Sendung 2

Bernd Hoffmann: Der Blues als eine poetische Form — diesen Grundgedanken der vorigen Woche möchten wir in dieser Sendung wieder aufgreifen. Sie soll sich mit der Sprache der schwarzen Amerikaner, mit dem Black American English beschäftigen. Um als Nichtangehöriger ihres Umfeldes die Texte der Bluespoeten richtig deuten zu können, müssen wir deren Sprache besser kennenlernen. Wir müssen uns mit deren Grammatik auseinandersetzen, ebenso wie mit ihrer syntaktischen Struktur und den semantischen Bedeutungen. Ohne das Wissen um diese *Bluessprache* werden die Aussagen der Bluessänger nur teilweise richtig, häufig sogar ganz falsch interpretiert.

Alfons Michael Dauer: Die Beschäftigung mit der Sprache der Afro-Amerikaner ist relativ jung — wenn man damit das wissenschaftliche Beschäftigen mit deren Regeln, historischen Hintergründen und vielschichtigen Bedeutungen meint. Mehrere hundert Jahre lang sind die weißen Mitmenschen der schwarzen Amerikaner von der abwertenden Vorstellung ausgegangen, daß deren Sprechen untereinander und mit ihrer Umwelt gar keine wirkliche Sprache sei. Die Meinungen gingen vom Gackern von Hühnern über das infantile Geplappere immerwährender Kleinkinder bis zum Beibehalten eines altenglischen Dialektes ungebildeter Unterschichten. Natürlich war dabei stets eine gehörige Portion psychischer Abwälzungs- und Verdrängungshaltung eigener Schuldgefühle an der Versklavung mitmenschlicher Wesen im Spiele. Daß die von den Afro-Amerikanern entwickelten Kommunikationsformen eine völlig eigene Sprache darstellen, ist eine verhältnismäßig junge Einsicht.

Man nennt diese Sprache, von der es zahlreiche Dialektformen gibt, heute allgemein das Black American English; man hat sogar eine eigene Abkürzung dafür: BAE. Nachdem die Einsicht gelungen war, daß die Mehrzahl der bisher als Nachlässigkeit, Dummheit oder Sprachmüll verstandenen “Fehlhaltungen” der schwarzen Englischsprecher auf konkret zu definierenden Sprachregeln eigener Provenienz beruhen, ist man im Begriffe, das Black English in seinen horizontalen Verbreitungen zu erfassen, ebenso wie in seinen vertikalen Lagen und Schichtungen. Dabei kommen Zug um Zug seine Regeln, sein Vokabular, seine Syntax und Grammatik ans Tageslicht.

Das *Black American English* ist zunächst gekennzeichnet durch seine *Ausspracheregeln.* Das schwarze Englisch wird vielfach ganz anders ausgesprochen als das Standard American English. Es gibt, zum Teil regional sehr stark von einander abweichend, eigene Aussprachen nahezu aller Vokale und Konsonanten. Dazu kommen zahlreiche weitere Vokale und Konsonanten, die das

Englische überhaupt nicht besitzt und die, wenn man das schwarze Englisch ganz korrekt schreiben will, die Verwendung von phonetischen Schriftzeichen erfordern. Über diese lautliche Unterschiedlichkeit hinaus umfassen die Ausspracheregeln auch die Verwendung oder Nichtverwendung bestimmter *Lautkombinationen.* Das betrifft insbesondere die Verwendung von Doppelkonsonanten: diese scheinen eine Merkmalseigenschaft europäischer Sprachen zu sein, während sie dem traditionellen Sprachempfinden der Afro-Amerikaner nicht entsprechen.

Man hat die Eigenheit der Black English Sprecher, die Verwendung von Doppelkonsonanten möglichst zu vermeiden, bisher immer nur negativ zu formulieren gewußt; man hat sie *Dropping* genannt, also "Fallenlassen", nämlich das Weglassen des letzten von zwei oder mehr Konsonanten in einem Wort der englischen Sprache. Sprachpsychologisch ist die Situation natürlich anders: Die Nachkommen afrikanischer Sprachgewohnheiten passen eine erlernte fremde Sprache ihrer eigenen Sprachtradition an. Um mit möglichst wenigen oder gar keinen Doppel- oder Trippelkonsonanten sprechen zu können, werden die entsprechenden englischen Worte lautlich so weit reduziert, wie es die Erhaltung der semantischen Bedeutung zuläßt.

Die bekannteste Form des *Dropping* ist der Wegfall des "g" beim englischen Gerundium, wobei einfach ein "-in" übrigbleibt, wodurch Dropping selber zu Droppin wird. Früher hat man das Dropping graphisch durch einen Apostroph "´" gekennzeichnet, z.B. "droppin´", heute wird auch das unterlassen. Jedem von uns sind zig Blueszeilen bekannt, wo es heißt: I'm goin, I'm doin, I'm takin, I'm talkin.

Konsonantische Endungen können überhaupt in offene vokalische Endsilben umgewandelt werden, das hat man lange Zeit für sprachliche Faulheit gehalten. In Andy Boy's *Too Late Blues* endet die vierte Strophe*: "A burn chil's afraid of fi."* Hier haben wir alles beisammen: "burned" wird zu "burn", "child" wird zu "chil", "fire" wird zu "fi". Auch hier könnte eine alte Sprachtradition erhalten geblieben sein, denn viele afrikanische Sprachen bilden ihre Wortstämme durch die Kombination von einem einzelnen Konsonanten mit einem einzelnen Vokal, haben also die Tendenz zu offenen Wortsilben.

Zu den Ausspracheregeln gehört auch das Austauschen von L und R, also der sogenannte Lambdazismus-Rhodazismus. Das Austauschen kann auch Vokale betreffen. Außerdem kann aus einem einfachen Vokal ein Doppelvokal gemacht werden, sogenanntes Diphthongisieren, ebenso wie ein Diphthong zu einem Einzelvokal werden kann. Man sagt z.B. "boin" für "burn", "woik" für "work". Umgekehrt werden Wörter wie "round", "town", "goin" nicht mit Doppelvokal ausgesprochen sondern mit einem langgezogenen, verdunkelten "åå".

Gleichfalls in den Bereich der Ausspracheregeln gehört das Kürzen von Vorsilben und Nachsilben; auch hier dürfte eine Reduktion auf den Kern der semantischen Bedeutung vorliegen. So wird “around” zu “roun”, “remind” zu “min”, “decide” zu “cide” u.a.m. Mit diesem Regelwerk ist es dem schwarzen Poeten möglich, Reime herzustellen, für die das Standard English keine Äquivalente besitzt —und die ein Nichteingeweihter für faul halten kann. Für das eingeweihte Publikum gehen sie hingegen nicht nur auf, sondern können bis zur Kunstfertigkeit stilisiert werden.

B.H.: Sie betonen, daß die schwarzen Poeten mit ihren schwarzen Zuhörern auf der Ebene dieses Black English miteinander kommunizieren. Wenn Sie dieses Untereinander so betonen, dann muß es ja, wenn ein weißer Mann hinzukommt, andere Regeln geben, oder sehe ich das falsch? Gibt es denn auch Mischformen des Sprachverhaltens, z.B. zwischen genuinem Black American English und Standard American English—

A.M.D.: Da gibt es mehr als einen Satz von Verhaltensregeln, sprachliche und nichtsprachliche. Eine von den sprachlichen Regeln ist das sogenannte *Code Switching.* “Code” ist der Sprachcode, die Sprachebene; “to switch” ist umschalten, abdrehen. Code Switching tritt ein, wenn von einer Sprachebene zu einer anderen übergegangen wird, oder von einem Vokabular zu einem anderen, z.B. wenn ein Fremder zugegen ist. Das Black American English hat ein fest umrissenes Vokabular. Jedes Ding, jede Handlung hat einen ganz bestimmten Namen, so und nicht anders wird dazu gesagt. Daneben besteht ein zweifacher bis dreifacher Vorrat für die gleichen Begriffe, der immer dann benutzt wird, wenn Code Switching angezeigt ist. Das kann zur Tarnung geschehen, zur Herstellung von Doppelbedeutung, zur Verschlüsselung einer Mitteilung in Anwesenheit eines Außenseiters, auch zu stilistischen Zwecken, wie Erzeugung von Ironie, Widersprüchlichkeit.

B.H.: Können wir Beispielmaterial mit Black English hören, vielleicht von einem Bluespoeten, wenn er nicht singt, sondern spricht—?

A.M.D.: Solche Passagen finden sich natürlich nur selten auf Schallplatten, niemand hat daran gedacht, daß sowas jemals interessant und wichtig sein könnte. Man muß schon eine Zeitlang suchen, ehe man geeignete Aufnahmen findet — und auch dann sind es keine systematischen Aufzeichnungen sondern Zufallsdokumente.

Einen Spracheindruck von einem der vielen Dialekte und Idiolekte des Black American English bekommen wir auf einer Schallplatte des Pianisten Speckled Red aus Atlanta, Georgia, der mit bürgerlichem Namen Rufus Perryman heißt. “Red” ist in der schwarzen Gesellschaft die Bezeichnung für einen Albino, und “speckled” ist fleckig, gepunktet. Rufus Perryman hat also das

Aussehen eines gesprenkelten Albinos, und diese Bezeichnung ist sein Künstlername geworden. Jetzt wissen wir, was die vielen “Reds” unter den schwarzen Musikern bedeuten, z.B. Tampa Red. Speckled Red's Idiolekt ist aus Elementen seines Heimatstaates Georgia und Bestandteilen aus dem verbreiteten Sprachgebrauch südstaatlicher Städter zusammengesetzt. Er erzählt von seiner Jugend, wo er geboren wurde, wo er aufgewachsen ist, was er getan und gelernt hat ehe er Musiker wurde. Gut zu hören sind seine Droppings, charakteristisch für seinen Idiolekt ist ein starkes Diphthongisieren. Um den Inhalt seiner Erzählung besser verstehen zu können, müssen wir aber noch weitere Einzelheiten des Black English kennen lernen. Die Passage, die wir hören, stammt von der Platte *“The Dirty Dozen*”, welche auf dem Label Albatros VPA 8457 wiederveröffentlicht worden ist.

Ein wichtiger Bereich der Grammatik des Black American English ist *die Behandlung des Zeitwortes.* Hier liegen die gravierendsten Unterschiede zum Standard English, und hier ist eine der definitorischen Grundlagen dessen, was das Black English zum Schwarzen Englisch macht. Die Behandlung des Verbums zeichnet sich durch zwei wichtige Eigenschaften aus, nämlich durch seinen unflektierten Gebrauch und durch seine Tonhöhen. Das Verbum ist ein Stamm, der beim Deklinieren und beim Konjugieren unverändert bleibt. Deklination wie auch Konjugation werden durch eigene Operatoren durchgeführt, wozu teils die Personalpronomina, teils bestimmte Hilfsverben verwendet werden. Ein Black English Sprecher wird sagen:

I go	ich gehe
You go	du gehst
He go	er geht
She go	sie geht
It go	es geht
We go	wir gehen
You go	ihr geht
They go	sie gehen

Hier stoßen wir ganz offensichtlich auf eine Retention aus den Sklavensprachen, und wahrscheinlich noch weiter zurück aus afrikanischen Sprachen. Und zwar sind es Sprachen aus den Westküsten-Gebieten Afrikas, aus welchen viele Angehörige von Kwa-Kulturen nach Amerika gebracht wurden. In diesen Sprachen geschieht mit den Verben etwas völlig gleiches. Ich kann aus

dem Twi zitieren, der Sprache des Ashanti-Volkes, der Hauptbevölkerung von Ghana, der ehemaligen britischen Kronkolonie Goldküste. Meine Kenntnisse verdanke ich Eugen Ludwig Rapp, meinem verstorbenen Lehrer für afrikanische Sprachen an der Universität Mainz. Er war in den dreißiger Jahren Missionar in Accra und Kumasi, und hat eine bis heute klassische Grammatik der Twi-Sprache verfaßt. Im Twi heißt "gehen" = ko (der "o"Laut ist ein offenes o, wie im deutschen "Wort" — Gegensatz dazu ist das geschlossene o, wie im deutschen "Hof"); die Deklination des Verbums in der Twi-Sprache sieht folgendermaßen aus:

mékò	ich gehe
wókò	du gehst
ókò	er, sie, es geht
yékò	wir gehen
mókò	ihr geht
wókò	sie gehen

Das Verbum "ko" bleibt immer gleich, es bekommt lediglich das jeweilige Personalpronomen als Operator vorgesetzt. Das ist analog zu dem gleichen Deklinationsvorgang im Black English.
Dazu kommt im Afrikanischen die klangliche Komponente: afrikanische Sprachen sind Tonsprachen. Das äußert sich in unserem Beispiel darin, daß das Personalpronomen jeweils einen Hochton trägt (´) und das Verbum einen Tiefton (`). "Mé" wird also *hoch* gesprochen, "kò" dahinter *tief*. Die afrikanischen Tonhöhen sind semantisch, das heißt sie tragen bzw. sie bestimmen die Bedeutung. Ändert sich in einem Wort oder in einem Wortteil die Tonhöhe, so ändert sich auch die Bedeutung; es kann die Zeit sich ändern, es kann ein völlig neuer Sinn entstehen. Zeitänderung heißt, daß in diesen Tonsprachen die gesamte Konjugation mit Tonveränderungen durchgeführt wird. Diese charakteristische Spracheigenschaft hat ganz offensichtlich in amerikanischen Sklavensprachen nördlich und südlich des Äquators deutliche Spuren hinterlassen, so auch in deren gegenwärtigen Nachfolgesprachen, wie dem Black American English.

Ein zweiter Bereich im Verbum des Black American English mit interessanten linguistischen Eigenschaften ist die *Verneinung.* Auch an ihr läßt sich modellhaft zeigen, wie stark die Retentionen alter Sprachformen einer ganz fernen Heimat — fern im zeitlichen wie im räumlichen Sinn — im heutigen Sprachverhalten des Black American English noch sind. Hier erscheint in der afrikanischen Vergleichssprache ein eigener Operator. Der Negativ-Operator im Twi der Ashanti ist

das “n”. Wenn dieses “n” zwischen einem Vokal und einem Rachenverschlußlaut (einem *glottal stop*) zu stehen kommt, erfährt es eine Nasalierung, aus “n” wird “ng”, wie im deutschen “eng”. Die Verneinung im Twi sieht demnach so aus: erst kommt das Personalpronomen, dann der Negativ-Operator, dann das Verbum. Das Personalpronomen trägt einen Hochton (´), der Negativ-Operator einen kontrastierenden Tiefton (`), durch diesen wird der ursprüngliche Tiefton vom Verbum weggezogen, und um die kontrastierende Verneinungswirkung endgültig zu fixieren, geht der Sprachton auf dem Verb jetzt wieder nach oben.

mé`nkó	ich gehe nicht
wó`nkó	du gehst nicht
ó`nkó	er, sie es geht nicht
yé`nkó	wir gehen nicht
mó`nkó	ihr geht nicht
wó`nkó	sie gehen nicht

Das Black English hat genau wie diese westafrikanische Kwa-Sprache einen Negativ-Operator. Es ist die Vokabel “ain”. Sie besteht aus dem Hilfszeitwort “is” bzw. dessen Plural “are” plus der Verneinung “not”. Beide werden zusammengezogen und das auslautende “t” gedroppt= are not-> aren't-> ain't-> ain. Die Verneinung des Verbums im Black English erfolgt ganz analog: erst kommt das Personalpronomen, dann der Negativ-Operator, dann das (unflektierte!) Verbum. Und zur größten Überraschung ist im Black English sogar noch eine analoge Tonstruktur vorhanden: das Pronomen hat einen Hochton (´), der Negativ-Operator hat einen Tiefton (`), das Verbum hat wieder einen Hochton (´).

Í àin gó	ich gehe nicht
Yóu àin gó	du gehst nicht
Hé, shé, ít àin gó	er, sie, es geht nicht
Wé àin gó	wir gehen nicht
Yóu àin gó	ihr geht nicht
Théy àin gó	sie gehen nicht

Wir sehen, was da nach dreihundert Jahren noch erhalten geblieben ist!

Doch nicht nur Retentionen alter Sprachgebräuche sind charakteristisch für das Black English, sondern auch ganz erstaunliche Eigenleistungen. Da das Englische als Kolonialsprache diente, mußte es zwangsweise auch als Sklavensprache verwendet werden. Andererseits ist die Sprachenvielfalt auf afrikanischem Boden sehr groß, und die Sprachen sind oft so verschieden voneinander, daß Verständigung über große Distanzen sehr erschwert ist. Insofern stellt die Veränderung des Kolonial-Englischen zur Sklavensprache zugleich die Herstellung einer intertribalen Lingua Franca dar, ist also eine funktionale Leistung ersten Ranges. Und da das englische Verbum sich nicht durch Tonveränderungen konjugieren ließ, haben die Sklaven die brillante Idee gehabt, eine ihrer eigenen Sprachtechniken auf das Englische zu übertragen: sie entwickelten für die Konjugation des englischen Verbums eigene Zeit-Operatoren! Und diese sind, weil so hervorragend brauchbar, völlig unverändert aus der Sklavensprache in das Black English übergegangen.

Wenn ein Black English Speaker ein betontes Präsens bilden will, also ein Präsens indikativ, so sagt er: “I is go” (bzw. You, He, She, It is go; We, You, They is go). Für das Präteritum, die 1.Vergangenheit, verwendet er den Zeit-Operator “done”: “I done go” (bzw. You, He, She, It done go; We, You, They done go). Für das Perfekt benutzt er den Zeit-Operator “been”: “I been go” (bzw. You, He, She, It been go; We, You, They been go). Ebenso gibt es einen Zukunft-Operator “be”: “I be go” (bzw. You, He, She It be go; We, You, They be go). Das sind alles keine Verstümmelungen des Englischen, wie man sie bisher interpretierte, sondern Operatoren, welche das Black English benutzt, um die Tempi bei den Verben zu bilden.

B.H.: Haben wir in unserem klingenden Material einen Bluestext, bei dem man sieht, wie mit diesen Zeit-Operatoren gearbeitet wird?

A.M.D.: Ja, da kann man fast jedes beliebige Beispiel nehmen. Ich würde sogar vorschlagen, wieder zu Vera Hall nach Livingston in Alabama zu gehen und ihren *Boll Weevil Blues* nochmal daraufhin anzuhören.

The Boll Weevil Blues

Vera Hall

First time I seen the Boll Weevil,
He sittin 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 'n'corn,
All but the new grown square.

Well, the farmer ask the merchan,
Oh, for some meat 'n'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 cott'n 'n'corn.

Die *Bluessprache,* als eine poetisch angehobene Form des Black American English, steht im Niveau zwischen diesem als ihrer Basis und dem Standard American English als dem Postulat eines Sprachideals der schwarzen Gesellschaft. Was in der Sklavenperiode die Sprache des weißen Masters war, wurde nach der Emanzipation die Sprache der Schule und der höheren Bildung. In diesem Sinne ist der Bluespoet sich auch der Bedeutung der beiden Sprachebenen voll bewußt, welche ihm zur Gestaltung seiner Ideen zur Verfügung stehen. Da er ein Künstler im Bereich der *Volkskunst* ist, wird er seine Aussage immer so formulieren, daß sie dem Verständnis seiner Adressaten optimal angemessen ist. Die Bluespoesie ist daher der Ort, an welchem wir auf die reinsten Ausprägungen des Black English in der Öffentlichkeit, außerhalb des Ghettos und der Black Community treffen.

Konsequenterweise wird daher ein Bluestext immer eine Mischung aus den beiden skizzierten Sprachebenen sein. Mir ist kein Bluestext bekannt, welcher ausschließlich in Black English gestaltet ist, ebenso wie ich keinen Bluestext kenne, der sich ausschließlich des Standard American English bedient.

Hingegen gibt es endlos viele Grade von Schattierungen, in welchen die Bluespoeten beide Sprachebenen miteinander vermischen. So wie Vera Hall, machen die meisten von ihnen Gebrauch von den verschiedenen Ausspracheregeln des BAE, gekennzeichnet durch die Eigenheiten lokaler oder regionaler Dialekte. Buchstäblich symptomatisch für die Bluessprache sind die Droppings. Beim *Boll Weevil Blues* hatten wir Schwierigkeiten zu entscheiden, ob Vera Hall tatsächlich “first

time” singt oder, wie nach der Droppingregel zu erwarten, “firs time”. In der dritten Zeile der ersten Strophe singt sie hingegen völlig deutlich “nex time”. Ebenso droppt sie den Endkonsonanten bei “sittin”, “nothin” und “goin”. Das Verbum behandelt sie, bis auf die vierte Zeile der ersten Strophe, stets nach den Regeln des BAE. Bei “I seen” fehlt das “have”; bei “He sittin” fehlt das “was”; bei “I see” fehlt das “did”. In der zweiten Strophe erscheint eine Formulierung, die eine Art Hypertrophierung darstellt, und ganz charakteristisch für Black English ist: “They done ate up”. Hier wird zunächst der Zeit-Operator “done” verwendet, jedoch nicht zusammen mit dem Präsens indikativ “eat”, sondern mit dem Präteritum “ate”. Solche Formulierungen dienen dem Bluespoeten zur Darstellung besonderer Emphase, wahrscheinlich will die Sängerin hier darauf hinweisen, daß die Boll Weevils restlos und ratzekahl alles aufgefressen haben.
Ganz klassisches BAE ist das unflektierte Verbum in “The farmer ask the merchan”; gleichermaßen klassisch ist die doppelte Verneinung “T ain nothin goin”, aufgelöst= it ain't nothin goin, korrekt= there is nothing going. Sehr häufig ist auch die Kombination Substantiv+Hilfszeitwort “is”, mit gedropptem “i”, wie bei “Boll Weevil's in yo fiel”. Solche Bildungen werden von Nichtkennern des BAE oft als Pluralbildung mißverstanden: “Boll Weevils in your field”. “Mong” in der letzten Zeile ist ein Beispiel für das Dropping von Vorsilben= among. Der Gehalt an Bestandteilen des Black American English in Vera Halls kleinem Bluesstückchen ist alles andere als unerheblich.

B.H.: Soviel zunächst mal zur Grammatik und Syntax. Sind denn auch im *Vokabular* solche Unterschiede zwischen dem Standard American English und dem Black American English vorhanden?
A.M.D.: Da gibt es mehrere Bereiche, in welchen das Schwarze Englisch ganze Sätze von Vokabeln parat hat, die völlig andere Bedeutungen haben als ihre Gegenstücke im Standard English. Auf zwei dieser Bereiche möchte ich kurz eingehen, weil sie für das Verständnis der Bluespoesie von Bedeutung sind. Sie betreffen die schwarzen Partnerschaftsbeziehungen, insbesondere zwischen Mann und Frau, sowie die Manipulationen durch Sprache im allgemeinen Sozialbereich.

Fast jede zweite Bluesschöpfung beschäftigt sich in der einen oder anderen Form mit *partnerschaftlichen Beziehungen.* Das ist ein außerordentlich komplexer Bereich: partnerschaftliche Verhältnisse von Mann und Frau, Eheverhältnisse, Freundschaftsverhältnisse, sexuelle Partnerschaftsbeziehungen, Versorgungsverhältnisse, Wohnbeziehungen sind in der schwarzen Gesellschaft oft diametral anders als in der amerikanischen Mastergesellschaft. Sie beruhen großteils heute noch auf Gewohnheiten weit zurückliegender Herkunftsgesellschaften, und sind so

selbstverständlich tradiert, daß sie weder reflektiert noch jemals in Frage gestellt werden. Ganz im Gegenteil, ihr Verständnis wird so vollständig vorausgesetzt, daß die Verletzungen dieser Regeln, mit beißender Ironie und grimmigem Spott ausführlich dargestellt, den Inhalt ungezählter Bluesschöpfungen bilden. Während diese Inhalte von der schwarzen Hörerschaft mit größtem Vergnügen zur Kenntnis genommen werden, bilden sie aufseiten der weißen Leute den Gegenstand größter Mißverständnisse. Solange wir Außenseiter nicht wissen, wovon ein Bluespoet wirklich spricht, wenn er von seiner "Mama" singt, oder von seinem "Woman", seinem "Girl" oder seinem "Baby", unterstellen wir ihm Dinge, welche wir unseren eigenen Verhaltensformen entnehmen, und gehen an der Bedeutung seines Textes für die schwarze Zuhörerschaft ahnungslos vorbei. Das war lange Zeit ein großes Handicap im Bluesverständnis.

B.H.: Dahinein dürfte dann wohl auch das bekannte Klischee von der Traurigkeit des Blues gehören-?

A.M.D.: Und ob-! In den meisten Fällen sind die Aussagen des Bluessängers gerade über die partnerschaftlichen Beziehungen und deren Komplikationen alles andere als jammernd oder klagend. Sie sind entweder ironisch oder exemplarisch gemeint. Selbst wenn sie strikt autobiographisch sind, also die eigene Person des Poeten betreffen, gelten sie stets für die ganze Gesellschaft. Und diese identifiziert sich damit, je nach der eigenen Situation, sei es durch Betroffenheit, sei es durch befreites Lachen. Es kommt immer wieder vor, daß ein Blues bei schwarzen Hörern außerordentliche Beliebtheit erlangt, weil er eine Situation oder ein Verhaltensmuster ganz besonders trefflich ironisiert, während er bei weißen Hörern beliebt ist, da sie sich durch ihn bis zur Rührseligkeit ergriffen fühlen können.

B.H.: Haben wir Beispiele für diese beiden Rezeptionsebenen, können wir Stücke zeigen, die von schwarzen und weißen Hörern ganz verschieden aufgefaßt werden?

A.M.D.: Ja, dafür habe ich das nächste Beispiel ausgewählt. Es sieht eigentlich ganz normal und harmlos aus. Eine Doppelbödigkeit hat es nur für nichtschwarze Hörer. Es ist außerdem ein alter Bluesklassiker, von dem niemand weiß, wie alt er ist und woher er kommt. Es ist eine der, von David Evans so genannten *Blueszellen* —das halte ich für einen exzellent gewählten Begriff—, die gewissermaßen virulent im Bluesraum herumschweben, die jeder aufgreifen und spontan zu einem neuen Blues verarbeiten kann. Es ist das alte Paradoxon des *See See Rider:* jemand hat eine neue Sexualverbindung aufgenommen und gerät in Konflikt mit seinem alten gewohnheitsrechtlichen Partner. Eine hübsche Version des Themas hat Jelly Roll Morton parat gehabt, als er 1938 seine berühmt gewordenen Interview-Sitzungen mit Alan Lomax in der Library of Congreß in Washington machte, und sie ganz überraschend aus dem Ärmel geschüttelt.

See See Rider

Jelly Roll Morton

She said, see see rider,
See what you have done;
See see rider,
See what you have done:
You made me like you,
My ol man done come.

I wanna mama,
That's gonna be good to me;
I wanna mama,
That's gonna be good to me;
I wanna mama,
One as sweet as can be.

I wanna gal,
That works in the white folks yard;
I wanna gal,
Works in the white folks yard;
I wanna gal,
That works in the white folks yard.

gesprochen:

This is a verse
That I've always used like this.

gesungen:

Do you see that little fly,
Crawlin up the wall?
Oh, do you see that little fly,
Hangin at the wall?
Shes goin up there,
To let her ashes fall.

I've got a mama,
She lives right back of the jail;
I've got a sweet mama,
She lives right back of the jail;
Shes got her a sign on the window:
Good pussy for sale!

Mit diesem Stück wollte ich in die *Partnerschaftsterminologie des Black English* einsteigen. Davon sind in diesem Blues folgende Begriffe enthalten:

Rider	Mama	Ol man	Girl

"Rider" ist eine hervorhebende Bezeichnung für einen besonders angenehmen Sexualpartner; "Mama" bezeichnet eine Lebensgefährtin, von welcher der männliche Partner ausschließlich Vorteile hat, sexuelle und wirtschaftliche; "Ol man" ist eine der Bezeichnungen für den regulären Ehepartner einer Frau; "Girl" ist eine Partnerin, für welche der Mann Schutzfunktion ausübt, während sie selbst für ihn finanziell tätig ist.

Diese Partnerschaftsbegriffe haben also keine Bedeutungsgleichheit mit ähnlichen Vokabeln der weißen amerikanischen oder der europäischen Gesellschaft. Ihr Verständnis ist funktionaler Art, jeder Begriff steht für eine bestimmte Kategorie von Mann-Frau-Verhältnis. Keiner dieser Begriffe ist in irgendeiner Weise ein Kosename; "Mama" ist in keinem Falle ein Kosewort für Mutter.
Nach Geschlechtern getrennt, lassen sich die wichtigsten dieser Partnerschaftsbegriffe aufreihen und einander gegenüberstellen.

Woman, my	Man, my
Woman, other	Man, other
Mama	Daddy
Baby	Baby
Honey	Honey
Girl	-
Mother, my	Father, my
Ol lady	Ol man
Girlfriend	-
Sweetheart	Sweetheart
-	The Man

“Woman” ist die weibliche Person schlechthin, so wie “Man” die oder eine männliche Person ganz allgemein ist. “My woman” und “My man” sind die jeweils angetrauten Ehepartner, seien sie legal oder gewohnheitsrechtlich. “Other woman” bzw. “other man” ist die *andere* Frau und der *andere* Mann, das ist die 1.Nebenfrau und der 1.Nebenmann. Damit kommt heraus, daß die afro-amerikanische Gesellschaft ganz explizit polygam ist. Die “other woman” ist natürlich zugleich auch die Frau von einem anderen Mann: und hier liegt unendlich viel Konfliktstoff in den Partnerschaftsformen der schwarzen Gesellschaft. Und eben dieser Konfliktstoff wird in endlos vielen Bluesschöpfungen präsentiert und exemplarisch aufgearbeitet.
Die “Mama” ist die 2.Nebenfrau, so wie der “Daddy” der 2.Nebenmann ist. Mit diesen Partnern bestehen besonders enge, intensive Gefühlsverbindungen. Außerdem besteht mit ihnen Wohngemeinschaft und Wirtschaftsgemeinschaft, was bei den “other” Partnern nicht der Fall ist. In der Gemeinschaft mit “mama” und “daddy” werden die gegenseitig eingebrachten Kinder, zusammen mit den hier erzeugten ernährt und großgezogen. Meistens spielt dabei die “mama” die wirtschaftliche Hauptrolle, während der Mann oft nur eine Nebenrolle spielt. Die Kinder der schwarzen Unterschichten haben in der Regel die lebhaftesten Erinnerungen an die “mama” oder “mamy”, und es ist eine völlige Fehlinterpretation, wenn Angehörige weißer Gesellschaften diese Person als die leibliche Mutter dieser Kinder betrachten.

Jetzt fangen die Freundschaftsbeziehungen an. “Baby” ist ein Mädchen im Freundinnenverhältnis, für das der männliche Partner selbst aufkommt. Wenn er dieser Partnerin ganz besondere Wertschätzung signalisieren will, nennt er sie “Honey”. Ein relativ starkes Nahverhältnis hat der Mann auch zu seinem “Girl”; jedoch ist dieses Verhältnis wirtschaftlich vollkommen umgekehrt. Das “Girl” ist für den Mann wirtschaftlich tätig. Jelly Roll Morton drückt das in der dritten Strophe klar und deutlich aus:

I wanna gal,
That works in the white folks yard.

Das ist ihm so wichtig, daß er dieses Zeilenpaar dreimal wiederholt, also auf die Konstruktion= Anrufung, Anrufungswiederholung, Beantwortung verzichtet. Er ist sich dieser besonderen Konstruktion seiner Bluesstrophe auch völlig bewußt, denn während des Turnarounds sagt er zu dem danebenstehenden Alan Lomax: “Diese Strophe habe ich immer so gesungen wie sie ist-”.
Früher hat man angenommen, daß solche A A A-Strophen mißlungene Strophen seien. Man ging davon aus, hier sei den Bluespoeten keine Beantwortung eingefallen. Wir sind völllig eindeutig der

Meinung, daß diese Strophen der Hervorhebung eines Faktums dienen, indem sie ihm ganz besonderen Nachdruck verleihen. Auch Jelly Roll Morton war überzeugt, daß Alan Lomax der erstgenannten Meinung war, deshalb sah er sich zu diesem erklärenden Aside veranlaßt. Ein Gegenstück zum "Girl" auf der männlichen Seite gibt es nicht. Es gibt in der schwarzen Gesellschaft wohl keinen Mann, der für eine schwarze Frau alleine arbeitet.

Die nächste Gruppe bilden die Elternbezeichnungen. Diese werden in der Regel nur eingesetzt, wenn aus situativen oder offiziellen Gründen deren genaue Erwähnung erforderlich ist. Wichtig ist dabei das Possessiv-Pronomen "my", auch bei "my ol lady" oder "my ol man"; ohne dieses ändert sich sofort der Bezug der Aussage, vgl. z.B. im *Boll Weevil Blues*= "T ain nothin goin, ol man". Hier steht "ol man" nicht für den Vater sondern ist ein Synonym für "pops". "Mother" ohne Possessiv-Pronomen wird wie "mama" benutzt und indiziert eine ehrende Hervorhebung als Mutter der gemeinsamen Kinder. Vonseiten der Kinder herrscht wieder ein anderer Sprachgebrauch: sie nennen Vater und Mutter nicht "Father and Mother" sondern "Dad an Mom" (bzw. "mom an dad", denn schwarze Gesellschaften empfinden durchwegs mutterrechtlich---).

Die nächste Gruppe bilden Begriffe für das Code Switching. "Girlfriend" und "Sweetheart" tauchen auf, wenn Wertschätzung ausgedrückt, oder wenn nicht-konformes Verhalten nach dem schwarzen Kodex ironisiert werden soll. In beiden Fällen greift der Bluespoet zu Vokabeln, die aus der Sprache der weißen Leute stammen. Aus den gleichen Gründen kann gelegentlich auch zu Ausdrücken gegriffen werden, die absolut nicht Bestandteile des schwarzen Vokabulars sind, wie beispielweise "wife" oder "husband".

Bleibt zuletzt noch die besondere Bedeutung des Wortes "man". Wenn dieses mit einem Artikel auftaucht, also "The man", dann ist immer der weiße Mann gemeint. Er wird verdeckt auch oft als "Mister Charley" angesprochen, zum Beispiel, wenn er als weiße Autoritätsperson auf schwarze Weise manipuliert wird, d.i. sogenanntes "manoeuvring".

B.H.: Gibt es im Schwarzen Englisch auch noch andere Begriff-Sätze, die wir kennen müssen, wenn wir Bluestexte richtig wie schwarze Hörer verstehen wollen?

A.M.D.: Wir müssen noch über die Bedeutung der *Hautfarbenskala* sprechen. Ihre Anwendung in der Bluespoesie signalisiert aufsteigende oder absinkende Wertschätzung und ist ein wichtiges Indiz zum Verständnis von Sozialpartnerschaften. Je dunkler ein Mensch, desto weniger angesehen ist er in der schwarzen Gesellschaft, und je heller seine Hauptfarbe ist, umso höher steht er in der sozialen Wertschätzung. Dafür gibt es eine sehr differenzierte Begriffskala:

high yellow - yellow - chocolate - malted milk - high brown brown - dark skin - black - coal black - jet black

In Anwendung dieser sozialen Wertschätzungsskala suchen dunkelhäutige Partner möglichst hellerhäutige Partnerinnen zu gewinnen und vice versa. Dunkelhäutige Männer suchen soziales Prestige, indem sie hellerhäutige Frauen heiraten oder als Freundinnen an sich ziehen. Umgekehrt versuchen dunkle Frauen, durch den Umgang mit hellerhäutigen Männern, die soziale Leiter hinaufzuklettern.

B.H.: Sie sollten uns einen Blues zu diesem Hautfarbenthema vorführen!
A.M.D.: Das haben wir die Memphis Jug Band, deren Sänger Will Shade auch der Poet und Gitarrenspieler ist. Jug Bands gehören zu jenen Blues-Ensembles, in denen Subsitut-Instrumente verwendet werden, also Krug, Waschbottich, Waschbrett, Besenstiel-Baß, Blastrichter(genannt "kazoo"), dazu Fiedel, Mundharmonika, Gitarre, Mandoline, Banjo. Gesungen wird oft im Duett, Terzett, besonders bei Bluesformen mit Refrain. Das scheint einigermaßen widersprüchlich zu der sonstigen Vortragsweise dieses doch ziemlich seriösen Genres zu sein. Aber da sehr viele Bluesstücke ausgesprochen spöttische, sarkastische, ja humorvolle Inhalte haben, ist der Vortrag in diesem "Hokum-Stil" der Bluesbands durchaus angemessen.

A Black Woman Is Like A Black Snake
Will Shade

A black woman is like a black snake,
Cause she will stab an run;
A black woman is like a black snake,
Cause she will stab an run;
Shes a wiggle an a higgle,
She sure wiggles all aroun.
Ah, big eye women,
You tryin to trick a man;
Ah, big eye women,
You tryin to trick a man;
An to get all his,
You'll try to do the bes you can.

I wouldn marry a black woman,

An I tell you the reason why;
I wouldn marry a black woman,
An I tell you the reason why:
Cause a black girl, you know,
She goin look either way.
Ah, big eye women,
You tryin to trick a man;
Ah, big eye women,
You tryin to trick a man;
An to get all his,
You'll try to do the bes you can.

Die schwarze Frau wird hier in ihrer geringsten Wertschätzung gezeigt. Sie ist nicht nur eine Schlange, die beißt und davonrennt, um sich dann wieder an ihr Opfer heranzuschlängeln, die den Mann bezirzt, bis sie endlich alles von ihm hat, was sie will; sie ist auch doppeläugig, was in der zweiten Strophe ausdrücklich konstatiert wird.

Ne schwarze Frau darfst du nicht heiraten,
Und ich sag dir auch, warum;
Ne schwarze Frau darfst du nicht heiraten,
Und ich sag dir auch, warum:
So ein schwarzes Mädchen, hörst du,
Schaut sich stets nach andern um.
Macht dir schöne Augen,
Sucht dich zu verführn;
Macht dir schöne Augen,
Sucht dich zu verführn;
Bis sie alles hat,
Wird sie nie müde, sich zu rührn.

B.H.: Wie werden nun alle die sprachlichen Mittel des Black American English in der Bluespoesie eingesetzt und benutzt?

A.M.D.: Diese Mittel dienen der Bluespoesie zum Transportieren ihrer Inhalte, die umso klarer werden, je mehr man hinter die schwarzen Bedeutungen ihrer Vokabeln und ihrer grammatischen und syntaktischen Strukturen kommt. Benutzt werden die Mittel für eine ganze Reihe von

Kommunikationsformen verbaler Art, die wiederum ganz typisch für die schwarze Gesellschaft sind und für die es ganz exakte Bezeichnungen gibt. Sie werden beispielweise zu freundlichen oder aggressiven Auseinandersetzungen mit wettstreitendem Charakter benutzt. Oder sie dienen der verbalen Manipulation eines Partners, Gegners oder Herausforderers.

Formen der verbalen Herausforderung sind bekannt unter Begriffen wie *Toasting, Signifying, Dozens*. Formen der verbalen Manipulation sind bekannt als *Rapping, Shucking, Whupping*. Dazu kommt natürlich ganz generell, daß mit den Mitteln der Bluessprache Aussagen möglich sind, welche gewissermaßen einen doppelten Boden besitzen: einen für die allgemeine Öffentlichkeit, einen für die Eingeweihten. Das ist von verschiedenen Bluespoeten mehrmals ausdrücklich so gesagt worden.
Als schönes Beispiel einer *Mitteilung auf unterschiedlichen Ebenen* —eine vordergründig harmlos, die andere hintergründig sexual codiert—, möchte ich den *Phonograph Blues* von Robert Johnson benutzen.

Phonograph Blues
Robert Johnson

Beatrice, she got a phonograph,
And it wont say a lonesome word;
Beatrice, she got a phonograph,
And it wont say a lonesome word;
What evil have I done,
What evil has the poor girl heard?

Beatrice, I love my phonograph,
But you have broke my windin chain;
Beatrice, I love my phonograph,
But you have broke my windin chain;
And you takin my lovin,
And give it to your other man.

Now, we played it on the sofa,
Now, we played it side the wall;

My needles have got rusty, baby,
They will not play at all;
We played it on the sofa,
And we played it side the wall;
But my needles have got rusty,
And it will not play at all.

Beatrice, I'm goin crazy,
Baby, I will lose my min;
Baby, I go crazy,
Honey, I will lose my min;
Wont you bring your clothes back home,
And try me one more time!

She got a phonograph,
And it wont say a lonesome word;
She got a phonograph,
Ooh, wont say a lonesome word;
What evil have I done,
Or what evil has the poor girl heard?

Dieser Text ist voll von Black American Structures, und wir wollen einige etwas näher betrachten. Gleich die erste Zeile beginnt mit einem prächtigen Stück Black English: “Beatrice, she got a phonograph”, das ist ein typischer schwarzer Satzbeginn, bestehend aus einem Hauptwort oder Namen und dem dahinter folgenden, einen Nebensatz anführenden Artikel= “Beatrice, she”. Bee-A-Trees, sprich: bi-äj-tries, wie er sie nennt, hat ein Grammophon. Doch dieses sagt kein einziges Wort — es tut keinen Mucks. Was habe ich, fragt er sich, Böses getan, oder was hat das Mädchen Böses gehört?

Beatrice ist ihm ausgerückt; sie hat den Grammophonaufzug kaputtgemacht und ist zu einem anderen Mann. Da ist er wieder, der “other man”! Sie hat nicht nur den Grammophonaufzieher zerstört, sondern auch seine (des Sängers) Liebe weggenommen und sie dem anderen Mann gegeben. Und auch das im schönsten Black English: “and give it to your other man”, das ist das unflektierte Verbum im Perfekt. Mit dieser Situation will sich der Sänger nicht abfinden, er will sein Baby zurückhaben. Er nennt Beatrice sogar sein “Honey”, eingedenk der schönen Zeiten,

welche sie miteinander verbracht haben. Doch dabei kommt zum Vorschein, daß er nicht immer der allerbeste Partner gewesen ist: “my needles have got rusty”. Vielleicht ist das ein Grund, weshalb ihm die Beatrice davongelaufen ist? Da helfen ihm seine Beschwörungen nicht viel, auch wenn er zum Jammern übergeht: bring doch deine Sachen wieder zuück und probier es nochmal mit mir.
Vordergründig wird die Geschichte mit dem Grammophon vollständig durchgehalten, doch auf der zweiten Ebene wird der Ablauf einer Auseinandersetzung zwischen Mann und Frau in einem nebenehelichen Gewohnheitsverhältnis berichtet. Das ist die eigentliche Botschaft für die schwarzen Zuhörer, und die Grammophongeschichte ist die Verpackung, welche wegen ihrer künstlerischen Aufmachung geschätzt und bewundert wird.

B.H.: Wie ist das nun mit den "Dozens"—?
A.M.D.: Die *Dozens* sind die aggressivste Form verbaler Auseinandersetzung zwischen Freunden. Sie sind eine Form literarischen Wettstreites. Das Wort "dozen" ist Standard English, gleich unserem Wort "Dutzend", aber kein Mensch kann gegenwärtig sagen, welche semantische Bedeutung die Black English Sprecher mit diesem Begriff verbinden, zumal sie ihn ja auch im Plural verwenden: Playin the Dozens.
Es ist ein spielerischer Wettstreit, es geht um die verbale Geschicklichkeit. Schwarze Menschen sind Meister des Wortes! Es gibt einen Herausforderer und einen Verteidiger; der Herausforderer versucht, mit möglichst schmutzigen Begriffen über eine besonders nahestehende Person, meistens die Mutter, der Vater, die Geschwister, den Verteidiger zu reizen und in Verlegenheit zu bringen. Dieser muß in gleicher Weise antworten und bemüht sein, den Herausforderer zu übertreffen. Gewinner ist, wer den anderen dazu bringt, nicht mehr antworten zu können oder den Wortstreit in einen physischen Kampf übergehen zu lassen.
Da im verbalen Bereich hauptsächlich unter der Gürtellinie gekämpft wird, heißt das Spiel auch "The Dirty Dozens". Rufus Perryman, alias Speckled Red, den wir schon mit seinem Black English Dialekt kennengelernt haben, hat die wohl berühmteste Aufnahme von diesem Wortkampfspiel gemacht. Für einen einzelnen Sänger ist es natürlich nur schwer möglich, die originale Dialogform beizubehalten: er singt mit verschiedenen Stimmen; aber wer die Platte kennt, weiß auch, daß bei dem rasenden Tempo von Speckled Reds Vortrag ein solcher Versuch kaum möglich ist.

The Dirty Dozens
Speckled Red

Well, I wan all you womenfolks

To fall in line;
Shake your shimmy,
Like I'm shakin mine.
You shake your shimmy,
An you shake it fas;
You cain shake your shimmy,
Shake your yas-yas-yas.
Now, you's a dirty mistreater,
A robber an a cheater;
Slip you in the dozen,
You poppy's cousin,
You mama do the — Lawdy-Lawd!

Yonder go you mama,
Goin out cross the fiel;
Runnin an-a-shakin,
Like an automobil.
I holler at you mama,
An I tol 'er to wait;
She slip 'way from me,
Like a cadillac eight.
Now, she's a runnin mistreater,
A robber an a cheater;
Y' poppy's her cousin,
Slip you in the dozen,
You mama do the — Lawdy-Lawd!

I like you mama,
I like you sister, too;
I did like you daddy,
But you daddy wouldn do.
Met you daddy on the corner,
The other day;
But, you know, 'bout that,

He was funny that way.
So now, he's a funny mistreater,
A robber an a cheater;
Slip you in the dozen,
Poppy's you cousin,
You mama do the — Lawdy-Lawd!

God made him an elephant,
He made him stout;
He made his snout,
Jus as long as a rail;
He wasn satisfied,
Till he made him a tail.
He made him a tail,
Jus to fan the fly;
He wasn satisfied,
Till he made him some eye.
He made his eye,
Jus to look over the grass;
He wasn satisfied,
He made his yas-yas-yas.
He made his yas-yas-yas,
An didn get it fix;
He wasn satisfied,
Till is made him sick.
It made him sick, Lord,
It made him well;
You know, by that,
The elephant caught hell.
Now, he's a dirty mistreater,
A robber an a cheater;
Slip you in the dozen,
You poppy's you cousin,
You mama do the — Lawdy-Lawd!

Now, now, boys, say,
You ain actin fair;
You know, 'bout that,
You got real bad air.
You face's all hid,
Now, you back's all bare;
If you ain doin the bobo,
What's you head doin there?
Now, you's a dirty mistreater,
A robber an a cheater;
Slip you in the dozen,
Now, you poppy's you cousin,
An you mama do the — Lawdy-Lawd!

Now, you li'l sister,
Well, she ask me to kiss'er;
I tol'er to wait, till
'N till she got a li'l bigger.
She got a li'l bigger,
Says, now I could kiss'er;
You know, 'bout that, boy,
That I didn miss'er.
She's a dirty mistreater,
A robber an a cheater;
Slip you in the dozen,
Now, you poppy's you cousin,
An you mama do the — Lawdy-Lawd!

Now, the firs three month,
There she did very well;
The nex three month,
She begin to raise a li'l hell.
The nex three month,

Said, she got real rough;
You know, by that,
That she was struttin that stuff.
Now, she's a dirty mistreater,
A robber an a cheater;
Slip you in the dozen,
Now, you poppy's you cousin,
An you mama do the — Lawdy-Lawd!

Now, I like you mama,
But she wouldn do this;
I hit'er cross the head,
With my great big fis.
The clock on the shelf,
Goin tick-tick-tick;
You ma's out on the street,
Doin — I don know which!
Four, five, six, seven,
Eight, nine an ten;
I like you mama,
But she's got too many men.
Ashes to ashes,
Now, it's san to san;
Evry time I see her,
She's got a bran new man.
She's a dirty mistreater,
A robber an a cheater;
Slip you in the dozen,
Now, you poppy's you cousin,
An you mama do the — Lawdy-Lawd!

The Dirty Dozens, Part One and Two, ist eines der Paradestücke pianistischer Meisterschaft in Bluesstrophenform, und zur selben Zeit die klassische Demonstration eines Dozenspiels. Wir sind jetzt schon eingermaßen mit den Regeln des Black English bekannt, um abschätzen zu können, in

welch feiner und ausgewogener Weise Speckled Red davon Gebrauch macht. Dabei sind gewiß viele unter uns prompt auf das raffinierte Wortspiel mit der Mama und dem Daddy hereingefallen: Es ist absolut richtig, daß damit jeweils Mutter und Vater des Herausgeforderten gemeint sind, aber eben in aggressiver Weise! Denn durch die Verwendung dieser Vokabeln wird dem Gegner vorgehalten: Deine Mutter ist eine Mama, d.i. die Nebenfrau eines anderen Mannes. Eines Mannes, der nicht dein Vater zu sein braucht! Hierin liegt der schwarze Witz. Alles andere ist völlig vordergründig zu verstehen.

Der Anfang des Stückes ist ein üblicher Einstieg in eine Boogie-Aufführung: der Sänger-Pianist fordert seine Zuhörer auf, eine Reihe zu bilden und die Tanzbewegungen des Shimmy auszuführen. Diese bestehen darin, mit den Hüften zu wackeln, zu kreisen oder 8er-Figuren zu bilden, damit das Hinterteil in heftige Schüttelbewegungen gerät. Shimmy ist zugleich auch eine Bezeichnung für das Gesäß: "shake your shimmy". Wenn einer sein Hinterteil nicht richtig schütteln kann, dann soll er sein Vorderteil schütteln: Yas-yas-yas, das sind die Genitalien.

Nach diesem Einstieg geht der Sänger in die Dozens über, der Pianist in das Boogiespiel. Auch die Begriffe "Boogie" und "Boogie Woogie" sind onomatopoetische Umschreibungen des Black English für Beckenbewegungen, wie sie beim Shimmy verwendet werden, und die bei Menschen mit christlich-europäischem Erziehungshintergrund nahezu unweigerlich die Assoziation des Koitus auslösen —völlig fälschlicherweise. Musikalisch ist der Einstieg eine achtzeilige Feststellungs-Passage, zu welcher der Pianist eine Stoptime-Begleitung ausführt. Das sind die vier Blueszeilenpaare A A^f A^f A^f; ihnen folgt ein fünfzeiliger Begründungsteil, das sind 2 1/2 Zeilenpaare B B^f B^f. Das ganze ist eine dreizehnzeilige Strophe, die der Sänger in einen 16taktigen musikalischen Ablauf einbettet. Die fünf Begründungszeilen kommen in allen Strophen des Stückes wieder, also haben wir eine Refrainstrophenform.

An den Enden von Part I und Part II stellt der Künstler Erweiterungen seiner Strophenform her. Er vergrößert den Feststellungsteil in Part I auf 22 Zeilen, was zusammen mit den 5 Begründungszeilen eine Gesamtstrophe von 27 Zeilen gibt. Dafür benötigt er 32 Takte Melodie. Im Part II vergrößert die Schlußstrophe auf 16 Zeilen Feststellung, was mit dem 5zeiligen Begründungsrefrain 21 Zeilen ergibt. Für diese verwendet er eine 24taktige Melodieform. Alle Feststellungsteile werden stoptime-förmig gespielt, alle Begründungs-Refrainstrophen als Boogie-Woogie.

B.H.: Sie sprachen davon, daß die Afro-Amerikaner noch etliche *verbale Manipulations-Techniken* besitzen und diese auch in den Bluesstücken verwenden.

A.M.D.: Richtig, ich erwähnte das Rapping, Shucking, Whupping, wozu auch noch das Tomming gehört, das ist das manipulative Onkel-Tom-Spielen. Vielleicht reicht die Zeit noch aus, um ein hübsches Beispiel für das Rapping zu geben. Wir kommen nämlich immer mehr dahinter, welch eine große Zahl von Bluesstücken nichts weiter sind, als exemplarische Ausführungen solcher verbaler Auseinandersetzungstechniken, ohne daß wir das bisher gewahr wurden.
Der Künstler, dem wir das Beispiel für das Rapping verdanken, ist wieder Robert Johnson. Er hat eine ganze Anzahl von Bluesstücken hinterlassen, die nichts als Raps sind: das war eines der Ergebnisse der Forschungsarbeit von Werner Gissing.

Der Rap ist eine verbale Technik des Überzeugens, des Auf-die-eigene-Seite-Bringens. Ein Rap kann ganz einfaches Anmachen auf der Straße sein, aber auch jede Form von Argumentation, bis hin zu politischer und wissenschaftlicher Diskussion. James Baldwin und Margaret Mead haben in der Bürgerrechtsperiode ein Buch herausgegeben, *A Rap on Race,* dem ich die Anregung zum Titel für unsere Veröffentlichung verdanke.
Robert Johnson zeigt in seinem Blues, was ein Mann aus seinem sozialen Umfeld macht, wenn er ein Mädchen "herumkriegen" will.

Honeymoon Blues
Robert Johnson

Betty Mae, Betty Mae,
You shall be my wife some day;
Betty Mae, Betty Mae,
You shall be my wife some day;
I wants a lil sweet girl,
That will do anything that I say.

Betty Mae, you is my heart s'ring,
You is my destinay;
Betty Mae, you is my heart s'ring,
You's my destinay;
An you roll across my min,
Baby, each an ev'ry day.

Lil girl, lil girl,
My life seem so misery;
Hooh, mh, lil girl,
My life seem so misery;
Baby, I guess, it must be love, now,
Hooh, mh, Lord, that's takin effect on me.

Some day, I will return,
With some marri' li'nce in my hand;
Some day, I will return,
Ooh, with a marri' li'nce in my hand;
I'm goin take it for a honeymoon,
In some long, long distant land.

Um das Mädchen anzumachen, benutzt er jede Menge von Nicht-Black-English. Er "switcht" am laufenden Band: beginnt in einer viel zu hohen Sprachebene und plumpst dann nieder in das biederste Black English.

B.H.: Er benutzt auch den Begriff "girl" aus dem Black English ganz offen; will er damit sagen, daß das Mädchen für ihn arbeiten soll?

A.M.D.: Ich denke schon — er geht ja mit aller Plattheit vor, die sich denken läßt. Er muß diese Betty Mae für ausgesprochen dämlich halten, wenn er lauthals verkündigt *"I wants a lil sweet girl, that will do anything that I say."* Er setzt sie einer ständigen Folge von heißen und kalten Duschen aus. Das kann nur heißen, daß er sie irritieren und weichmachen will. *"You is my heartstring"* sagt er in der Sprache des weißen Mannes, und benutzt dabei prompt das schwarze "you is". *"You is my destiny"*, wieder in White Man's Language, mit dem schwarzen "you is". Und damit sich das fremde Wort auf Betty Mae, auf "some day" und "every day" reimen kann, verunstaltet er es zu "destinay".

Den weißen Hörern ist dieser Blues zu einem ihrer Lieblingsstücke geworden. Mein Gott, sagen sie, muß der Mann dieses Mädchen aber lieb haben, was der alles zu ihr sagt und was der alles für sie tut. Denkste! Das ist alles kalter Kaffee—. Der macht sich, zum Gaudium seiner schwarzen Hörer, über das affige Sprechen und Verhalten bestimmter nichtkonformer Mitglieder der eigenen Gesellschaft lustig. Das ist eine einzige Verulkung der Sprache und des Getues der Möchte-Gerns. *"Little girl, little girl, it must be love that's takin effect on me*": Wenn das ein schwarzer Mann zu

seinem schwarzen Mädchen sagt, dann bekommt die einen Lachkrampf, falls er das ernst meinen sollte.

Eines Tages komme ich zurück, mit einer Heiratsurkunde in der Hand. Und die werden wir für unsere Flitterwochen benützen, in einem fernen, fernen Land. Da steckt eine ganz hinterhältige Falle in einem ganz winzigen Wörtchen: *"I'm gon take it for a honeymoon*", sagt er. "Take *it*", das ist die Marriage Licence, er sagt nicht: "take *her*", das wäre das Girl. Es geht ihm also garnicht um das Mädchen, es geht ihm um die Flitterwochen. Er will auf eine billige Tour das Mädchen herumkriegen, die er dann für sich arbeiten lassen kann. So sieht der allseits beliebte, romantische *"Honeymoon Blues"* aus, wenn man ihn einmal von der schwarzen Seite her interpretiert.

B.H.: Und das war, in der Sendereihe *Schwarze Volksmusik aus den USA,* die zweite Sendung. Heute stand die Sozialsprache der schwarzen Poeten im Mittelpunkt unseres Gesprächs. Ab nächste Woche werden wir uns mit der Musik des Blues beschäftigen, und zwar zunächst mit seinen *regelmäßigen* Melodieformen.

Anmerkungen:

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

The Boll Weevil Blues (Vera Hall) AAFS L4;

Autobiographische Erzählung (Rufus Perryman) Storyville SLP 117;

See See Rider (Jelly Roll Morton) Classic Jazz Masters CJM 4;

A Black Woman Is Like A Black Snake (Memphis Jug Band) Roots RL 332;

Phonograph Blues (Robert Johnson) CBS 64102;

The Dirty Dozens, Part I & II (Speckled Red) Albatros VPA 8457;

Honeymoon Blues (Robert Johnson) CBS 64102.

Wer sich in diese Form der Blues-Interpretation und in die Literatur zum Black American English einlesen möchte, sei auf folgende Bücher hingewiesen:

Dillard, Joe L. *Black English.* Its History and Usage, New York 1972

Smitherman, Geneva. *Talkin and Testifyin,* Boston 1977

Harrison, Deborah S. und T. Trabasso. *Black English.* A Seminar, Hillsdale, N.J., 1976

Kochmann, Thomas, Ed. *Rappin' and Stylin' Out,* Chicago 1972

Dauer, Alfons Michael. *Blues aus hundert Jahren,* Frankfurt 1983

Gissing, Werner. *Mississippi Delta Blues.* Formen und Texte von Robert Johnson (1911-1938). Beiträge zur Jazzforschung 8, Graz 1986

Dazu als Einführung in eine afrikanische Sprache:

Rapp, Eugen Ludwig. *An Introduction to Twi.* Twi ne Engiresi kasa nghyengmu. 2nd.Ed. (1st. Ed. 1936) London-Kumasi (Ghana).