Alfons Michael Dauer & Michael Hortig, Graz

RAPPIN ON THE BLUES

Gespräche zum Verständnis schwarzer Volkskunst

Vorwort

An fünf Samstagabenden im Juni und Juli 1987 wurde von der Volksmusikabteilung des Westdeutschen Rundfunks Köln die Gesprächsreihe *Blues in Geschichte und Gegenwart* ausgestrahlt, die der Kölner Musikpädagoge Bernd Hoffmann mit dem Grazer Musikethnologen Alfons Michael Dauer geführt hatte. Nach der Überarbeitung der Interviewtexte durch den Autor wurde von der Radioreihe eine fünfzehnteilige Artikelserie angefertigt, die in der Zeitschrift JAZZTHETIK (Jg.1, H.7 – Jg.3, H.2) abgedruckt wurde. Nach Erscheinen der Artikelserie wurde die Sendereihe *Blues in Geschichte und Gegenwart* im Programm WDRIII wiederholt.

Die in dieser Sendung verwendeten Bluesbeispiele waren von Alfons Michael Dauer und dem Grazer Blues-Sammler Michael Hortig aus der Sammlung Hortig sowie aus dem Archiv der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz ausgewählt, ihre Texte gemeinsam transkribiert und niedergeschrieben worden.

Bekanntlich wurden in den alten Tonstudios bei der Aufnahme von Bluesstücken meistens mehrere "takes" hergestellt, die sich oft wesentlich unterschieden. Diese Takes sind von verschiedenen Plattenfirmen in unterschiedlicher Zusammenstellung veröffentlicht worden. Wer Wert darauf legt, die gleichen Stücke zu hören, die in unserer Sendereihe verwendet wurden und hier beschrieben werden, sollte die zu den Plattenbeispielen angegebenen Labels und die originalen Veröffentlichungsnummern unbedingt berücksichtigen. Vor allem sollte bei der Verwendung von Re-Issues oder von Neu-Zusammenstellungen in LPs und CDs darauf geachtet werden, daß diese die gleichen Matritzen-Nummern haben, wie die Beispiele in unserer Sendung. Angaben darüber sind in den Bluesdiskographien von Godrich/Dixon und Leadbitter/Slaven zu finden. Da es schwer sein dürfte, an alle Beispiele dieser Sendereihe zu gelangen, wird gegen Einsendung von Kassetten oder Disketten angeboten, Kopien der Beispielstücke herstellen zu lassen. Es muß allerdings auf der Ausstellung eines Reverses bestanden werden, daß diese Kopien nicht zu kommerziellen Zwecken verwendet werden dürfen.

Im Gegensatz zu meiner sonstigen Auffassung, daß ein Buch über Musik nicht ohne Notenbeispiele sein dürfe, habe ich mich bei den Blues entschieden, auf diese Forderung zu verzichten. Das hat mehrere Gründe: erstens ist jede noch so sorgfältig hergestellte Transkription einer nicht-europäischen Musik mittels europäischer Notenschrift selbst im Idealfalle immer noch kaum mehr als eine angenäherte Wiedergabe des Originals; zweitens gibt es bei einem Blues fast niemals etwas wie das, was sich ein Europäer unter einer Liedmelodie vorstellt, weil jede Bluesstrophe melodisch anders ist als alle anderen, und man daher nur schwer oder garnicht sagen kann, was "die" Melodie eines bestimmten Blues ist, es sei denn, man hat ein auskomponiertes Stück álà W. C. Handy vor sich, etwa den *St.Louis Blues*, oder einen Allzeit-Klassiker wie Leroy Carr's *How Long Blues*. Drittens kommt beim Blues auch noch der umfassende Bereich der Instrumentalbegleitung hinzu, an welche transkriptionsmäßig fast überhaupt nicht heranzukommen ist, und über welche, bis auf geringe Ausnahmen, bisher fast überhaupt noch nicht ernsthaft gearbeitet wurde, wenn man von den landläufigen Vorstellungen absieht, welche über den Blues als einer Art Allerweltsmusik verbreitet sind. Alles das hat mich bewogen, von Musikbeispielen Abstand zu nehmen, und an deren Stelle von den technischen Hilfsmitteln unseres Medienzeitalters Gebrauch zu machen. Statt unsere Leser mit Musiknoten zu konfrontieren, die vermutlich sowieso den wenigsten unter ihnen etwas sagen würden, schlage ich vor, daß sie sich die verwendeten Bluesbeispiele von Tonträgern anhören, da haben sie alles gleich wie es ist, und es ist keinerlei Irrtum möglich. Wer Schwierigkeiten mit der Beschaffung des Materials hat, siehe oben… Für die Vertiefung des thematischen Ansatzes werden zu den einzelnen Folgen der Reihe auch Lesevorschläge gemacht. Dabei handelt es sich in der Regel um Werke von Autoren, die einem gleichen Kreis von Bluesbetrachtung angehören wie wir selbst. Es kann also sein, daß Bluesliebhaber manches Werk vermissen, das für sie bisher zur "Standardliteratur" gezählt hat. Ein Wort des Dankes gebührt der Abteilung Volksmusik des WDR Köln. Ohne das persönliche Engagement von deren Redakteur, Herrn Dr. Jan Reichow, wären weder die Sendungen, noch deren Publikation möglich gewesen.

Den Namen für dieses Projekt verdanke ich einer Anleihe bei dem amerikanischen Dichter James Baldwin und meiner amerikanischen Kollegin Margaret Mead. Beide haben während der bewegten Zeit der Bürgerrechtskämpfe in den USA ein öffentliches Streitgespräch im Fernsehen geführt, welches später unter dem Titel "A Rap on Race" als Buch erschien. Dieses Titels habe mich wieder erinnert, als wir in der Blues-Sendung über die verbalen Auseinandersetzungstechniken der Afro-Amerikaner sprachen. Mir kam es vor, als vollführte ich selber einen stundenlangen Rap mit meinem Gesprächspartner Bernd Hoffmann und mit meinem Publikum, welchem ich zeigen wollte,

wie weit es einem europäischen Ethnologen bis dahin gelungen war, sich einem Verständnis der US-afro-amerikanischen Gesellschaft anzunähern.

Alfons Michael Dauer

BLUES IN GESCHICHTE UND GEGENWART
Eine Sendereihe von Bernd Hoffmann
Sendung 1

Bernd Hoffmann: Die poetisch-musikalische Form des Blues stand im Mittelpunkt eines rund fünfzehnstündigen Gesprächs, das ich mit dem Grazer Musikwissenschaftler und Afro-Amerikanisten Alfons Michael Dauer im Frühjahr dieses Jahres führte. Dieses Gespräch knüpfte an die ebenfalls fünfteilige Sendereihe über die afrikanischen Blasorchester-Traditionen und deren Bedeutung für die Entstehung des Jazz aus dem Jahr 1986 an. Hörerreaktionen hatten damals vielfach den Wunsch angezeigt, über afro-amerikanische Musik mehr zu erfahren. Alfons Michael Dauer arbeitet an seinem Institut für Afro-Amerikanistik der Musikhochschule in Graz seit Jahren mit einem Team an der Erforschung und Dokumentation dieses Genres, das in der populären Musik des 20. Jahrhunderts zu den wegweisenden Konzepten schöpferischer Gestaltung zählt.
Drei Schwerpunkte kennzeichnen diese Sendereihe: In der ersten, heutigen Sendung geht es um die *Poesie des Blues,* die textlichen Mittel der Bluesaussage, die Versmetrik, die Strophenformen; ein zweiter Schwerpunkt widmet sich der Sozialsprache des schwarzen Künstlers in seinem Umfeld, dem Black American English, dessen grammatikalischen Regeln und inhaltlichen Bedeutungen, als dem Fundament der *Bluessprache*; der dritte Schwerpunkt gilt der Präsentation und Analyse der zahlreichen *Bluesformen* in ihrer musikalischen und poetischen Gestaltung in Geschichte und Gegenwart. Heute beginnen wir mit der Einführung in die Poetik des Blues.

Alfons Michael Dauer: Eine der Überraschungen, die im Laufe der Bluesforschung an unserem Institut zum Vorschein gekommen sind, war die Feststellung, daß der wichtigste Teil des Blues, entgegen allen bisherigen Anschauungen und Auffassungen, nicht seine Musik ist, sondern seine Poesie.
Um diese Beobachtung einmal ganz klar und präzise auszuformulieren, muß ich sagen, daß der Blues in erster Linie eine Form von Poesie ist, und erst in zweiter Linie eine Form von Musik. Das Verhältnis von Poesie und Musik in diesem Genre ist genau in dieser Reihenfolge zu verstehen. Der musikalische Teil des Blues hat unterstützenden Charakter, er schmückt und bestätigt in tonaler

Form alles, was von seinem Schöpfer –der zugleich auch sein Sänger und Interpret ist–, an verbalem Inhalt in strenger poetischer Form zur Darstellung gebracht wird. Der musikalische Teil des Blues ist auf seine Weise das klingende Pendant zur Poesie, welches ebenso strengen Regeln unterliegt, die bisher auch noch weitgehend unerforscht geblieben sind. Poesie und Musik bilden eine homogene Einheit, die in der historischen Landschaft, aus welcher der Blues nach Amerika gekommen ist, über lange Zeit, möglicherweise über Jahrhunderte, gewachsen ist. Dennoch ist unübersehbar, daß die primären Aussagen dieses Genres, auch in seinen prototypischen Herkunftsformen, verbaler Natur sind, denn sie richten sich unmittelbar an die Zuhörer als gemeinsame Mitglieder einer bestimmten Gesellschaft.

Das bedeutet als Konsequenz, daß die ernsthafte Beschäftigung mit dem Blues bei seinen poetischen Mitteln und Merkmalen beginnen muß. Erst wenn diese voll erkannt und verstanden sind, ist es sinnvoll, sich mit seinen musikalischen Bestandteilen auseinanderzusetzen. Denn diese poetischen Strukturen bilden zugleich auch das Fundament für die musikalischen Ablaufformen des Blues. Umgekehrt ist also in das Wesen und in die Bedeutung des Blues kein wirklicher Einblick zu gewinnen, wenn man wie bisher ausschließlich einzelnen Aspekten seiner musikalischen Beschaffenheit seine Aufmerksamkeit widmet. Die Beschäftigung mit der Poetik des Blues hat zwei Gegenstandsbereiche: erstens *die metrische Anlage* des Bluesgedichts im Sinne der versmäßigen Form der Bluespoesie, und zweitens das variantenreiche *Spektrum von Bluesformen,* welche aus dieser metrischen Versgrundlage gebildet wurden.

Die *Bluesmetrik* ist, auch das mag zunächst wie eine vorweggenommene Verallgemeinerung klingen, analog zu aller schwarzen Poesie, von einem trochäischen Grundcharakter. Mit dem Begriff "trochäisch" soll zum Ausdruck gebracht werden, daß die einzelnen Blueszeilen, die sogenannten *Blueslines,* in einer bestimmten Akzentfolge angelegt sind. Den Kern dieser Akzentfolge bildet die Kombination von einem schweren und einem leichten Akzent. Dieser Versfuß wird in der Verslehre allgemein als "trochäisch" bezeichnet. Ohne damit sagen zu wollen, daß die Bluespoesie infolge ihrer trochäischen Grundhaltung irgendetwas mit europäischer Verspoesie gemeinsam hat, läßt sich dieser Trochäus-Begriff dennoch auf sie anwenden, wenn man mit ihm nichts anderes festhalten will als die Tatsache, daß der fundamentale Akzentverlauf der Bluesline "schwer-leicht" ist, die Betonungsfolge also immer mit einem starken Akzent beginnt und hinterher sofort ein schwacher Akzent kommt.
Als Faustregel für das Auszählen von Bluesversen haben wir uns angewöhnt, die Merksilben "damdi" zu benutzen, "dam" für schwer, "di" für leicht. Die Trochäusfolge schwer–leicht ist mithin

"dam-di". Zur graphischen Darstellung der gleichen Akzentfolge verwenden wir den Strich "/" für den schweren Akzent, und den Punkt "." für den leichten, also "/." für den Bluestrochäus. Die einzelne Blueszeile besteht in der Regel aus drei solchen Bluestrochäen. Die Faustregel für sie lautet daher:

Dam-di, dam-di, dam-di

und in der graphischen Darstellung sieht sie so aus:

| / . | / . | / . |;

damit endet jedoch bereits die Ähnlichkeit der Bluesmetrik mit der europäischen Trochäik.

Der Tendenz nach sind die Blueslines eine Art von Knittelversen, mit beliebiger Silbenzahl, in deren Verlauf drei schwere Starkton-Akzente eingelagert sind. Innerhalb ihrer "trochäischen" Grundbewegung sind die Blueslines aber sehr flexibel. So kann, aus poetischen oder stilistischen Gründen, die Anzahl der Starkton-Akzente wechseln. Sie kann weniger oder mehr sein als drei. Es gibt zahllose Blueslines, welche nur aus einem einzigen Wort bestehen, zum Beispiel dem Ausruf "Ooh", wie jeder Bluesfreund sich sofort erinnern wird. Dieses eine Wort wird oft als Ersatz für eine ganze Damdi-damdi-damdi-Zeile verwendet. Umgekehrt gibt es, wenn der textliche Inhalt oder ein stilistischer Zweck es verlangt, auch Blueszeilen, welche vier und mehr Starkton-Akzente haben. Die 3-Starkton-Regel wird aber in nahezu 90% aller Blueszeilen eingehalten. Die Starkton-Akzente in der Bluesline fallen *immer* auf den Vokal einer Einzelsilbe; der Starkton-Akzent umfaßt immer nur eine (1) Silbe. Der Leichtakzent des Blues-Trochäus ist der Tendenz nach gleichfalls einsilbig. Im praktischen Gebrauch kann er jedoch aus mehr als einer Leichtsilbe zusammengesetzt sein. Diese Silben werden von den Bluespoeten als eine *Leichtakzent-Einheit* begriffen.

Mit Hilfe dieser Versmetrik werden die Strophen der Bluespoesie gebildet. Ihre kleinste Einheit bildet das *Blueszeilenpaar*. Die fertige Bluesstrophe wird aus mindestens zwei Blueszeilenpaaren zusammengestellt. Der Einheitscharakter des Blueszeilenpaares wird durch zwei Faktoren erreicht, sowohl poetisch wie auch inhaltlich-gedanklich. Der metrische Charakter des Blueszeilenpaares wird durch sein Versmaß bestimmt. Dieses lautet:

Dam-di, dam-di, dam-di,
Dam-di, dam-di, dam.

Oder graphisch:

| / . | / . | / . |
| / . | / . | / |

Das heißt, daß am Ende der ersten Zeile ein Leichtsilbenakzent steht, hingegen am Ende der zweiten Zeile ein schwerer Akzent. Anders formuliert endet die erste Zeile des Blueszeilenpaares "weiblich", die zweite Zeile "männlich". Das nennen wir die *Blues-Zeilenenden-Regel.* Sie wird mit absoluter Regelmässigkeit eingehalten und bildet deshalb ein definitorisches Merkmal der Bluespoesie.
Das zweite Merkmal des Blueszeilenpaares, sein inhaltliches Merkmal besagt, daß jedes Zeilenpaar einen in sich geschlossenen Gedanken ausdrückt. Eine inhaltliche Aussage, die über das Zeilenpaar hinaus in eine dritte oder vierte Zeile läuft, kommt im Blues-Strophenbau in der Regel nicht vor. Wenn sie aus poetischen oder inhaltlichen Gründen dennoch verwendet wird, bezeichnen wir sie, dem englischen Sprachgebrauch entsprechend, als "run-on-line", eine weiterlaufende Zeile.

Genau dieses Merkmal der inhaltlichen Aussage des Blueszeilenpaares ist die Grundlage für das zweite Charakteristikum der Bluespoesie. Es besagt, daß von den zwei, für die Minimal-Bluesstrophe erforderlichen Blueszeilenpaaren, das erste eine Feststellung zum Inhalt hat und das zweite deren Begründung, jedes Zeilenpaar mit einem eigenen abgeschlossenen Gedanken. Die Beobachtung dieses Merkmals verdanken wir Janheinz Jahn, der in den sechziger Jahren dieses innere Ablaufschema der Bluespoesie als *Blueslogik* bezeichnet hat. Im Englischen besteht für dieses Schema das Begriffspaar *"statement & response*"; ich selbst verstehe diese gedankliche Grundkonstruktion als ein Paradoxon, für mich hat die Bluespoesie einen paradoxen Charakter.
B.H.: Können wir an dieser Stelle etwas Musik hören, bei welcher diese Regeln sichtbar werden, bzw. bei der man die Regeln zeigen kann?
A.M.D.: Gewiß können wir das. Als Einstieg in die Bluespoesie habe ich an ein Stück gedacht, an dem die erörterten poetischen Merkmale besonders gut zu beobachten sind. Zu diesem Zweck ist es auch ein unbegleiteter vierzeiliger Blues, an welchem sich die metrischen Regelhaftigkeiten überzeugend demonstrieren lassen.

The Boll Weevil Blues
Vera Hall

First time I seen the Boll Weevil,
He settin on the square;
Nex time I see him,
He had his fam´ly there.

Boll Weevil here,
Boll Weevil ev´rywhere;
They done ate up all the cott´n an' corn,
All but the new grown square.

Well, the farmer ask the merchan,
Oh, for some meat an' meal;
´T ain nothin goin, ol man,
Boll Weevil's in yo fiel.

Hey, Boll Weevil,
Where is your native home?
Way down in the bottom,
´Mong the cotton an' corn.

B.H.: Der Boll Weevil ist der Baumwollkäfer. Der hat wahrscheinlich einiges angerichtet…
A.M.D.: Das kann man wohl sagen, der richtet allerlei an. Unsere Sängerin, Vera Hall, war zurzeit dieser Aufnahme, anfangs der vierziger Jahre, schon eine gute Sechzigerin. In dieser Zeit hat man in den USA zum erstenmal begonnen, systematisch nach der noch lebendig vorhandenen Volksmusik zu suchen, sie zu sammeln und zu archivieren. Damals ist das bekannte "Archive of American Folk Songs" der Kongreßbibliothek in Washington, D.C. entstanden, aus dessen Beständen das Original unseres Stückes stammt. Damals ist John Avery Lomax, der Vater unseres Freundes Alan Lomax, auf Vera Hall in Livingston, Alabama gestoßen und hat ihren vierstrophigen Blues über den Baumwollkäfer aufgezeichnet.
Dieser Baumwollkäfer ist der größte Schädling, den die baumwollproduzierenden Gebiete der Vereinigten Staaten jemals erlebt haben. Er hat in der Zeit seiner stärksten Verbreitung einen ungeheuren Schaden angerichtet, vergleichbar mit jenem des Kartoffelkäfers im Europa der Jahre nach dem zweiten Weltkrieg. Der Baumwollkäfer hat seine volkstümliche Bedeutung dadurch, daß er den schwarzen Menschen in den Baumwollstaaten der USA als Identifikationsobjekt dient. Er ist der größte Feind ihres größten Feindes! Der Plantagenbesitzer, als Nachfahre des Sklavenbesitzers von ehedem, ist alles andere als der Freund des schwarzen Mannes, er ist sein totaler Ausbeuter, und wenn dem ein Schaden entsteht, dann kann sich der Ausgebeutete an dieser Tatsache nur erfreuen.

B.H.: Andererseits wird der schwarze Mann aber durch die gleiche Tatsache, den Baumwollkäfer und den Schaden, welchen der an der Monokultur anrichtet, selbst geschädigt. Er kommt um seinen Verdienst und wird auf der Straße stehen.–

A.M.D.: Das ist exakt das Paradoxe an dieser Geschichte, und solche Paradoxien werden wir in vielen Bluesstrophen wiederfinden. Eben das hat mich veranlaßt, die Bluespoesie als paradox zu bezeichnen. Aber genau dieses Paradoxon reflektiert der Bluespoet und reflektieren seine Zuhörer nicht. Es hat vermutlich aus diesem Grunde zur Zeit der Entstehung dieses Liedes den schwarzen Menschen durchaus nichts ausgemacht, vom Boll Weevil selbst geschädigt zu werden, zumindest in dieser poetischen Form der Aussage. Es hätte außerdem auch wenig Sinn gehabt, darüber zu räsonnieren, es wäre ja nichts dabei herausgesprungen. So haben sie sich über den Schaden gefreut, den der Baumwollkäfer ihrem Unterdrücker zufügt, und darüber fabuliert und ihre Geschichten gemacht.

Wenn wir nun wieder zu unserem Anliegen der Bluespoesie zurückkehren wollen, ist festzustellen, daß der *Boll Weevil Blues* der Vera Hall ein unbegleitet vorgetragener Vierzeiler ist. Er hat jeweils zwei Blueszeilenpaare als Strophe. Diese sind metrisch nach der Damdi-damdi-damdi-Formel aufgebaut und inhaltlich nach dem Schema Feststellung und Begründung, "statement & response". Aus dem älteren Bezeichnungspaar *"Anrufung und Beantwortung"* für den Aufbau der Bluesstrophe hat sich für dieses Ablaufschema das Abkürzungs-Sigel A B erhalten und wird von uns weiterbenutzt.

Bei näherer Betrachtung der vier Strophen werden gleich auch mehrere poetische Freiheiten sichtbar, welche die schwarzen Sänger zur Bereicherung ihrer Bluespoesie verwenden. Nehmen wir den metrischen Aufbau des Stückes: Es sind lauter Blueslines nach der Damdi-damdi-damdi-Formel, abwechselnd mit weiblicher und männlicher Endung. Dazu wird jetzt als drittes definitorisches Merkmal der Bluesstrophe ein stets wiederkehrendes *Reimschema* sichtbar. Es lautet für die vierzeilige Bluesstrophe: a b c b.

Wir wollen die erste Strophe des *Boll Weevil Blues* einmal durchskandieren:

Fírst time I séen the Boll Wéevil,
Hé settin ón the squáre;
Néx tíme I sée him,
Hé had his fám'ly thére.

Jede Zeile hat drei starke Akzente, zwischen denen eine oder mehrere Leichtsilben als Leichtakzenteinheit eingelagert sind. Die Bluesakzentregel sieht vor, daß niemals zwei schwere Akzente direkt aufeinander folgen. Diese Regel scheint in der dritten Zeile verletzt zu sein.

Néx tíme I sée him

Hier tritt als regulierende Instanz eine Sprechgewohnheit der schwarzen Englischsprecher in Kraft, die wir als *Eine Silbe=zwei Akzente-Regel* bezeichnen. Sie besagt, daß im Black American English einsilbige Wörter oftmals mit zwei Silben ausgesprochen werden; dabei wird dieses Einsilbenwort lang gedehnt, am Anfang sehr hoch intoniert und gegen Ende nach unten fallen gelassen, sodaß der Eindruck von Zweisilbigkeit entsteht. Das sieht hier so aus:

Né-ex tíme I sée him,

und damit ist die 3-Starkton-Regel gewahrt. Auch die Zeilenenden-Regel ist durchgehend gewahrt= weiblich, männlich, weiblich, männlich:

....wéevil
....squáre,
....sée him
....thére.

Ebenso ist das Reimschema eingehalten:

a weevil
b square
c see him
b there.

Während gemäß der Trochäus-Regel die Zeilen 1 und 3 korrekt mit schwerem Akzent beginnen, finden wir in den Zeilen 2 und 4 vor dem Eintritt des ersten Starktonakzentes jeweils eine vorgelagerte, schwerelose Auftaktsilbe. In der graphischen Darstellung bezeichnen wir diese gewichtslosen Silben mit einem Punkt "."; zu ihrer Bezeichnung benützen wir den englischen Ausdruck "Pick up", analog dem deutschen Begriff "Auftakt". Diese *Pickup-Silben* haben in der Bluespoetik eine eigene Bedeutung, über welche noch zu sprechen sein wird.

Auch das inhaltliche Schema der Bluesstrophen ist eingehalten. Das erste Zeilenpaar enthält die Feststellung A, auf welche im zweiten Zeilenpaar eine paradoxierende Begründung B folgt.

Erstmal sah ich den Boll Weevil,
Da war er ganz allein;
Dann sah ich ihn wieder,
Da war seine Familie bei'm.

Das charakteristische Verhältnis, in welchem die beiden Zeilenpaare zueinander stehen, wird durch die Vokabeln "first" und "next" zum Ausdruck gebracht, das ist "erst" und "dann". Die Blueslogik der Strophe besteht darin, daß die Poetin, mit Hilfe eines Zeitfaktorenpaares: vorher-nachher= zuerst-danach, auf eine ganz spezielle Eigenschaft des Baumwollkäfers aufmerksam macht, eine Eigenschaft, die eigentlich ein Paradoxon darstellt. Zuerst war er ganz allein, und dann waren es riesige Mengen.
Der Übergang von der Feststellung A zur Erklärung bzw. Beantwortung B ist in allen Bluesstrophen deutlich markiert. Entweder findet sich am Anfang der ersten Beantwortungszeile eine entsprechende Vokabel, häufig sind: But, then, because, 'fore, that, oder man kann, oder muß selbst in Gedanken, eine solche Vokabel an der betreffenden Stelle einsetzen. Jedenfalls ist diese Übergangsstelle ein weiteres definitorisches Kennzeichen für die Bluespoesie.

Die erste Strophe dient dem Bluespoeten meistens zur *Darstellung der Szenerie.* Er führt die handelnden Personen ein, macht die Zuhörer mit dem grundlegenden Problem bekannt. Genauso verfährt unsere Sängerin hier: sie stellt den Baumwollkäfer vor und nennt im gleichen Atemzug eine seiner beunruhigenden Eigenschaften= er vermehrt sich mit rasanter Geschwindigkeit. Dazu benützt sie keine direkte Aussage sondern ein typisches Bluesbild. Der Square, auf welchem sie ihn beim erstenmal ganz allein sitzen sieht (und für den sich im Deutschen kein Reim findet, weshalb ich ihn bei der Übersetzung nicht verwenden kann), ist ein zusätzliches Deckblatt der Baumwollblüte, das sich beim Aufblühen öffnet und beim Abblühen erhalten bleibt, sodaß die Samenkapsel wie auf einer kleinen Plattform steht. Von dieser Plattform aus bohrt der Baumwollkäfer, der ein Rüsselkäfer ist, die Kapseln an und verrichtet sein Zerstörungswerk.
Die zweite Strophe bestätigt und verstärkt die Aussage der ersten. Es werden *zusätzliche Fakten zum Problem* beigebracht. Hier geht es um die Vermehrung des Boll Weevil, die ungeheuer ist: Boll Weevil hier, Boll Weevil überall. Und es wird auch gleich die verheerende Wirkung davon gezeigt: er hat alles mit Stumpf und Stiel aufgefressen, Baumwolle wie Mais, nur eben diese kleinen Deckblättchen nicht, die er zum Draufsitzen braucht.

Die dritte Strophe dient in den meisten Bluesgedichten, wenn sie fünf- oder sechsstrophig sind, der weiteren Betrachtung der Problemsituation, bildet also eine Art von *Durchführung*, oder bringt, wenn der Blues kürzer ist, den ersten Ansatz für eine Problemlösung. Hier zeigt die Sängerin einen wichtigen Aspekt des Problems, nämlich dessen Auswirkung auf den weißen Mann, den Ausbeuter der schwarzen Landarbeiter. Der Farmer geht zum Kaufmann, um Nahrungsmittel zu erwerben, wird von diesem aber abgewiesen mit dem Hinweis, daß er den Weevil auf den Feldern hat, also nicht bezahlen kann. Hier sitzt der Triumph des schwarzen Mannes, der den weißen Ausbeuter gedemütigt sieht. Das ist es ihm wert, auch selbst in Mitleidenschaft gezogen zu werden. Hier sitzt das Paradoxon.

Die vierte Strophe bringt bei den größeren Blues die Einleitung der *Problemlösung*, damit in der fünften die Klimax eintreten kann. In unserem vierstrophigen Blues erfolgt diese *Klimax und Lösung* bereits an dieser Stelle. Die Sängerin spricht, als die Vertreterin der schwarzen Gesellschaft, den Baumwollkäfer selbst an. Statt ihm Vorwürfe zu machen, fragt sie ihn nach seinem Herkommen und läßt sich von ihm sagen, wo er sein Zuhause hat: ganz tief unten im Grunde, wo ihn niemand erreicht und keiner ihn findet. Man sieht, daß es ihr recht ist, wenn er eine unangreifbare Position hat, und daß sie auf seiner Seite ist, wenn er dem weißen Landbesitzer schadet, dem es ganz recht geschieht, daß ihm der Kaufmann einmal die kalte Schulter zeigt.

Mit der A B-Form der vierzeiligen Bluesstrophe haben wir den Nukleus für die Darstellung aller bisher entwickelten und aufgefundenen Bluesformen herauspräpariert. Ich möchte die wichtigsten an einer Handvoll Beispiele in einer Reihe präsentieren und interpretieren, wobei meine Systematik keinen Bezug zu irgendeiner chronologischen oder historischen Entwicklung hat, sondern ausschließlich typologische Absichten verfolgt.

Wir beginnen unsere Beispielreihe mit einem klassischen Acht-Takte-Blues, der gleichfalls vierzeilige Textstrophen hat, aufgebaut wie der Boll Weevil-Blues im A B-Schema in zwei Blueszeilenpaaren, mitsamt allen bereits bekannten stilistischen Anreicherungen wie Pickups, One syllable=two accents, wozu hier als Variante dieses Blues-Grundtyps noch eine mindestens ansatzweise zu definierende Refrainform kommt.

Catfish Blues

Big Jack Johnson

Well, I wish I was a catfish,
Swimmin in the deep blue sea;

I have all you women,
Fishin after me.

Well, I went to my baby's house,
An I sat down on her step;
She said, come on in, Mister Big Jack,
My husban jus now lef.

I put a bell on a bullet,
An, you know, I crown a crow;
I got a key to the highway,
An I got to let 'er go.

Die Damdi-damdis können hier auf zweierlei Weise dargestellt werden: entweder als vier schwere Akzente pro Zeile, oder als drei Akzente mit vorausgehenden Pickups. Die Wahl besteht also zwischen:

Wéll, I wísh I wás a cátfish,
Swímmin ín the déep blue séa;

oder so:

Well, I wísh I wás a cátfish,
Swimmin ín the déep blue séa;

Meine eigene Präferenz gilt dem dreihebigen Trochäus. Grund: zwar lassen sich beide Blueslines, ebenso wie die der zweiten Strophe, recht gut mit vier Starktonakzenten skandieren, aber die unmittelbar darauffolgenden Lines 3 und 4 würden erhebliche metrische Schwierigkeiten bereiten, weil man innerhalb einer Strophe von der Vierhebigkeit auf die Dreihebigkeit umspringen müßte. Das ist entgegen dem Bluesgebrauch. Andererseits laufen die Zeilen mit den Pickups und der Dreihebigkeit sehr glatt, und kollidieren nicht mit den nachfolgenden Zweizeilern, was den Strophen einen einheitlichen Charakter verleiht. Das entspricht völlig dem Bluesgebrauch. Allerdings muß in der dritten Zeile der ersten Strophe, bei "all you", zweimal von der *1 Silbe=2 Akzente-Regel* Gebrauch gemacht werden. Aber das ist ganz gewöhnliche bluespoetische Freiheit.
Weniger gewöhnlich ist der Trick des Poeten, den Text der letzten Strophenzeile beim Singen mehrfach nacheinander zu wiederholen; dadurch entsteht im Ansatz eine Art Refrainstrophe.

Das Paradoxon zwischen Feststellung und Begründung wird in den Zeilenpaaren der Bluesstrophen hier nicht explizit verbalisiert. Dennoch ist das Vokabelpaar "wenn-dann" mühelos und völlig sinnvoll jeweils zwischen die Zeilen 2 und 3 hineinzudenken. Dabei kommt ganz eindeutig zum Vorschein, daß dieses Stück ein Angeber-Blues ist. Es wird Stärke und viel Lebenskraft signalisiert: Schaut alle her, was ich für ein Kerl bin – alle Frauen sind hinter mir her!
Der "catfish" ist der Wels, und der ist ein außerordentliches Stärkesymbol in der schwarzen Volkspoesie. Die letzte Strophe besteht ausschließlich aus einer Häufung von Kraftbildern, die dem Blues einen immensen Höhepunkt verschaffen. Das Zeigen von Stärke ist ein beliebter Blues-Inhalt, und wir werden im Verlaufe unserer Darstellung noch auf weitere verbale Techniken der Kraftdemonstration in der schwarzen Gesellschaft stoßen.

Nachdem nun klar ist, daß ein Bluespoem in seinem Aufbau einem ganz bestimmten Regelschema unterliegt –erst eine Art Exposition, dann eine Art Durchführung, zum Schluß eine Klimax möglichst mit der Problemlösung, ist leicht einzusehen, daß und warum bei instrumental begleiteten Blues der häufig vorkommende instrumentale Solo-Durchgang gleichfalls an einer bestimmten Stelle erfolgt. Er liegt in der Regel dort, wo von der Problemdarstellung und deren Reflexion zur Problemlösung übergegangen wird. Hier hat der logische Aufbau des Blues eine Zäsur. Hier kann den Zuhörern Zeit zum Nachdenken gegeben werden, hier können sie sich eine eigene Meinung bilden und auf die Lösung durch den Bluespoeten gespannt sein. Mithilfe der Instrumentalstrophe wird aber nicht nur Spannung geschaffen; hier kann der Poet-Sänger-Instrumentalist außerdem auch mit seinem Können brillieren.
Auch Big Jack Johnson bringt seinen Instrumentalchorus an genau dieser Stelle an und dieser ist besonders reizvoll dadurch, daß er vom Bottleneck-Stil Gebrauch macht. Dazu benutzt er einen abgebrochenen Flaschenhals über dem kleinen Finger der Greifhand, durch welchen die Melodietöne einen eigenartig verzischten Beiklang erhalten. Dieser ist eine sehr geschätzte ästhetische Norm im schwarzen Musizieren. Eine ähnliche solche Klangwirkung erreichen die Gitarristen mit einer Metallhülse am kleinen Finger; eine dritte Technik für den gleichen Zweck ist der sogenannte "Knife Style", bei welchem die beiden Diskantsaiten mit einem Messerrücken gegen die Bünde der Gitarre gedrückt werden.
B.H.: Kann man die 12taktige Bluesform mit den gleichen poetischen und formalen Mitteln auch darstellen?
A.M.D.: Im poetischen und formalen Sinn ist der klassische Zwölferblues ganz einfach die nächste Vergrößerung der simplen A B-Formel. Die Textstrophe wird um ein weiteres Zeilenpaar angereichert, um aus der A B-Form eine A A B-Form zu machen.

Die klassische 12er-Bluesstrophe besteht aus drei Zeilenpaaren, d.i. aus sechs Blueslines. Metrische Grundlage der Blueslines bleibt die Damdi-damdi-damdi-Formel, ebenso wie alle anderen besprochenen Bluesmerkmale. Neu ist die Anlage des inhaltlichen Verlaufes. Die Bluespoeten legen auf die Feststellungs-Passage besonderen Wert, sie wollen ihr einen besonderen Nachdruck verleihen, und deshalb unterziehen sie sie einer Vergrößerung.
Die Vergrößerung geschieht normalerweise durch die Wiederholung des ersten Zeilenpaares.
Diese Ablaufform bezeichnen wir mit dem Kurzsigel A A^w B. Die Vergrößerung der Feststellungspassage kann auch durch die Häufung von "statements" geschehen, dann bezeichnen wir sie mit A A^h B. Sie kann schließlich auch noch durch eine längere Fortsetzung von Feststellungen ausgeführt werden, was wir mit dem Sigel A A^f B bezeichnen. Wir werden im Verlaufe unserer Darstellungen auf Beispiele aller dieser Textvarianten stoßen.

Die Technik der Feststellungs-Wiederholung ist die am meisten verbreitete Form des klassischen Blues-Sechszeilers. Er wird für den zwölftaktigen Blues ebenso verwendet wie für den achttaktigen. Hier ist ein sehr schönes Beispiel für den klassischen Zwölftakter.

Collector Man Blues
Walter Roland

Ey, hey,
Somebody knockin on my doo;
Ey, hey,
Somebody knockin on my doo;
Babe, it may be a collector,
Baby, I sure don know.

He will try to tear yo house down,
Lord, an this is what he will say;
He will try to tear yo house down,
An this is what he will say:
Says, I'm go to have some money,
Cause you didn' give me nothin last pay day.

Frauenstimme, gesprochen:

Why aint you pay 'im!

For I'm tired,

An jus get worried,

Bogan me-!

Gesungen:

Folks,

One th'ng that I sure caint stan;

I says, folks,

One th'ng that I sure caint stan:

That yo chillen can even play,

Poo holl'in daddy, yond come that collector man!

Say, folks, don buy nothin,

Lord, on a stallment plan;

I say, folks, don buy nothin,

Lord, on a stallment plan:

An you will not be worried,

Lord, with no collector man.

Walter Roland ist ein Vertreter des urbanen Blues, des Blues aus dem schwarzen Ghetto. Seine Thematik entstammt dem Umkreis der städtischen schwarzen Unterschicht. Selbstverständlich wird diese nicht vom Baumwollkäfer gequält bzw. kann ihre Freude daran haben, wenn ihr eigener Quäler von diesem gepiesackt wird. Die urbanen Ghettobevölkerungen haben Probleme eigener Art. Diese sind in erster Linie wirtschaftlicher und finanzieller Natur –wenn sie sich nicht selber zusätzliche Probleme familiärer Natur machen. Hier geht es konkret um das Problem des Ratenkaufens bzw. des nachfolgenden lästigen Ratenzahlens. Der *Collector Man* ist der Rateneintreiber, und damit ist die Szene eindeutig.

Gleichermaßen eindeutig ist der Aufbau des Stückes: Exposition-Durchführung-Klimax.

Die Personen sind Mann und Frau, die Situation: jemand klopft an die Tür; das Problem: das kann der Ratenmann sein. Es ist stets von neuem bewundernswert, mit welch knappen Mitteln die Bluespoeten ihre Exposition in der ersten Strophe gestalten. Nachdem das Problem vorgestellt ist, wird in den kommenden Strophen darüber reflektiert. Strophe 2 gibt einiges über die

Handlungsweise des Kollektormannes zum besten: er tut, als wolle er das Haus einreißen; er wird sagen, dieses Mal *mußt* du mir etwas geben, weil du schon am letzten Zahltag nichts herausgerückt hast. Er ist ein grausamer Kerl. Denn der *"collector man"* ist ein *"man"!* Das besagt im Black English, er ist ein Weißer.

Genau hier kommt die Nachdenkpause mit dem dafür erforderlichen Instrumentaldurchgang. In diesen hinein spricht die Frau des Bedrängten (das ist natürlich der Sänger selber mit hoher Fistelstimme): "Warum gibst du ihm auch nichts! Ich bin es müde und finde es lästig, daß auf mir herumgehackt wird." Danach wird die Durchführung fortgesetzt. Dazu nimmt der Poet den Fokus vom Kollektormann weg und richtet ihn auf die eigene Familie:

Leute, wenn es etwas gibt,
Das ich bestimmt nicht leiden kann,
Ist, wenn meine Kinder spielen,
Armer Hund von einem Papi, dort kommt der Kollektormann!

Die Klimax tritt diesmal in der Gestalt eines Mottos ein. Es ist eine Devise, die der Sänger der Geschichte als Fazit entnimmt: Leute, kauft niemals etwas nach einem Ratenplan, dann habt ihr auch keinen Kummer mit einem Kollektormann. Damit ist die Nutzanwendung für die schwarze Allgemeinheit demonstriert, deren Sprecher, Kritiker und Ratgeber der Bluespoet ist.

Der Übergang von der Feststellungswiederholung A^w zur Begründung B ist bei der sechszeiligen Bluesform ebenso klar und deutlich wie bei der vierzeiligen. In der ersten Strophe wird im B-Teil hier die Erklärung für das Klopfen an der Tür gegeben; in der zweiten Strophe tritt eine neue, beliebte Form von Begründung auf, das ist die direkte Rede, welche in der Feststellungspassage angekündigt wird. In der dritten Strophe kommt uns das bekannte paradoxe Begriffspaar entgegen: das-was. Was kann er nicht leiden? Es sind nicht die Kinder, die er nicht leiden kann, sondern das was sie spielen. Und in der vierten Strophe haben wir die klare Konfrontation von Wenn und Dann. Wenn du nichts auf Raten kaufts, dann hast du auch keine solchen Probleme.

B.H.: Die Erweiterungsmöglichkeit der Textstrophe durch Einführung neuer Zeilenpaare ist ja eine elegante und schicke Methode. Beim Kollektormann haben wir insgesamt drei Zeilenpaare, also sechs Zeilen. Gibt es auch achtzeilige Bluesformen?

A.M.D.: Diese schicke Möglichkeit zur Erweiterung der Textstrophen ist von den Bluespoeten nach allen Regeln der Kunst ausgenutzt worden. Es gibt nicht nur achtzeilige Bluesstrophen, sondern zehn-, zwölf-, vierzehn-, ja bis zu vierundzwanzigzeilige Bluesstrophen, von denen wir noch Beispiele hören werden.

Das ist eine enorme poetische Leistung, die von den Bluesmusikern durchgeführt wurde und die man bisher nicht im geringsten wahrgenommen oder gewürdigt hat. Alle diese Strophenformen sind auf die vierzeilige A B-Form zurückführbar. Ich gehe sogar noch einen Schritt weiter und bin der Meinung, daß die eigentliche Urzelle dieser Poesie bei den zweizeiligen *"proverbial sayings"* zu suchen ist, den sprichwörtlichen Redensarten, deren es in der schwarzen Umgangssprache endlos viele gibt. Sie haben alle die typische "schwarze" dreihebige Trochäik, die charakteristische Zeilenenden-Schablone "weiblich-männlich" und die paradoxe inhaltliche Aussage. Ein passendes Beispiel für unsere Bluesdarstellung ist die folgende:

Blues ain nothin
But a good man been done wrong.

Der "good man" kann natürlich jederzeit gegen ein "good girl", ein "good woman" oder sonstwen ausgetauscht werden, aber hier haben wir alles beisammen, was für einen Bluestext gebraucht wird: Das erste Wort "Blues" ist ein Fall von *one syllable=two accents,* desgleichen das folgende "ain"; die zweite Zeile ist das Paradoxon, es beginnt mit dem Wort "but". Während die erste Zeile weiblich endet, schließt die zweite männlich. Außerdem setzt die zweite Zeile mit zwei Pickup-Silben ein, ehe sie ab "good man" drei hintereinanderlaufende Starktonakzente hat. Man kann sich durchaus vorstellen, hier tatsächlich den Nukleus für die knittelversartige Form der Bluesstrophe vor uns zu haben.

Wenn es den Bluespoeten nichts ausmacht, durch Wiederholung der Feststellung aus dem Vierzeiler A B den Sechszeiler A A^w B zu bilden, so ist der nächste Schritt völlig logisch, aus der einfachen Wiederholung der Feststellung eine doppelte Wiederholung zu machen, und damit eine achtzeilige Form A A^w A^w B zu gewinnen. Diese ist tatsächlich die einfachste und am meisten verbreitete Form des 16-Takte-Blues. Ein bekanntes Beispiel dafür ist *Pallet On My Floor,* wovon es die schöne Aufnahme mit Mama und Jimmy Yancey gibt. Eine ebenfalls sehr gängige Version des achtzeiligen Bluestextes hat die Anlage A A^w B B^w, also Feststellung plus Feststellungswiederholung und Begründung plus Begründungswiederholung. Oder die Form A A^f B B^f, d.i. Feststellung plus Feststellungsfortsetzung und Begründung plus Begründungsfortsetzung.
Wir sehen, wieviele Varianten in diesem Modell enthalten sind, nicht nur durch Einfügung von immer neuen Zeilenpaaren sondern auch durch die Verteilung bzw. Umverteilung der Inhaltsfunktionen. Denn während zum Beispiel der Vierzeiler zwei Zeilen Feststellung und zwei Zeilen Begründung hat, sind es beim "klassischen" Sechszeiler (das ist der Zwölftakte-Blues) vier Zeilen Feststellung und zwei Zeilen Begründung. Beim Achtzeiler sind aber schon mehrere

Möglichkeiten vorhanden: er kann sechs Zeilen Feststellung und zwei Zeilen Begründung haben, genauso aber auch vier Zeilen Feststellung und vier Zeilen Begründung, also in der Mitte geteilt sein. Und da das durch alle Bluesformen geht, ist es kein Wunder, daß wir auf so viele Varianten gestoßen sind – von der melodischen, harmonischen, rhythmischen, instrumentalen Fülle erst noch garnicht geredet.

Da nach der achtzeiligen Bluesform gefragt wurde, soll jetzt ein Beispiel folgen, welches eine Textstrophe aufweist, die aus zweimal vier Zeilen besteht, und zwar beide Male mit Textfortsetzung, außerdem an der Teilungsstelle mit einer Art Refrainansatz: A A^f B B^f.

Too Late Blues
Andy Boy

When you had me,
You wouldn do right;
We didn do nothin,
But fuss an fight.
But it's too late,
Too late to worry on:
I couldn make it with you,
So, I've got me another home.

I've tried to treat you right,
Tried to treat you like a man;
But you was the kin,
That never understan.
But it's too late,
Too late to weep an moan:
I've got me another woman,
To carry business on.

When we was together,
You wanted to be free;
Now we're apart,

So, don you bother me.
It's too late,
Too late to compromise;
There I've got me another woman,
That strictly satisfies.

I still draw bull corn,
Till I got enough;
So, I decided,
To call you a bluff.
It's too late,
Too late now to cry;
I've been a burn chile,
You know, a burn chil's afraid of fi.

There's a woman I've got,
It's just like a queen;
She's the sweetes ol gal,
I ever seen.
But it's too late,
Too late, too late now;
Mh, I've tried to get along with you,
But I didn know how.

Andy Boy singt über das komplizierte Mann-Frau-Verhältnis in der schwarzen Gesellschaft, speziell im urbanen Ghettobereich. Entgegen den Vorstellungen der weißen Amerikaner und der meisten europäischen Bluesfreunde wird die afro-amerikanische Gesellschaft *nicht* primär von den Verhaltensformen der US-Mainstream Society geleitet, sondern besitzt ihre eigenen Normen und Regeln. Ein besonders differenzierter Bereich ist das Verhalten zwischen Mann und Frau. Es bildet nicht umsonst den Gegenstand unzähliger Bluesstücke. Diese werden von nicht-schwarzen Blueshörern meistens mit dem Verständnis ihrer eigenen Gesellschaft interpretiert –und damit mißverstanden. Das hartnäckigste Mißverständnis über den Blues, seine angebliche Schwermut und Traurigkeit, hat hier eine seiner Ursprungsstellen.

Der Sänger reflektiert über die Probleme mit seiner Frau. Die erste Strophe ist die bekannte Exposition, Einführung von Personen und Problematik, hier aufgeteilt in zwei Vierzeiler. Beides sind die Hälften eines Achtzeilers, am Übergang die charakteristische Vokabel "but". Das Pärchen hat Trouble miteinander, "fuss and fight" ist die redensartliche Umschreibung für verbale und physische Auseinandersetzung. Darüber ist es zum Bruch gekommen, und jetzt ist es für alles zu spät.

Die zweite Strophe ist der Beginn der Durchführung, sie nimmt hier ganze drei Strophen ein. Er hält ihr in den Feststellungspassagen ihr eigenes Fehlverhalten vor und konfrontiert sie in den Begründungspassagen mit seinen Reaktionen darauf. In der zweiten Strophe wird auch eindeutig festgestellt, daß es um eine Auseinandersetzung zwischen Eheleuten geht, denn er sagt: "I've tried to treat you like a *man.*" Das ist die Vokabel des Black English für einen Ehemann, denn das Wort "husband" ist kein Bestandteil des schwarzen Vokabulars. Es kann sich auch um eine gewohnheitsrechtliche Eheform handeln, weil die zur Bestätigung einer legalen Ehe übliche Hinzufügung des Possessiv-Pronomens "my" fehlt.

In der dritten Strophe hält er ihr vor, daß sie schon länger "frei sein" wollte, und genau das hat sie jetzt erreicht: er ist von ihr fortgegangen und hat eine andere Frau genommen. Hier taucht die berühmte Vokabel "other woman" auf, mit der wir uns noch oft beschäftigen müssen. In der vierten Strophe kommt blitzartig auch ein möglicher Grund für das Verhalten der Frau zum Vorschein, den er bis dahin unter dem Teppich verborgen gehalten hatte: er ist ein Trinker! "Draw bull corn" ist das Code-Wort, "Whisky reinziehen, bis er genug hat". Vermutlich hat sie genau deswegen auch genug von ihm, und so beschließt er, sie als "bluff" abzutun, als Reinfall, und sich selbst als gebranntes Kind, welches das Feuer scheut. Genau diese, jetzt etwas fadenscheinige Konstruktion benutzt er in der vierten Strophe als die endgültige Erklärung seines Verhaltens, wobei ihm die Euphorie über sein "other woman" als zusätzliche Rechtfertigung dient. Eine etwas zwiespältige Angelegenheit.

Andy Boy macht hier als Kritiker die Mitglieder seiner Gesellschaft auf Verhaltensformen aufmerksam, welche nur bei völlig leichtherziger Betrachtung als Problemlösung anzusehen sind. – Für Nichtangehörige der schwarzen Gesellschaft ist das Stück ganz einfach zu interpretieren: eine Frau weiß sich nicht richtig zu benehmen und verliert dadurch ihren Mann an eine andere. Diese Deutung ist eine Fehlinterpretation afro-amerikanischer Verhaltens-Codes. Der Sänger übt vielmehr Kritik an einem beliebten Problemlösungs-Modell der schwarzen Gesellschaft. Dieses besteht im sogenannten *Eskapismus.* Wenn sich ein Problem nicht lösen läßt, dann geht man ihm aus dem Weg. Statt sich einem Problem zu stellen, schaut man in die andere Richtung. Hast du Probleme mit deiner Frau, suchst du dir eine andere.

Dieser Eskapismus ist eine der bisher wenig beachteten Motivationen für die ununterbrochene Wanderbewegung in der schwarzen Gesellschaft. Man hat immer geglaubt, es seien vorwiegend wirtschaftliche oder berufliche Anlässe gewesen, welche die ländlichen südstaatlichen Bevölkerungen in den Norden wandern ließen. Dabei wurde einesteils übersehen, daß die Migrationsbewegung der schwarzen Bevölkerung genauso auch von Norden nach Süden ging und geht, ja, daß sie, genau genommen, in alle Richtungen geht, soweit sie schwarzen Bewohnern zugänglich sind. Diese Allrichtungs-Migration kann nicht nur ökonomische Ursachen haben, es muß auch andere Gründe dafür geben. Die Bluespoeten zeigen uns ganz deutlich den Eskapismus zur individuellen Problemlösung als einen solchen Grund. Und Andy Boy macht in seinem *Too Late-Blues* genau so deutlich auf die destabilisierenden Folgen dieser Haltung für die schwarze Gesellschaft aufmerksam.

B.H.: Too late – zu spät. Ich denke, daß die schwarzen Poeten, die mit diesem Strophenbildungs-System umgehen, wahrscheinlich auch noch andere Techniken haben, um die starke Bindung an dessen relativ starre Formen zu umgehen, damit sie möglichst viel Kreativität in ihr Genre hineinbringen.

A.M.D.: Das ist richtig. Natürlich ist es wie eine Zwangsjacke, immer nur diesem rigorosen Schema A B oder A A B oder A A B B zu folgen. Einerseits ist es für den spontan schöpferischen Künstler wunderbar, eine so stabile Regel zu haben, die einem immer den roten Faden vorgibt; wir dürfen nicht vergessen, daß die Bluesschöpfung im idealen Falle ein spontaner Vorgang ist. Man hat mit diesem Regelwerk eine solide Basis fürs Anfangen und Weitermachen, egal wo man sich gerade befindet: es läuft immer alles weiter, und es wird immer rund, in welcher Situation oder Verfassung man auch ist. Zugleich bilden diese Regeln aber auch Anreiz zu Veränderungen, Variationen, Erweiterungen, Kombinationen. Wir werden eine Anzahl davon im Verlauf unserer Sendereihe kennenlernen.

Im Zusammenhang mit unserem jetztigen Thema, der Poesie des Zwölfer-Blues, kann direkt auf einige solche Varianten der Strophenbildung hingewiesen werden. Eine davon ist die *Refrainbildung.* Die Bluesmusiker haben schon vor langer Zeit angefangen, von den vier, sechs, acht Zeilen ihrer Bluesstrophen eine, zwei oder mehrere während eines ganzen Stückes unverändert zu wiederholen. Ein solches Verfahren läßt sich in Andy Boy's *Too Late Blues* beobachten. Hier kommt die fünfte Zeile, die den Übergang vom Feststellungsteil in den Begründungsteil markiert, in allen Strophen gleich vor. Das kann als eine ansatzweise Refrainform interpretiert werden.

Ganz klare Refrainform erscheint, wenn die letzte Zeile eines Vierzeilers ständig wiederkehrt, z.B. in *Sittin On Top Of The World* von den Mississippi Sheiks. Da es sich bei den poetischen Vierzeilern formal in der Regel um Achttakte-Blues handelt, haben wir hiermit zu deren Standardform 8-I eine erste, weit verbreitete Variante, 8-I/R. Einzeilige Refrainformen gibt es auch in der sechszeiligen Strophe, also beim Zwölferblues. Ein bekanntes Beispiel ist *Fattenin Frogs for Snakes* von Sonny Boy Williamson. Die normale Refrainform des Zwölferblues ist indes zweizeilig. Sie umfaßt das letzte Zeilenpaar, also die Begründung. Diese wird dann wie ein Motto in allen Strophen des Blues wiederholt. Das ist echter Kehrreim. Für diese beliebte Variante der Standardform 12-I verwenden wir das Abkürzungssigel 12-I/R.

Beliebte Änderungen der Standardformen entstehen durch deren *Erweiterung.* Durch eine solche Erweiterung ist aus dem Standardmodell 12-I dessen Variante 12-II entwickelt worden. Man hat zur Sechszeilen-Strophe ein viertes Zeilenpaar hinzugefügt und sie zu einer Achtzeilen-Strophe vergrößert. Dadurch entstand die zweite Grundform des 12er-Blues. Seine acht Blueszeilen teilen sich zu je vier und vier in die Funktionen Feststellung und Begründung A+B. Wenn der Begründungsteil regelmäßig wiederkehrt, entsteht eine Refrainform von 12-II. Da dieser Wiederholungsteil mit seiner Größe von vier Zeilen wie ein eigener Strophenteil wirkt, haben wir ihm die Bezeichnung "Refrainstrophe" gegeben, um ihn von den 1- bis 2-zeiligen Refrainteilen zu unterscheiden. Und zur Kennzeichnung des Refrainstrophen-Typs verwenden wir das Sigel 12-II/STR.

Dem Einfallsreichtum der Bluesschöpfer war mit dem zweiten Zwölfertyp 12-II ein neues Tor geöffnet. Sie benutzten die achtzeilige Form als Basis für noch größere Erweiterungen und zusätzliche Sub-Modelle. So knüpft Lewis Rabbit Muse zwei vierzeilige Feststellungen aneinander, fügt daran die vierzeilige Begründung von 12-II, und hat somit eine zwölfzeilige Strophenform: 4 Zeilen Feststellung, 4 Zeilen Feststellungsfortsetzung, 4 Zeilen Begründung, letztere als Refrainstrophe durch das ganze Stück.

Rabbit Stomp
Lewis Rabbit Muse

Bought myself a suit of
Combination underwear,
To wear it in the wind and

In the chilly air.
I tried to put in on,
Without exaggeration,
An couldn pull it off,
Cause I los the combination.
Oh, hey-hey, hey-hey-hey,
Skee-dee-dah, be-bop-bop;
Oh, be-bop,
Bopity bop.

She's my lady,
An my baby;
She's bust out,
An she is crazy.
She's bandy-legged,
Pigeon-toed,
She don skee-dah,
Dah be-bop-bop.
Nee-dun bop-bop, bah-bop, dah be-bop-bop,
Dee-dee, dah-dah, deh-dah-dah;
Dee-dah-dah,
Bopity bop.

Rabbit Muse wurde von Bluesforschern in Virginia aufgefunden, als er schon hoch in den Achtzigern, knapp an den Neunzigern war. Er singt mit einer hohen, beinahe fistelnden Stimme und begleitet sich mit einer Ukulele. Beides gibt ihm ein frisches und jugendliches Gepräge. Hinzu kommt die Verwendung von ausschließlich ragtime-artigen Rhythmen in Gesang und Begleitung. Er vertritt den Hokum-Stil bis in unsere Tage, ein ausgesprochener Happy Sound, der charakteristisch für die Jug Bands und Hokum Bands der zwanziger und dreißiger Jahre war.
Als Text für die Refrainstrophe verwendet er Vokalisen. Diese können von Bluessängern eingesetzt werden, wenn ihnen an bestimmten Stellen kein geeigneter Text zur Verfügung steht. Genauso werden sie aber auch als regelrechtes Stilmittel verwendet und haben dann einen stark stimulierenden rhythmischen Charakter, oftmals mit lautmalerischer Intention. In der afro-amerikanischen Instrumentalmusik, insbesondere im Jazzgesang, werden diese Vokalisen "scat"

genannt. Um die Anwendung genau dieser Technik als Hokum-Mittel im Bluesbereich handelt es sich hier bei Rabbit Muse.

Sein Text entspricht dem Happy Sound des Stückes, er ist ulkig bis mutwillig. Die erste Strophe benützt ein Wortspiel: "Combination Underwear" ist eine Hemdhose, die er anzieht, um sich vor dem kalten Wind zu schützen; als er sie wieder ausziehen will, hat er die "Kombination" vergessen, als ob die Hemdhose ein Sicherheitsschloß hätte. Die zweite Strophe dient ihm zur Beschreibung seines Mädchens. Aber statt die Vorzüge seines Baby's mit schönen Worten zu preisen, nennt er sie ausgedehnt, dummköpfig, krummbeinig und krallenfüßig. Die dritte Strophe gestaltet er ausschließlich mit Scatgesang.

Die scheinbaren Häßlichkeiten, welche über das eigene Baby gesagt werden, sind für Nicht-Afro-Amerikaner nur im Sinne von Verspottung oder Ironie zu verstehen. Die afro-amerikanische Gesellschaft wendet hier jedoch ein gänzlich anderes Mittel an, einen eigenen Sprachmodus, der als *jive* bezeichnet wird. "Jivin" ist eine Sprache in Paradoxen. Wenn etwas besonders schön ist, sagt man "bad"; wenn man besonders glücklich ist, bezeichnet man es als "sad"; etwas glänzendes ist "dirty"; etwas lebendiges ist "dead". Wenn man unter diesem Axiom Rabbit Muse's Text hört, kommt eine Lobpreisung seines Baby's heraus. Können Sie sich vorstellen, wieviele Bluestexte wir total verkehrt hören und mißverstehen, nur weil uns dieses Jiving nicht geläufig ist – und können Sie sich vorstellen, welchen Spaß die Bluessänger mit ihrem Publikum haben, wenn sie solche Jive-Passagen miteinander austauschen. Und erst der Spaß mit den weißen Leuten–!

B.H.: Das bringt mich auf die Idee zu fragen, in wieweit diese poetischen Mittel und das Sprachverhalten, das die Bluessänger benutzen, auch in der Umgangssprache der schwarzen Bevölkerung anzutreffen sind. Sind Regeln wie die Lines, oder die Zeilenpaare, oder die Betonungssequenzen auch in ihrer gewöhnlichen Sprache vorhanden?

A.M.D.: Die poetischen Mittel des Blues halte ich für eine angehobene Form sprachlicher Kommunikation. Es ist in den Bereich der Poesie gehobene Rede. Die schwarze Umgangssprache ist, genau wie jede andere Umgangssprache, angefüllt mit sprichwörtlichen Redensarten, die sich ohne große Mühe auf eine poetische Ebene emporheben lassen. Denken Sie an die "proverbial sayings", in denen ich die direkten Prototypen für die Blueslines zu sehen gewillt bin. Und aus diesem zweizeiligen Nukleus haben die Bluespoeten ein wahres Feuerwerk von Strophenformen entwickelt, ohne daß die Mastergesellschaft das bisher wahrgenommen hat: sie war ausschließlich mit der ‘Traurigkeit’ des Blues beschäftigt, auf die sie ihre eigenen Egotismen zu projizieren vermochte.

Was aus einem simplen Zweizeiler gemacht werden kann, soll unser letztes Beispiel für diese Sendung zeigen. Unser Poet schafft es, mit den besprochenen Mitteln eine Strophe herzustellen, welche 14 Zeilen lang ist. Diese benützt er, um einen 24taktigen Bluesablauf zu füllen.

Careful Drivin Mama

Joe Pullum

I'm goin to buy me an airplane,
Make a non-stop flight;
If my woman's a thousand miles away,
I'm goin to find her to-nite.
She use that gas so easy,
You oughta hear her motor when it sing;
The reason I'm crazy about her,
She puts out that one certain thing.
She a careful drivin mama,
Parks in the same spot all the time;
She's a careful drivin mama,
'N she parks in the same spot all the time;
An when she shift her gear,
She'll change most any man's min.

She got arrested fo parkin,
In front of a married man's door.
The husban told the judge,
Let him park here some more.
Oh, she's a careful drivin mama,
Parks in the same spot all the time;
An when she shift her gear,
She will satisfy yo littl min.
She's a careful drivin mama,
And she parks in the same spot all the time;
Mh, she's a careful drivin baby,
Parks in the same spot all the time;

An the way she shift her gear,
Boy, it'll cause you to lose yo min.

She got a streamline body,
I mean, that ain no joke;
With floatin power hips,
I mean, with a smooth goin stroke.
She just a careful drivin mama,
Parks in the same spot all the time;
An when she shift her gear,
She keep you bothered all the time.
I said, she's a careful drivin mama,
Parks in the same spot all the time;
She's a careful drivin mama,
An she parks in that same spot all the time;
An when she shift her gear,
She'll make most any man lose his min.

Die vierzehn Zeilen dieser Strophenform teilen sich in acht Zeilen für die Feststellung und sechs Zeilen für die Begründung. Die Feststellung ist eine in sich abgeschlossene Bluesform vom Typ 12-II. Sie besteht aus der Folge A Af B Bf; der Sänger setzt also einen ganzen Blues als Anrufungskomplex ein. Das gleiche macht er auch für den Beantwortungskomplex, indem er einen Blues des Typs 12-I nachfolgen läßt. Außerdem kehrt die Beantwortung durch den ganzen Blues unverändert wieder, es ist also eine Strophenrefrain-Form. Typenmäßig haben wir hier einen 24-II/STR vor uns. Er hat die größte Bluesstrophenform, welche wir bisher gefunden haben.

Ein weiterer Grund, die *Careful Drivin Mama* auszuwählen war, daß wir hier zum ersten Mal auf das schwarze Codiersystem für den Sexualbereich stoßen. Ein großer Teil der Bluespoesie beschäftigt sich mit diesem Themenkomplex. Das geschieht ohne jede Prüderie und auf die selbstverständlichste Art und Weise. Für die schwarzen Hörer gibt es nichts Schöneres und Vergnüglicheres als einem Bluespoeten zuzuhören, der diesen Themenbereich mit schönen Codeworten einfallsreich zu behandeln versteht. Das Verhältnis zum Sexus ist in der schwarzen Gesellschaft vollkommen natürlich und unverklemmt. Beide Seiten, Künstler und Zuhörer, haben ihre helle Freude daran mitzuerleben, wie in den großen Bluesstücken Kraft, Schönheit und

Scharfsinn demonstriert werden. Selbstverständlich gehören in diese große inhaltlich-thematische Blueskategorie auch sehr viele *Boasting Blues.* Und einen solchen haben wir hier vor uns, wir brauchen nur hinzuhören. "Ich werd mir ein Flugzeug kaufen, für einen Nonstop-Flug. Und wenn ich tausend Meilen fliegen muß, ich werd bei meiner Frau sein, heute nacht." Wenn das keine Angeberei ist! Welch ein Einstieg in einen Blues, was für eine Feststellungsszenerie!

Nun, in der Begründung bekommen wir gezeigt, daß die Exposition durchaus nicht zuviel versprochen hat, denn, was für eine Frau ist diese Mama! Sie gibt das Gas so ruhig, daß man den Motor singen hört, wenn er läuft; der Grund, um so verrückt nach ihr zu sein ist, daß sie mit dieser einen Sache jeden anderen aussticht. Sie ist eine ganz behutsame Fahrerin, sie hält jedesmal genau an der gleichen Stelle, und wenn sie den Gang wechselt, bringt sie nahezu jeden Mann um seinen Verstand.

Man hat sie wegen Falschparkens verhaftet, bei einem verheirateten Mann vor der Tür; doch dieser sagte zum Herrn Richter: "Lassen Sie ihn(!!) nur weiter hier"-, der Poet sagt: "Let *him* park here some more”–, das ist unglaublich raffiniert= der verheiratete Sünder tut so, als ob ein Mann vor seinem Haus geparkt hat –und damit ist *sie* aus dem Schneider.

Wir sehen also, daß es nicht nur wichtig ist, die metrischen und formalen Mittel des Bluesschöpfers zu kennen, um ihn verstehen und richtig beurteilen zu können; man muß ihm auch sehr genau auf den Mund schauen und sorgfältig hinhören auf das, was er sagt, denn er benutzt eine ganz eigene Sprache und spricht von Dingen, die außerhalb seiner Gesellschaft oft garnicht verstanden werden. Davon wollen wir in unserer nächsten Sendung einiges mehr darstellen.

B.H.: Das war, in der Sendereihe *Schwarze Volksmusik aus den USA*, die erste Sendung über die Poetik des Blues.

Anmerkungen

Die in dieser Sendung verwendeten Beispiele stammen von den folgenden Platten; sie wurden von Michael Hortig und mir ausgewählt, ihre Texte wurden gemeinsam von uns transkribiert und niedergeschrieben.

Boll Weevil Blues (Vera Hall) A A F S L 4;

Catfish Blues (Big Jack Johnson) Albatros A L B 13;

Collector Man Blues (Walter Roland) Magpie PY 4406;

Too Late Blues (Andy Boy) Magpie PY 4408;

Rabbit Stomp (Lewis Muse) Blue Ridge Institute BRI 003;

Careful Drivin Mama (Joe Pullum) Magpie PY 4408.

Wer sich in diese Form der Bluesinterpretation einlesen möchte, sei auf folgende Literatur verwiesen:

Thomas Kochman, Hg., *Rappin' and Stylin' Out.* Communication in urban black America. Univ. of Illinois Press, Chicago 1972.

Alfons M. Dauer, *Towards a Typology of the Vocal Blues Idiom.* In: JAZZFORSCHUNG 11, Graz 1979.

Alan Dundes, Hg., *Mother Wit from the Laughing Barrel.* Readings in the Interpretation of Afro-American Folklore, New York-London 1981, 3rd Ed.

Alfons M. Dauer, *Blues aus hundert Jahren.* 43 Beispiele zur Typologie der vokalen Bluesformen. Fischer Taschenbuch 2952. Frankfurt 1983.

Werner Gissing, *Mississippi Delta Blues.* Formen und Texte von Robert Johnson (1911-1938). BEITRÄGE ZUR JAZZFORSCHUNG 8, Graz 1986.