph Vatter. 2017. „Deutsch-Französische Schnittstellen in Populärkultur und Medien. Interkulturelle Verflechtungen und Vermittlungsprozesse in der Populärkultur als Gegenstandsbereich und Herausforderung für die kulturwissenschaftliche Frankoromanistik.“ In dies., Hrsg. *Deutsch-französische Schnittstellen in Populärkultur und Medien. Interkulturelle Vermittlungsprozesse und Fremdwahrnehmung / Interfaces franco-allemandes dans la culture populaire et les médias. Dispositifs de médiation interculturels et formes de perception de l'Autre*. Lit-Verlag: Berlin/Münster et al., 5–25. <http://dx.doi.org/10.22028/D291-28951>
- Dewitte, Philippe. 2014. "Immigration and an Emerging African Elite in the Metropole (1946–1961)". In Blanchard, Pascal, Sandrine Lemaire und Nicolas Bancel, Hrsg. *Colonial Culture in France since the Revolution*. Bloomington / Indianapolis: Indiana UP, 364–371.
- Dewitte, Philippe. 1990. « Regards blancs et colères noires. » *Hommes et Migrations*, 1132, *Les Africains Noirs en France*. Deuxième partie : *La vie culturelle*. 3-14. doi: <https://doi.org/10.3406/homig.1990.1463>
- Ege, Moritz. 2007. *Schwarz werden. „Afroamerikanophilie“ in den 1960er und 1970er Jahren*. Bielefeld: Transcript. <https://doi.org/10.1007/s11614-007-0034-0>
- Fabre, Michel. 1985. *La rive noire : de Harlem à la Seine*. Paris: Lieu commun. <https://doi.org/10.3828/cfc.1987.11.2.013>
- Francfort, Didier. 2020. « Chansons et transferts culturels entre les États-Unis et l'Europe occidentale (1945–1991) ». *Les Cahiers Sirice*, 24, 39–71. <https://doi.org/10.3917/lcsi.024.0041>
- Francis, Terri. 2005. "Embodied Fictions, Melancholy Migrations: Josephine Baker's Cinematic Celebrity." *Modern Fiction Studies*, 51.4, 824–45 <https://doi.org/10.1353/mfs.2006.0010>
- Gastaut, Yvan. 2020. « 'Ici, on ne sert pas les Noirs': racisme dans les débits de boissons français. » *Retronews*, 15.06.2020. <https://www.retronews.fr/societe/long-format/2020/06/15/racisme-dans-les-debits-de-boisson-francais?uid=OTgwMTcx>
- Gilroy, Paul. 2007. "The Black Atlantic as a Counterculture of Modernity". *Transatlantic Literary Studies: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 139–146. <https://doi.org/10.1515/9781474470674-025>
- Hall, Stuart. 2004. „Das Spektakel des ‚Anderen‘.“ In ders. *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*. Hamburg: Argument Verlag, 108–166.
- Hüser, Dietmar. 2017. „Einleitung: Transnationale Populärkultur im Europa der 1960er Jahre.“ In ders. (Hrsg.). *Populärkultur transnational. Lesen, Hören, Sehen, Erleben im Europa der langen 1960er Jahre*. Bielefeld: transcript, 7–23.
- Jackson, Jeffrey H. 2003. *Making Jazz French. Music and Modern Life in Interwar France*. Durham & London: Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv125jhhk>
- Jost, François. 2016. « Du renoncement à la couleur à une esthétique et à une éthique du noir et blanc : Averty dans ses œuvres. » *Cinéma*, 26(2–3), 99–127. <https://doi.org/10.7202/1039368ar>
- Jules-Rosette, Bennetta. 2000. *Black Paris. The African Writer's Landscape*. Champaign: University of Illinois Press.
- Kurberg, Ann-Kristin. 2022. *Grenzenlose Unterhaltung. Transnationale Verflechtungen und Bilder des Fremden im bundesdeutschen und französischen Fernsehen der 1960er Jahre*. Saarbrücken: Universität des Saarlandes.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen. 2016. *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*. Stuttgart: Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05488-3>

Moore, Celeste Day. 2021. *Soundscales of Liberation: African American Music in Postwar France*. New York: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9781478021995>

Noguères, Henri. 1990. « Préface ». In William, John. « *Si toi aussi tu m'abandonnes...* ». Paris: cerf, 9–10.

Sarraute, Claude. 1962. « John William à l'A.B.C. » *Le Monde*, 07.02.1962.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. "Subaltern Studies. Deconstructing Historiography." In Dies. *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. New York/London: Routledge, 197–221.

Stovall, Tyler. 1996. *Paris Noir. African Americans in the City of Light*. Boston: Houghton Mifflin. <https://doi.org/10.1353/pal.2015.0025>

William, John. 1990. « *Si toi aussi tu m'abandonnes...* ». Paris: cerf.

Endnoten

1. Robeson sang in der Verfilmung des Musicals *Showboat* (1936) den späteren Jazzstandard „Ol' Man River“. Der Footballspieler, Schauspieler und Sänger, der sich auch für Bürgerrechte engagierte, lebte lange in Europa und litt unter Verfolgung in der McCarthy-Ära in den USA. In den 1950ern war Robeson u. a. Mentor von Harry Belafonte, der wiederum eine große Bedeutung für John William hatte. Ironischerweise gehört *Showboat* später zu den größten Erfolgen in John Williams Karriere.
2. « En lui tout date. Sa présentation d'abord : cette allure de pioupiou en goguette, cette façon de mimer de la jambe et des bras une marche imaginaire, qui rappellent trop exactement les gars d'Arras descendant la-rue-de-la-Manutention. Et puis ces mains qui forment soucoupe à hauteur du menton quand vient la minute d'émotion. Et même cette voix, belle sans doute au naturel, et chaude, et profonde, et qui se laisse abîmer, déformer par le fatal usage du micro. John William pourrait trouver ici l'occasion de se distinguer en se dispensant de l'emploi de ce flutiau électrique parfaitement inutile dans son cas. » (Sarraute 1967, Übersetzung aller Zitate: CV).
3. Zur Rolle des Ansatzes der Rezeptionsästhetik in der Etablierung einer scharfen Opposition zwischen Hoch- und Populärkultur vgl. Demeulenaere/Henke/Vatter 2017, 23f.
4. Für die Nachkriegszeit verwendet Dewitte den etwas weniger belasteten Begriff „Afromania“ (1990, 7), um die Unterstützung zahlreicher französischer Geistesgrößen wie Sartre, Camus oder auch André Gide für junge Intellektuelle aus Afrika zu beschreiben, die sich literarisch und publizistisch engagierten, z. B. für die 1947 von Alioune Diop gegründete Zeitschrift *Présence africaine*.
5. Freilich bedeutete dies keineswegs ein Ende von Rassismus in Frankreich (vgl. Chathuant 2021 sowie spezifisch für die 1960er Jahre Gastaut 2020).
6. Avertys Fernsehfilm *Les verts pâturages* beruht auf einem Broadway-Stück von Marc Connelly (*The Green Pastures*, 1929), das 1936 von William Keighley erstmals verfilmt wurde. Das inhaltlich wie ästhetisch provokative Werk wurde ausgerechnet an Heiligabend 1964 ausgestrahlt und führte zu teils sehr heftigen Zuschauerreaktionen, die es der Blasphemie bezichtigten, nicht zuletzt mit rassistischem Unterton (Jost 2017).
7. John William ist einer der Zeitzeugen, die Serge Bilé in seinem Dokumentarfilm *Noirs dans les camps nazis* (1995) über ihre KZ-Erfahrungen befragt hat. 2005 hat er ein gleichnamiges Buch darüber veröffentlicht.
8. Bei der Titelfotografie handelt es sich, wie die Bildunterschrift im Abbildungsteil des Buches betont (o. S.), um das erste „Star-Foto“ von John William, das u. a. auch mit dem Lied « *Je suis un n...* » verknüpft ist.
9. « John WILLIAM, cependant, n'est pas seulement, une voix [...] avant d'être un chanteur, [il] est un homme au plus noble sens de ce mot » (Noguères 1990, 9).
10. « une des innombrables victimes du métissage, tel qu'il a existé au temps du colonialisme » (ebd.).
11. Der Begriff ‚Métissage‘ geht auf die kolonialen Gesellschaften Lateinamerikas ab dem 16. Jahrhundert zurück und bezeichnet die biologische, später im erweiterten Sinn auch kulturelle Vermischung von Ethnien. Im französischen Kontext wurde er im 20. Jahrhundert „zu einem kolonialideologischen Zentralbegriff“ (Lüsebrink 2016, 18) für die assimilationistischen Bestrebungen Frankreichs.
12. « J'ai gardé des voyages [...] en Afrique Occidentale et en Afrique Orientale ‚françaises‘, au temps de la colonisation, le souvenir d'une colère impuissante devant les conditions dans lesquelles des hommes blancs affirmaient leur ‚supériorité‘ en laissant derrière eux une progéniture, le plus souvent rejetée par les deux communautés. » („Ich habe von meinen Reisen nach ‚Französisch‘-West- und Ostafrika zur Zeit der Kolonisierung einen ohnmächtigen Zorn in Erinnerung anlässlich der Umstände, unter denen weiße Männer ihre ‚Überlegenheit‘ behaupten, in dem sie eine Nachkommenschaft zurücklassen, die meistens von beiden Gemeinschaften [i. e. der afrikanischen wie der

- europäischen] zurückgewiesen wird.“) (ebd.).
13. « qui n'était qu'à moitié la sienne » (Noguères 1990, 10).
14. « C'était la grande époque de la colonisation française. L'administration coloniale avait besoin d'hommes au caractère bien trempé, quelque peu aventuriers, pour structurer solidement cet immense empire. »
15. « Avec des nerfs d'acier, et un grain de folie »
16. « Je devais désormais vivre comme les Blancs. »
17. Der Name Yao ist kurioserweise auch der Titel einer sehr erfolgreichen 13-teiligen franko-ivorischen Jugend- und Abenteuerserie, die 1969 im französischen Fernsehen ausgestrahlt wurde und im gleichen Jahr unter dem Titel *Yao – Abenteuer eines Häuptlingssohnes* auch im ZDF zu sehen war.
18. « Loin de mon père et de ma mère, j'ai vécu, malgré tout, quatre années heureuses à Couilly-Pont-aux-Dames. J'étais même devenu une petite vedette. Ma passion et ma fougue pour le ballon rond étaient telles qu'on me recherchait. »
19. « Là, j'ai découvert la vraie fraternité, l'entraide et la complicité face à l'ogre, le patron à la française. »
20. « Les travailleurs m'acceptèrent d'emblée grâce à mes origines africaines. J'étais, pour eux, un jeune émigré venu en France pour grossir le prolétariat. »
21. « Certes, nous n'étions pas tombés sur les meilleurs représentants du monde paysan. »
22. « [...] il me conseilla d'orienter mon tour de chant sur le thème de l'esclavage noir, des corsaires et des grands fleuves américains » (113).
23. « Après ces années de guerre, l'Europe découvrait la musique américaine. Le nom d'Armand Huss ne s'harmonisait guère avec cette mode. On me conseilla, pour être au goût du jour, de m'appeler Nick Walker. Ce pseudonyme ne me plaisait pas. Cela faisait un peu trop 'boxeur'. Je réfléchis longuement et finis par me décider à adopter deux prénoms que j'aimais : John William. Avec nouveau nom, je changeais de peau. Le cœur léger j'abandonnai celle d'Ernest Armand Huss qui, jusque-là, avait si mal vécu. »
24. « , [...] vous êtes le seul que je connaisse actuellement à pouvoir défendre ce titre.' – Suivit un silence. Puis, timidement, il ajouta : ,Votre chanson s'intitule : Je suis un nègre !' »
25. « Curieux signe du destin, ma première chance dans le métier me permettait de défendre mes origines africaines
- ! J'étais comblé. »
26. « Le public français me consacrait ce jour-là. Il donnait la preuve qu'il n'était pas raciste. Une nouvelle vie commençait » (121).
27. « J'avais gagné mon pari. J'étais un chanteur français à part entière, mais je devais attendre encore quelques années pour pouvoir imposer à ma maison de production un répertoire de mon choix. »
28. William war Interpret der Titelmelodien zahlreicher Hollywood-Blockbuster der Zeit bzw. heutigen Filmklassikern, u. a. *Lawrence von Arabien* (1962), *Alamo* (1960), *High Noon* (1952), dem wegen der gezeigten Beziehungen zwischen weißen und nicht-weißen Figuren kontrovers diskutierten *Heiße Erde* (*Island in the Sun*, 1957) mit Harry Belafonte, der auch den Titelsong einspielte, *Gesprenkte Ketten* (*The Great Escape*, 1963) und *Doktor Schiwago* (1965), dessen von Maurice Jarre komponierte Titelmelodie *La chanson de Lara* zu Williams erfolgreichsten Songs zählt.
29. « Nous allions prouver que je pouvais, comme à Deauville, défendre la chanson française ! » (130f.)
30. « la véritable histoire de ma naissance » (137).
31. « Les journaux africains parlaient de mes succès en France comme d'un véritable événement pour l'Afrique. N'étais-je pas le premier chanteur d'origine africaine à les représenter ? » (137)
32. In gewisser Weise lässt sich dies auch als eine Form strategischen Essentialismus (Spivak 1988) interpretieren, da die Annahme der essentialisierenden Zuschreibung es Williams erlaubt, seine Ziele zu verwirklichen und – zumindest in der autobiographischen Rekonstruktion – letztlich auch eine kohärente Identität unter Einschluss seines gesellschaftlichen Engagements auszubilden. Aber sein stetes Verlangen nach institutioneller Anerkennung und Streben nach nationaler Zugehörigkeit als französischer Sänger sprechen eher gegen ein strategisches Vorgehen in diesem Sinne.
33. « Une fois de plus, un homme et une femme avaient fait taire leur différence et avaient brisé les tabous. »
34. « J'étais revenu aux sources de la musique des champs de coton de mes frères : Billy Holliday, Louis Armstrong, Duke Ellington, Count Basie, Cab Calloway, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, etc. Sensation extraordinaire ! J'étais fier d'eux. J'étais fier de mes origines africaines. »

35. « J'avais découvert ma véritable voie ! » (William 1990, 167);
« Je me sentais de mieux en mieux dans ma peau. Animé par un idéal dépourvu de grandes ambitions financières, je m'éloignais de l'esprit du ‚show-biz‘. » (ebd., 170).
36. Spivak hat in diesem Zusammenhang den Begriff des „strategischen Essentialismus“ (1988, 205) geprägt, der eine notwendige Etappe für subalterne (postkoloniale) Akteure im subversiven Widerstand gegen hegemoniale Verhältnisse darstelle. John William scheint ihn jedoch letztlich nicht in diesem Sinne transformieren zu können, sondern resigniert vielmehr. Allerdings kann seine spätere Form der Transzendierung der Widersprüche und vielfachen Identitätsangebote und -zuschreibungen gedeutet werden, da sich auch seine negativen Lebenserfahrungen und außermusikalischen Interessen wie Religion und gesellschaftliches Engagement damit zusammenführen lassen.

Christoph Vatter

Christoph Vatter ist Professor für interkulturelle Wirtschaftskommunikation mit Schwerpunkt Kulturtheorie und Kommunikationsforschung an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Von 2010 bis 2017 war er Juniorprofessor für interkulturelle Kommunikation an der Universität des Saarlandes; Professurvertretungen an der Universität der Bundeswehr München (2013–2014) und der Martin-Luther-Universität Halle (2017–2021). Er studierte Interkulturelle Kommunikation, Romanistik sowie Deutsch als Fremdsprache an der Universität des Saarlandes und der Université Laval (Kanada) und wurde mit einer Arbeit zum Thema Gedächtnismedium Film in einem deutsch-französischen co-tutelle-Verfahren promoviert. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören interkulturelles Lernen, kulturelle Diversität, interkulturelle Medienanalyse, Frankophonie, Populärkultur und Erinnerungskulturen.