Sendung 3

Bernd Hoffmann: Herzlich willkommen zur dritten Sendung über die schwarze Volksmusik aus den USA. Der Blues als eine poetische Form mit einem festgefügten metrischen Regelwerk, einschließlich einer Reihe gattungsbestimmender Merkmale wie Zeilenenden-Regel und Reimschema, war Grundgedanke und Inhalt unserer ersten Sendung vor vierzehn Tagen. Die inhaltliche Bedeutung der Bluespoesie, der Sinn und Doppelsinn von Redewendungen und Bildern sowie die sprachlichen Voraussetzungen zu ihrer Dekodierung, bildeten den Inhalt der zweiten Sendung vor einer Woche. Dabei sind wir erstmals auf das Black American English gestoßen sowie auf dessen Vorgänger, die Sklavensprachen und die Muttersprachen aus afrikanischen Herkunftsländern. Alle zusammen bilden das Fundament der Bluessprache.
Die grammatikalischen und semantischen Strukturen des Black American English bestimmen also grundlegend die verbalen Schöpfungen der Bluespoeten. Das hat der Grazer Musikwissenschaftler und Ethnologe Alfons Michael Dauer in der letzten Sendung zu zeigen versucht. Die Vielfalt dieser Strukturen schlägt sich auch in den *musikalischen Formen* des Blues nieder. Und mit deren Darstellung wollen wir in der heutigen Sendung beginnen. Zunächst mit den regelmäßigen Standardformen. Einsteigen wollen wir mit einer Frage an unseren Referenten, was seiner Meinung nach ein heute verwendbares Modell für die Entstehung und Entwicklung des Blues ist?

Alfons Michael Dauer: Das wichtigste Modell, das man bisher im Bezug auf die Bluesentstehung verwendet hat — und das für die meisten Blueshörer und Bluesfreunde nach wie vor unumstritten Geltung besitzt, war evolutionistischer Art. Man hat sich vorgestellt, und tut das weitgehend noch immer, daß irgendwo in Amerika irgendwann ein Blues-Samen in den Boden gefallen und eine Blueszelle aufgegangen ist. Daraus ist ein zunächst unscheinbares kleines Bluespflänzchen entstanden, vielleicht zwei Zeilen groß, die sich ständig wiederholen ließen, und das war der Bluesbeginn.
Manche Leute haben nach diesem Zweizeilen-Pflänzchen auch überall gesucht, zum Beispiel bei den Work Songs, bei den Hollers, bei den Calls: Street Calls, Track Lining Calls, Sounding Calls etc. Wer mein altes Jazzbuch liest wird sehen, daß ich in den fünfziger Jahren auch selbst dazu gehört habe.
Man ist der Meinung gewesen, dieses *ab ovo*-Blueschen brauchte nichteinmal instrumental begleitet gewesen zu sein, sondern könnte sich völlig *a capella*, also strikt vokal entwickelt haben. Irgendein schwarzer Poet hat sich einen solchen Zweizeiler einfallen lassen, ihn erstmal im eigenen Sprachgebrauch verwendet, bis er eines Tages auf die Idee kam, dazu auch noch etwas für Zuhörer

zu spielen. Damit hätten wir die ersten Schritte zum Blues. Und so ganz langsam, ganz langsam wurde dieses Modell verfestigt, dann erweitert, und eines anderen Tages war der zwölftaktige Bluesablauf fertig. Von dieser Denkschablone kann man noch deutliche Spuren in meinem Bluesbüchlein finden, welches ich in den siebziger Jahren zusammengestellt und 1983 beim Fischer-Verlag veröffentlicht habe.

Unsere derzeitige Kenntnislage über den Blues läßt diesen Prozeß heute anders erscheinen. Nach unserer jetztigen Auffassung ist der Blues überhaupt nicht in Amerika entstanden. Es hat keine Bluesentstehung im evolutionistischen Sinne gegeben, sondern das epische Genre, welchem der Blues als poetisch-musikalische Form angehört ist, so wie es ist, aus einem bestimmten Areal der Alten Welt mit ganz bestimmten Bevölkerungen nach Amerika gebracht worden, unter anderem aus dem Gebiet der sudanischen Kulturen des saharischen Afrika.

Dieses Modell hat mehrere Vorzüge. Sie beginnen damit, daß in diesem Raume Afrikas wesentliche prototypische poetische und musikalische Formstrukturen vorzufinden sind, welche sich mit jenen des Genres, das in Amerika mittlerweile *Blues* genannt wird, analogisieren lassen. Die Modelle in diesem zentralen Raume Afrikas decken sich poetisch von den Sprachen her, aber auch im Bereich der musikalischen Formen.

Bluesformen sind im Sinne dieses arealistischen Modells dem Prinzip nach *Spielmannstrophen.* Diese Bezeichnung stammt von Maximilian Hendler, einem Mitglied unserer Projektgruppe zur Bluesforschung, der damit einen bestimmten Aufführungstypus epischen Charakters erfassen möchte, welcher in einem sehr weiten Areal menschlicher Kulturen der Alten Welt anzutreffen ist. Dieses Areal umfaßt ganz Europa sowie weite Teile Asiens und Afrikas. In diesem großen Raum stoßen wir immer wieder auf den gleichen Typ von umherziehendem Musikanten, der seit hunderten von Jahren bei Hofe ebenso gern gesehen ist wie in den Residenzen der Mächtigen oder auf dem Dorfplatz. Überall läßt er sein Instrument erklingen, um die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, und fängt an zu singen. In seinen Gesängen nimmt er Stellung zu bestimmten gesellschaftlichen Ereignissen, zu sozialen Problemen, erzählt aus der gemeinsamen Geschichte, er ist der große Mann, dem die Historie des eigenen Volkes im Gedächtnis präsent ist und der sie immer von neuem exemplarisch darstellen kann.

Unser Bluesmusiker ist ein solcher Spielmann aus der Alten Welt. Er wurde durch die Sklaverei herübergeschleppt und überall dahin verpflanzt, wo sudanische Sklaven in der Neuen Welt angesiedelt worden sind. Mitgebracht hat er die langhalsige Laute, die einsaitige Fiedel, und einen großen poetischen und musikalischen Formenschatz. Die langhalsige Laute hat er in Amerika mit einem flachen Brett als Hals versehen und das Kalebassen-Banjo daraus gemacht, die einsaitige

Fiedel hat er gleichfalls mit einem flachen Bretthals versehen und in der europäischen Grifftechnik zu spielen begonnen, ehe er sie vollständig durch die Violine ersetzte; den poetischen und musikalischen Formenschatz hat er an die Situation und die Bedürfnisse des Sklavendaseins in Amerika adaptiert, und darin liegt, wenn man den Vorgang so benennen will, wahrscheinlich der eigentliche und einzige Entstehungsprozeß des Blues.

Die Spielmannstrophe ist eine geschlossene Melodieform, die aus *Perioden* zusammengesetzt ist. Die Perioden werden mit Großbuchstaben bezeichnet, A, B, C, usw., und besitzen:

A = Initialcharakter (sog. Aufgesang)

B = Finalcharakter (sog. Abgesang);

oder:

A = Initialcharakter (sog. Aufgesang)

B = Durchführungscharakter (sog. Stollen)

C = Finalcharakter (sog. Abgesang).

Bei zwei Perioden enthält die A-Periode eine Klimax; bei drei Perioden enthält die B-Periode die Klimax. Zweiperiodige Melodien haben ihre Klimax also in der Initialperiode; dreiperiodige Melodien haben ihre Klimax in der Durchführungsperiode. Entsprechend diesen Funktionen besitzen die Perioden jeweils einen eigenen charakteristischen *tonalen* Verlauf.

A = Kern der Initialperiode ist der Initialton;

B = Kern der Durchführungsperiode ist der Rezitationston;

C = Kern der Finalperiode ist der Finalton.

Bei der zweiperiodigen A B-Melodie erscheint der Klimaxton in der Regel im Verlauf der Intitialperiode; bei der dreiperiodigen A B C-Melodie erscheint der Klimaxton in der Regel im Verlauf der Durchführungsperiode.

Auch die *rhythmische Gestaltung* ist in diese funktionale Gliederung einbezogen. Sie verwendet die Mittel der *rhythmischen Analogie* (Parallelismus), der *rhythmischen Variation* und des *rhythmischen Kontrasts*. Beide Faktoren, tonaler Verlauf und rhythmische Gestaltung, geben der Perioden-Melodie ihre *typische Kontur*. Die Variabilität beider Faktoren erlaubt die Bildung eines großen Formenreichtums; andererseits bildet sie die Grundlage für die immense Verbreitung der Perioden-Melodie, sprich Spielmannstrophe, weil sie nahezu allen musikalischen Kulturen leicht angepaßt werden kann.

Die *Bluesmelodie* ist analog zur Spielmannstrophe angelegt. Ohne seinerzeit noch den Beweis dafür antreten zu können, hatte ich diese Anlage im Sinn, als ich 1957 damit begann, diese Periodenfolge als *Bluesstimmenablauf* zu bezeichnen. Jetzt nehmen wir zur Kenntnis, daß die in den vergangenen Sendungen vorgestellten poetischen Bluesstrophen dem Modell der Spielmannstrophe analog sind. Erinnern wir uns: die vierzeilige Bluestextstrophe hat die Anlage A B, entsprechend den funktionellen Zeilenpaaren für Anrufung und Beantwortung. Die vier Blueszeilen, so erfahren wir jetzt, entsprechen einer Bluesmelodiestrophe von acht Takten.
Diese ist beim klassischen Achttakte-Bluestyp 8-I in zwei Perioden geteilt: A = vier Takte Initialperiode mit Anrufungstext, B = vier Takte Finalperiode mit Beantwortungstext. Analog dazu erkennen wir nun auch die Anlage des klassischen Zwölferblues 12-I: A = poetische Feststellung bzw. Anrufung, musikalisch viertaktige Initialperiode; A^w = poetische Feststellungs- bzw. Anrufungswiederholung, musikalische Durchführungsperiode von gleichfalls vier Takten; B = poetische Begründung bzw. Beantwortung, musikalisch viertaktige Finalperiode. Ergibt zusammen 12 Takte Bluesstrophendurchlauf.

Michael Hortig und ich beschäftigen uns seit 1978 mit der strukturellen Analyse von Bluesformen. Wir haben inzwischen mehrere tausend Bluesstücke durchgehört und deren Formen untersucht, wobei wir das soeben gezeigte Bluesstrophen-Modell als Vergleichsbasis benutzten. Wir haben auf seiner Grundlage bisher mehr als zweihundert verschiedene Bluesformen gefunden, zu denen vermutlich noch weitere kommen werden: der Formenreichtum des Bluesgenres ist überwältigend!
Das durchsuchte Material hat ganz bestimmte *Standardtypen* erkennen lassen, die wir systematisch geordnet haben, wenn sie auf dem gleichen Merkmalsparameter beruhten. Ein solcher Parameter ist die Größe der Bluesform, die Anzahl der Takte für einen Bluesstrophendurchlauf. Die Standard-Bluesgrößen haben 8, 12, 16, 20, 24 Takte. Diese Bluesformen können in strikter Periodengliederung erscheinen, dann bezeichnen wir sie als Typ I.

Blues-Standardtyp I

8 = A B = A(4) B(4)
12 = A A B = A(8) B(4)
16 = A A A B = A(12) B(4)
20 = A A A B B = A(12) B(8)
24 = A A A A B B = A(16) B(8) oder A(8) A(8) B(8)

Der *Blues-Standardtyp 12-I* hat sechs Textzeilen, gegliedert in drei Blueszeilenpaare nach den Funktionen Feststellung A, Feststellungs-Wiederholung A^w und Begründung B, ablaufend in einer dreiperiodigen Melodie von dreimal vier, gleich zwölf Takten. Er ist der häufigste Bluestyp

schlechthin, er darf daher als die generische Bluesform angesprochen werden. Das Beispiel, welches wir für ihn ausgewählt haben, zeigt ihn neben seiner idealtypischen Form zugleich in einigen seiner beliebtesten Abwandlungen und Varianten.

Canned Heat Blues
Tommy Johnson

Cryin, canned heat, mama,
Cryin, sure Lord, killin me;
Cryin, canned heat, mama,
Sure Lord, killin me.
Take alco-rub,
To take these canned heat blues.

Cryin, mama, mama,
You know, canned heat killin me;
Cryin, mama, mama,
Cryin, canned heat killin me;
Canned heat dont kill me,
Cryin, babe, I'll never die.

I woked up this mornin,
With canned heat on my min;
Woked up this mornin,
Canned heat on my min;
Woked up this mornin,
With canned heat, Lord, on my min.

Cryin, Lord, I wonder,
Canned heat, Lord, killin me;
Take alco-rub, baby,
Satisfy my soul;
Take a brownskin woman,
T'do the easy roll.

I woked up this mornin,
Cryin, canned heat roun my bed;
Run here, somebody,
Take these canned heat blues;
Run here, somebody,
Take these canned heat blues.

Cryin, mama, mama,
Cryin, canned heat killin me;
Believe to my soul, Lord,
It gonna kill me dead.

Der *Canned Heat Blues* gehört zu den schönsten und berühmtesten Schöpfungen von Tommy Johnson. Das "Feuer in Büchsen" ist ein flüssiger Brennstoff für Kochherde und Heizöfen in den USA, der in den dreißiger Jahren auf dem Markt war. Das bekannteste Produkt hieß *Sterno.* Sein wichtigster Bestandteil war Alkohol —Industriealkohol. In der Zeit des Verbotes der Herstellung, des Verkaufs und öffentlichen Konsums von Trinkalkohol, der sogenannten Prohibitions-Periode, wurde dieser entweder von einem organisierten Gewerbe schwarz produziert und verkauft, natürlich zu horrenden Preisen, oder es wurde Alkoholersatz selbst hergestellt. Schwere Trinker der armen Unterschichten griffen dabei zu recht drastischen Mitteln; sie verkochten Schuhkreme, Bohnerwachs oder andere alkoholhaltige Substanzen, darunter auch das in Blechkannen verpackte *Sterno,* und tranken das Destillat. Dabei zogen sie sich schwerste körperliche Schäden zu, von denen Tommy Johnson in seinem Blues singt. Er war selbst ein solcher Trinker. Zu den gefürchteten Folgeerscheinungen dieses Mißbrauches gehörte das sogenannte *Jake Leg,* eine irreparable Lähmung der Beinmuskulatur, der man eine Zeitlang durch Amputation zu begegnen versuchte. "Peg Leg" Howell aus Atlanta, Georgia, war ein bekanntes Opfer dieser Trinksucht.
Mit der Mama, nach der unser Sänger so heftig ruft, meint er natürlich nicht seine Mutter. Die Anrede "babe" und "baby" ist in diesem Zusammenhang eine erhöhende, auszeichnende Anrufung für eine Nebenfrau. Alco-Rub ist eine weitere alkohollieferende Substanz, nicht unähnlich dem heute weit verbreiteten Wicks Vapo Rub, also ein Einreibemittel. Interessant ist der Hinweis des Sängers, für sein körperliches und seelisches Wohlergehen eine hellerhäutige Frau zu benötigen.

Für die 12er Bluesform gibt es im *Canned Heat Blues* einige interessante Details. Tommy Johnson singt insgesamt sechs Strophen, die alle nach der besprochenen Periodenform angelegt sind. Während der musikalische Teil, Gesangsmelodie und Gitarrenbegleitung, im Prinzip vollkommen gleichmäßig abläuft, sodaß man bei dessen alleiniger Betrachtung meinen könnte, es handle sich um die Wiederholung des stets Gleichen, zeigt die Textgestaltung große Abwechslung. Die Strophen 1 und 2 sind als thematische Exposition nach dem klassischen A A B-Schema gebaut. Die Strophen 3, 4 und 5 sind die Durchführung und alle drei verschieden voneinander und von der Standardform: A A A, A B C, A B B. Die Strophe 3 besteht aus der dreifachen Wiederholung des Statements über sein größtes und dringlichstes Problem, den Alkoholismus. Die Strophe 4 nennt zwei Methoden zur Lösung seines Problems: noch mehr Alkohol oder eine Frau. Die Strophe 5 ist die Klimax, hier der Schrei um Hilfe, der, um möglichst eindringlich zu sein, als Begründung zweimal wiederholt wird. Die Strophe 6 ist der Abgesang, er zeigt Resignation, was poetisch und musikalisch durch Strophenverkürzung dargestellt wird: A B statt A A B.
Bei dieser Variante, welche im Mississippi-Blues häufiger anzutreffen ist als anderswo, spielt der Musiker die 1.Feststellung nur instrumental -und singt lediglich die Feststellungswiederholung samt der Begründung. Die A B C-Struktur der vierten Strophe kann einerseits als fortlaufende Textbildung gelesen werden, andererseits jedoch auch als doppelte Beantwortung mit variiertem Text, und wäre funktional dann eine Beantwortungsfortsetzung A B B^f. Erst wenn wir ihn aus einer solchen Nähe betrachten, gibt der Blues seine Feinheiten zu erkennen; diese Feinheiten sind die Mittel für seinen Formenreichtum.

B.H.: Der nächste Blues, den wir vorgesehen haben, behandelt wiederum das Alkoholproblem. Ich nehme an, er ist etwa aus der gleichen Zeit wie der *Canned Heat Blues* von Tommy Johnson. Das zeigt doch wohl auch, wie stark zeitgebunden Bluesthemen sind.
A.M.D.: Das müssen sie auch sein; denn sie sind ja weitgehend soziale Korrektive. Die Bluesthemen haben keinen Selbstzweck, etwa poetischer Art, sie sind nicht geistreiche Kunst um der Kunst willen, sondern sie meinen immer vollkommen direkt und ausschließlich die schwarze Gesellschaft. Damit haben wir wieder einen neuen Punkt in unserem Parameter: neben Blues-Landschaften und Blues-Dialekten erkennen wir jetzt Gruppen von Blues-Themen, die sich mit bestimmten Gesellschafts- und Zeitaspekten beschäftigen. Wir werden unserem Betrachtungsparameter noch weitere Bestandteile hinzufügen können.

Auch Curley Weavers Blues *I Keep On Drinkin* behandelt das Thema Alkohol. Allerdings völlig anders als Tommy Johnson's Stück. Während bei diesem, als einem schwerblütigen Typ, tiefer

Ernst herrscht, schimmert bei Curley Weaver ständig der Blues-Schalk durch den Text. Hier ist eine Mahnung an die Adresse all derer, die nicht aufhören können, im Blues eine wehmutvolle Jammerschnulze zu sehen: der Bluessänger ist ein Eulenspiegel, wie alle seine Spielmanns-Berufskollegen auf der ganzen Erde! Ehe wir uns versehen, kuriert er unsere Probleme und Wehwehchen indem er uns narrt.

I Keep On Drinkin

Curley Weaver

Hard time, hard time,
Boun to drive me wild;
Take a big fat woman,
Workin down to my boogyin side.
I keep on drinkin,
Tryin to drive my blues away;
Say, the sun goin to shine
In my back door some day.

Said, I wouldn keep on drinkin,
If I could help my boogyin self;
Wouldn be lovin you,
If I could love someone else.
I keep on drinkin,
Tryin to drive my blues away;
Say, the sun goin to shine
In my back door some day.

Said, I ain gonna tell nobody
I ain goin drink no mo,
I don't feel you welcome
No place I go;
I keep on drinkin,
Tryin to drive my blues away;
Say, the sun goin to shine

In my back door some day.

Say, I may be crazy,
But I ain nobody's fool;
Boy, I take your dog,
An I keep back my boogyin Georgia mule.
I keep on drinkin,
Tryin to drive my blues away;
Say, the sun goin to shine
In my back door some day.

Curley Weavers Problem sind schwere Zeiten. Schwer hat er es durch persönliche Probleme. Denen sucht er auf zweierlei Weise zu entgehen: eine große, kräftige Frau an seiner Seite, und Alkohol. Damit liegt er genau auf der gleichen Linie wie sein Kollege aus Mississippi; aber seine Perspektive ist positiver Natur. Einerseits ironisiert er seine Situation, indem er seine Wunschfrau mit auszeichnenden schwarzen Vokabeln ausstattet, "big fat" für ihr Aussehen und "boogyin" für ihre Beschäftigung; andererseits koppelt er seine Entschloßenheit zu Trinken mit der Aussicht auf eine Problemlösung: eines Tages wird die Sonne auch für ihn wieder scheinen, er braucht nur lange genug zu trinken.

Ein "big fat woman" kann zweierlei sein: ein schmückendes Adjektiv gemäß dem ästhetischen Kanon der schwarzen Gesellschaft; ein verbaler Begriff aus der "Jive"-Sprache. Wir kennen die Vorliebe bestimmter Männer für kräftige, mollige Frauen, die hier angesprochen wird; und als "Jiving" bedeutet dieses Denotat das völlige Gegenteil seiner selbst, nämlich "klein und zierlich". Hier ist es gewiß ein "big fat woman", denn mit ihr ersetzt er jene andere Frau, welche ihn nicht haben will und die die Ursache seiner harten Zeiten ist.

"To boogy" ist im Black English ein Codewort für Beckenbewegungen, vor allem beim Tanzen; diese werden häufig umgedeutet und mit den Beckenbewegungen beim Sexualakt assoziiert, wodurch dieser Ausdruck zum Repertoir des "Double Talking" gehört. Mit "Boogie" oder "Boogie Woogie" ist direkt eine Tanzform mit Hip-Shakes gemeint, respektive die für diesen Tanz gespielte Musik — wenn man das Wort langsam auf der Zunge zergehen läßt, kann man die lautmalerisch gemeinte Schaukelbewegung spüren. Musikalisch äußert sich diese Bewegung dadurch, daß das Stück mit einer ternären Beatunterteilung gespielt wird.

In der zweiten Strophe, der einsetzenden Durchführung, erfahren wir Näheres über den "Fall": Unser Sänger hängt offensichtlich an einer Frau, die sich nichts aus ihm macht. Durch seine Trinkerei ist er nirgends willkommen, und seine Behauptung, daß er sich seinerseits *daraus* nichts macht, ist bloße Angabe. Die dritte Strophe nennt sein Problem beim Namen: Sein Trinken ist in Wirklichkeit die Folge davon, daß er von seiner emotionalen Bindung nicht loskommt. Er mag zwar dumm sein, aber er ist kein Narr: wenn er einem anderen den Hund wegnimmt, so behält er doch sein "klasse" Georgia Maultier für sich. Also macht er, bis sich nicht wirklich eine Lösung für sein Problem findet, mit dem Trinken weiter, um seinen Blues loszuwerden. Eines Tages wird die Sonne wieder bei ihm scheinen.

Curley Weaver ist ein Georgia Mann, wir haben hier einen Georgia Blues. —Über die Blues-Landschaften müssen wir noch einmal ausführlich sprechen.— Das Stück habe ich in diese Sendung gewählt, weil es ein Zwölferblues vom Typ II/STR ist. Der Typ 12-II unterscheidet sich vom Typ 12-I durch seine Texterweiterung: er hat, bei gleichbleibender Taktzahl, ein doppeltes Zeilenpaar für die Begründung. Dadurch wird, ohne Veränderung im musikalisch-strukturellen Ablauf, aus der "klassischen" Zwölferanlage A A B eine "plagiale" Textform A A B B.
Um diesen erweiterten Text in der vorgegebenen 12-Takteform unterzubringen, findet eine Umstellung des Funktionsverlaufs im Stropheninneren statt: die zwei Zeilenpaare Feststellung laufen in Fortsetzung A A^f in den ersten vier Takten ab, während die zwei Zeilenpaare Begründung, gleichfalls in Fortsetzung B B^f ablaufend, die weiteren acht Takte zur Verfügung haben. Dadurch sind die inneren Proportionen der klassischen Zwölferstrophe umgekehrt. Das Verhältnis von Feststellung und Beantwortung in der Standardform 12-I= A A B: 8 Takte zu 4 Takten, ist in der Plagialform 12-II= A A B B: 4 Takte zu 8 Takten geworden. Musikalisch beginnt die Beantwortung jetzt im Takt 5 mit der Subdominante, also da wo in der Standardform 12-I die Anrufungswiederholung einsetzt.
Dieser umfangreiche Beantwortungsteil der Formvariante 12-II nimmt sich wie eine eigene Antwortstrophe aus. Der Eindruck entsteht besonders dann, wenn er die Funktion eines Refrains hat. Deshalb haben wir uns entschloßen, ihn von der Refrainform des klassischen Zwölferblues 12-I/R zu unterscheiden, indem wir ihm die Kurzbezeichnung 12-II/STR gegeben haben.

Noch etwas Bluestypisches ist diesem Stück zu entnehmen, das ist die Verwendung sogenannter *Intensifier*. "To intensify" im Englischen, ist verstärken, intensivieren. Es sind verstärkende Sprachfloskeln, die in die Blueszeilen eingeschoben werden. Häufig sind es einfache Vokalisen, wie "Oh", "Hey" oder "Mmh", manchmal sind es einzelne Worte wie "Say", "I swear", "I declare".

Sehr oft wird das Wort "Lord" oder seine Verkleinerung "Lordy" verwendet; auch ganze Wortfolgen treten als Intensifier auf, z.B. "Oh, Lordy Mama", "Great God Almighty". Curley Weaver hat einen ganz persönlichen Intensifier, das ist das Wort "boogyin". Er verwendet es, neben seinem direkten Denotat im Textzusammenhang, als einen regulären Kraftausdruck durch das ganze Stück und gibt der Sprache dadurch ein deutliches Maß an Emphase.

B.H.: Wie ist denn das mit den anderen Standardformen des Blues. Haben diese Modelle auch mehrere Typen oder Varianten — und wie kann man die erkennen?

A.M.D.: Die zweithäufigste Standardform des Blues ist der *Achterblues.* Hier werden zwei Zeilenpaare im Verhältnis Feststellung und Begründung in einer achttaktigen Periodenmelodie untergebracht. Die Melodie ist zweiperiodig: Initialperiode A mit Feststellung, Finalperiode B mit Begründung; die Klimax liegt in der Regel im zweiten Teil der Initialperiode. Sie äußert sich musikalisch, wie beim Zwölferblues, durch die Einführung der IV.

Harmoniestufe als Subdominante, mit der kleinen Septime als Klimaxton, z.B. in C-Dur die Subdominante $IV^{b}7$= f-a-c-*es.* Diesen Ablauf bezeichnen wir als den klassischen Achterblues und geben ihm die Typenbezeichnung 8-I. Als Beispiel verwende ich ein Stück, das bis zu seiner ersten Veröffentlichung ähnlich selten war wie Vera Halls *Boll Weevil Blues*, gleichfalls unbegleitet vorgetragen, und mit schönen textlichen Merkmalen ausgestattet.

Mama Lucy
LeRoi Gary

Save ol Mama Lucy, doctor,
Don let 'er die;
Oh, she can furnish me more money,
I can do an I can buy.

Oh, you can go down yonder,
An tell ol Mattie Groan;
Oh, I give 'er four, five dollar,
For that she sittin on.

Oh, I don know, buddy,
But b'lieve I will,

Take my baby
To Jacksonville.

Oh, save 'er, doctor, save 'er, doctor,
Don let 'er die;
Oh, she can furnish me more money,
I can do an I can buy.

Oh, I go down yonder,
Tell ol Mattie Groan;
I give 'er four, five dollar,
For that she sittin on.

Mama Lucy ist gemäß Anrede und Bezeichnung eine Frau in einer ganz bestimmten sozialen Stellung innerhalb der schwarzen Gesellschaft, eben eine "Mama". Diese Stellung wird vom Bluessänger, der hier die erzählende Ich-Person ist, eindeutig bestätigt. Sie kann mehr Geld beibringen, also für die wirtschaftliche Sicherheit der Partnerschaft sorgen, als er selbst je zu erarbeiten und zu beschaffen vermag. Und nun ist diese Mama krank!

Also rennt er als erstes zu einem "doctor" und bittet ihn im Hilfe. Das ist nicht notwendigerweise ein Arzt im Sinne der weißen Gesellschaft, im Gegenteil ist anzunehmen, daß er zu einem "root doctor" läuft. Gleichzeitig schickt er aber auch jemanden zu einer Spiritistin, die er Krächzer Mathilde nennt, und bietet ihr vier, fünf Dollar für eine Sitzung: doppelt genäht hält besser. Und wenn das alles nichts nützt, bleibt immer noch die Möglichkeit, nach Jacksonville ins Hospital der weißen Leute zu fahren; aber das ist wirklich nur die letzte Hilfsmaßnahme. In seiner Ratlosigkeit, oder weil er möglichst viel positive Kraft für sie akkumulieren will, versteigt er sich zu der Bezeichnung "Baby" für seine kranke Partnerin.

Die beiden letzten Strophen bestätigen wiederholend die Ernsthaftigkeit seines Problems. Sie zeigen auch, welcher medizinischen Instanz er letztlich gewillt ist, sein Vertrauen zu schenken. Das gesamte Stück ist eine grundehrliche Aussage über das enorm emotionale Verhältnis, welches in der schwarzen Gesellschaft um den Begriff der "mama" besteht. Das genuine Black English, welches er durchgehend benutzt, ist richtig herzerfrischend.

Der *Achterblues* hat eine ganze Reihe mit klassischen Stücken: das sind Melodien und Harmoniefolgen, die so erfolgreich waren, daß sie von den Bluespoeten immer wieder zur Schöpfung neuer Texte verwendet worden sind. Ich möchte die wichtigsten davon zunächst nur mit dem Namen aufzählen, da ich voraussetze, daß sie jedem Bluesfreund bekannt sind. Ihre poetischen, musikalischen und inhaltlichen Feinheiten sollen in einem anderen Zusammenhang dargestellt werden, weil uns dafür in der jetztigen Sendung die Zeit fehlt. Klassische Beispiele des Bluestyps 8-I sind: *Trouble in Mind, Mississippi River Blues, Prison Cell Blues*; Beispiele des Bluestyps 8-I/R sind: *How Long Blues, Sittin On Top of the World, My Baby Is So Fine, Deep Blue Sea Blues* und der schon gezeigte *Catfish Blues.*

Die 8er-Bluesform hat auch einen Typ II. Seine Struktur ist ähnlich zu erklären wie der Typ 12-II: es ist eine Texterweiterung. Statt der zwei Zeilenpaare A B hat diese Variante drei Zeilenpaare A A B, sie ist damit textlich genauso beschaffen wie ein 12er-Blues, nur wird dieser sechszeilige Text in acht Takten Melodie, gleich zwei Perioden gesungen. Hier ist ein solcher Blues.

Blinds Blues
John Lee

When you see me comin, baby,
Put down your inside blin;
When you see me comin, baby,
Put down your inside blin;
So your nexdoor neighbor,
Sure cain give no min.

You can read my letter, baby,
Sure caint read my min;
You can read my letter, baby,
Sure caint read my min;
When you think I'm lovin you,
I'm quittin you all the time.

If you don love me, baby,
You better change your min;

If you don love me, baby,
You better change your min;
You better give right, baby,
An get on some kind of time.

Um auf die acht Takte zu kommen, muß bei diesem scheinbar freirhythmisch gespielten Stück im Zweihalbe-Takt gezählt werden. Dabei stellt sich heraus, daß der Sänger nach den Textzeilenenden unregelmäßig lange Gitarren-Fills spielt, ehe er wieder mit dem Gesang einsetzt. Abgesehen von dieser durchaus üblichen Bluesfreiheit ist sein Stück ganz streng im A A^w B-Schema aufgebaut. Es ist ein ausgesprochener *Boasting Blues*; "to boast" ist angeben, prahlen, es wird mit der eigenen physischen und mentalen Stärke angegeben. Das Eingangsbild beherrscht das ganze Stück:

Wenn du mich kommen siehst, Kleine,
Laß deine Läden runter;
Wenn du mich kommen siehst, Kleine,
Laß deine Läden runter;
Damit dein Nachbar nebenan,
Nichts von dir sehen und hören kann.

Hier wird ganz schön auf den Putz gehauen, das ist ein prächtiger Einstieg in einen Blues. Es gibt "inside blinds", das sind Rollos, und "outside blinds", das sind die Fensterläden; und was immer sie davon hat, soll sie zumachen wenn er kommt, denn dann ist was los. Er sucht auch weiterhin, wenn auch ziemlich plump, der Kleinen zu imponieren — vielleicht gibt es Frauen, die sowas mögen, er muß es wohl wissen. Immerhin spielt er eine feine Bluesgitarre, bei welcher zahlreiche ragtime-artige Rhythmusfiguren auffallen.

B.H.: Das Gitarrenpicking erinnert mich wieder an Mississippi--

A.M.D.: Das ist gut beobachtet. Das Areal stimmt; nur die regionale Blues-Landschaft ist hier Alabama. Und er ist ein Meister des Bottleneck-Stils. Was sein Gitarrenspiel so charakteristisch macht, sind die rhythmischen Figuren 8:3, 8:5, 16:5 und 16:9; es sind 8-Achtel-Takte und 16-Achtel-Doppeltakte, die mit dreischlägigen, fünfschlägigen und neunschlägigen Rhythmusfiguren ausgestaltet sind, was exakt dem Bewegungsverhalten des klassischen Ragtime entspricht. Hier sind Ragtimetechnik und Bluesgenre zugleich vorhanden, sodaß es gewiß lohnt, der Frage nachzugehen, ob wir in einem Bereich von Blues-Rag oder von Rag-Blues sind.

Die gleiche Frage läßt sich auch an unser nächstes Stück stellen. Es führt uns in die nächst größere Bluesform, zum *16-Takte Blues.* Seine Textstrophe hat acht Zeilen: drei Zeilenpaare für den

Anrufungskomplex und ein Zeilenpaar für die Beantwortung, A A A B. Diesen Ablauf bezeichnen wir als den Standardtyp 16-I. Einen solchen 16er Standardblues, den James Lowry geschaffen und aufgenommen hat, verwenden wir als typisches Beispiel, nicht ohne anzumerken, daß diese "reine" 16-I-Form relativ selten anzutreffen ist.

Die kreative Idee der Bluesschöpfer ist klar zu sehen: sie haben den Feststellungsteil der Bluesstrophe um ein weiteres Zeilenpaar erweitert. Es ließe sich spekulieren, ob diese dreimalige Wiederholung eines Strophenteils den Künstlern vielleicht zu umständlich oder zu monoton ist, was sie veranlassen mag, diesen Formablauf nicht allzu häufig zu verwenden.

Karo Street Blues

James Lowry

I was standin down on
Karo Street one day;
I was standin down on
Karo Street one day;
I was standin down on
Karo Street one day;
One dime was all
That I ha(d).

I am broke an
I ain got no dime;
I am broke an
I ain got no dime;
I am broke an
I ain got no dime;
Said to any man,
Fall in tough luck some time.

Do you want your frien be
Bad like Jesse Jame;
Do you want your frien be
Bad like Jesse Jame;

Do you want your frien be
Bad like Jesse Jame;
Said, take two pistol,
Hop a pa'nger train.

Said, she stood in the rain till
She got soakin wet;
Yes, said, she stood in the rain till
She got soakin wet;
Said, she stood in the rain till
She got soakin wet;
Said, she was cryin to
Ev'ry man she met.

Will you change my dollar,
Gimme a lousy dime;
Will you change my dollar,
Gimme a lousy dime;
Will you change my dollar,
Gimme a lousy dime;
Said, I wanna feed
That hungry man of mine.

Said, mama, dont
Treat your daughter mean;
Said, mama, dont
Treat your daughter mean;
Said, mama, dont
Treat your daughter mean;
Said, you the meanest woman,
Man most ever seen.

Said, he wen downtown,
Bought the Mornin News;

Yes, he wen downtown,
An bought the Mornin News;
Said, he wen downtown,
An he bought the Mornin News;
Said, he didn have but a dime,
An he bought a cigar, too.

gesprochen:

What you fraid bout the News, boys;
Didn have but a dime, boys;
Don worry y'self;
Stead of a newspaper,
He should've gotten 'im somethin to eat!

James Lowry, der, wie wir hier hören, seinen Vornamen gerne zu benützen scheint, um sich im Lichte eines viel berühmteren James zu sonnen, verfährt mit der poetischen Damdi-damdi-damdi-Formel etwas sorglos. Er trennt die Enden der Blueszeilenpaare nicht so scharf, daß am Schluß der ersten Zeile immer eine weibliche Leichtsilbe sowie eine gedankliche Zäsur steht. Bei ihm entsteht häufig eine Art Run-on-line-Effekt, indem er das letzte Wort der ersten Zeile inhaltlich bereits zur zweiten Zeile gehören läßt. Ob das ein bewußt eingesetztes Stilmittel ist oder eine Leichtfertigkeit im Umgang mit der Bluesmetrik, kann an dieser einen Aufnahme nicht entschieden werden.
Textlich wiederholt er dreimal die Feststellung, bevor er zur Begründung übergeht. Musikalisch verfährt er ganz analog. Um aus dem Zwölferblues den Sechzehnerblues zu machen, wird die Viertaktpassage wiederholt, welche mit der Subdominante IV beginnt und auf die Tonika I zurückgeht; die 12er-Form wird durch diesen Trick zur 16er-Form gewissermaßen aufgeblasen. Außer dieser einen Maßnahme besteht zwischen dem Standard-12er und dem Standard-16er musikalisch keinerlei Unterschied.

Natürlich gibt es von dieser Standardform wieder Varianten. Die A A^{w} ^{Aw} B-Folge kann zur A A^{h} A^{h} B-Folge oder zur A A^{f} A^{f} B-Folge werden; aus der dreifachen Feststellung kann eine zweifache Feststellung werden, wodurch Raum für eine zweifache Begründung wird: A A B B; das Verhältnis kann sogar völlig umgekehrt werden zu: A B B B; sogar die A A B A-Form ist vorhanden und wird für gewisse Themen gerne benützt.

Inhaltlich kreiert James Lowry in seinem Stück nichts wirklich Neues. Wir begegnen einem Bluesbildungsprozeß, welcher sehr typisch und beliebt ist: der Bluespoet nutzt für sein Thema einen einzelnen, meist individuellen Aufhänger, der allgemein bekannt ist, das dürfte hier die Karo Street sein. Sie ist einer der "notorischen" Orte der schwarzen Lebenserfahrung und Folklore. Diesen Ort verbindet der Poet mit einem weiteren notorischen Topos schwarzer Lebenserfahrung, das ist hier "low down". Es äußert sich darin, kein Geld zu haben, die Leute auf der Straße anmachen zu müssen. Die Verbindung dieser beiden Topoi verwendet er für sein Eingangsbild, wobei er zu dessen poetischer Gestaltung Zeilenpaare aus dem Repertoir der sprichwörtlichen Redensarten einsetzt.

In seiner schablonenhaften Aufeinanderfolge redensartlicher Floskeln wirkt dieser Text ziemlich unpersönlich, geradezu zitiert, und man hat einige Schwierigkeiten, das vertraute Ablaufschema eines Bluesstückes in ihm wiederzufinden. Andererseits wirkt er ebenso typisch als Demonstration der immer verläßlichen Mittel, mit denen im Bluesgenre spontan gestaltet werden kann. Viele Bluesmusiker haben in ihren Interviews immer wieder auf diese Verfahren hingewiesen und sie "to rhyme up", "to fake up" oder ähnlich genannt. Damit haben sie gezeigt, daß auch poetisch das "Geheimnis der Blues-Improvisation" ganz zu Unrecht besteht, weil es sich auf einen alltäglich-praktischen Vorgang reduzieren läßt, der jedem Bluespoeten geläufig und jederzeit zuhanden ist.

Die *Individualität des Bluesschöpfers* äußert sich, neben seinem poetischen Einfallsreichtum, in erster Linie in seiner stimmlichen Identität —ungezählte Bluesmusiker verdanken ihre Berühmtheit ihrer ganz persönlichen, einmaligen Stimmqualität— und in seiner Fähigkeit als Instrumentalist. Der größte Teil aller Blueskünstler ist Sänger und Instrumentalist in einer Person. Hier herrscht absolute Analogie zur Spielmannsfigur.

Selbstverständlich gibt es daneben großartig eingespielte Duos von separatem Sänger und separatem Instrumentalisten; es gibt auch den Sänger als individuellen Solisten, der von der Instrumentalbegleitung völlig abgesetzt ist. Das gilt besonders für die bisher als "klassisch" bezeichneten Sängerinnen aus den Unterhaltungslokalen der schwarzen Mittel- und Oberschichten, die "Königinnen" des Big City Blues der zwanziger bis dreißiger Jahre, daneben aber auch für die Sänger und Sängerinnen blues-endogener Instrumentalgruppen wie Jug Bands, Blues Bands, Rhythm & Blues Bands etc. Zur Individualität von James Lowry gehört außer seiner charakteristischen Stimme die ebenso charakteristische Qualität seines Gitarrenspiels. Sie beruht auf der Anwendung rhythmischer Figuren der 8-Achtel- und 16-Achtelkategorien, welche im schwarzen Musizieren Nordamerikas mit dem Begriff *Ragtime* assoziiert werden.

Der Sechzehner-Blues verfügt natürlich auch über einen Typ 16-II. Dieser ist ganz analog gebildet wie der Typ II des Zwölferblues: Er verfügt über einen größeren Text. Der Feststellungsteil hat nicht nur ein einzelnes Zeilenpaar A sondern wird zu einem vierzeiligen Anrufungskomplex mit Fortsetzungscharakter A A^f erweitert; dieser ist musikalisch in der ersten Viertaktperiode untergebracht. Dann beginnt sogleich der Begründungsteil. Er verfügt über drei Textzeilenpaare, gleichfalls mit Fortsetzungscharakter B B^f B^f, sodaß eine 10zeilige Textstrophe entsteht. Die funktionale Textumschichtung ist völlig analog zum 12-IIer Typ, auch dort werden beide Textpartien, Anrufung und Beantwortung größer.

Dazu kommt die Variante mit dem Refrain. Wenn der Beantwortungskomplex während des gesamten Stückes unverändert wiederkehrt, bildet er einen regulären Kehrreim, und hat infolge seiner Größe von sechs Zeilen den Charakter einer Beantwortungs-Strophe. Das hat uns zu dem Abkürzungs-Sigel 16-II/STR gebracht.

Sweet Patootie Blues

Little David Alexander

Gesprochen:

Lets go to town, boys,

Truck on down, now!

Gesungen:

I know a lady,

She lives by the jail;

Got a sign on the door,

Says, tootie for sale.

Sweet patootie,

It's the onlies thing she crave;

Sweet patootie,

I declare, she jus won' 'have;

I b'lieve to my soul,

Gotta follow her to her grave.

That same li'l woman,

Shes long an tall;

Sleeps in the kitchen,

With 'er legs in the hall.

Sweet patootie,

It's the onlies thing she crave;

Sweet patootie,

I declare, she jus won' 'have;

I b'lieve to my soul,

Gotta follow her to her grave.

Now, she took off 'er cloth,

An she put 'em on the wall;

Says, she didn need on,

No cloth at all.

Sweet patootie,

Onlies thing she crave;

Sweet patootie,

I declare, she jus won' 'have;

I b'lieve to my soul,

Gotta follow her to her grave.

Gesprochen:

Let's go to town, boys!

Gesungen:

Now, there's sweet patootie,

Out there, hangin on the fence;

If you dont run to get it,

So, it jus ain got no sense.

Sweet patootie,

It's the onlies thing I crave;

Sweet patootie,

I declare, jus won' 'have;

An I b'lieve to my soul,

It's goin follow her to my grave.

Now, the rooster crow in German',

They got the news in France;

Jus what the womens like,
He had it in his pants.
Sweet patootie,
The onlies thing he crave;
Sweet patootie,
I declare, jus won' 'have;
I b'lieve to my soul,
Follow me to my grave.

Little David Alexander verwendet für seinen Text auch reichlich Material aus den sprichwörtlichen Redensarten. Außerdem stoßen wir in seinem Stück mehrmals auf Bluesbilder, die von anderen Bluessängern aus anderen Zusammenhängen bekannt, ja die für bestimmte andere Bluesstücke geradezu repräsentativ sind. Eine solche Passage ist der Feststellungskomplex der ersten Strophe: die Mama neben dem Gefängnis, die einen Zettel an der Tür hat, auf welchem sie ihre Dienste anbietet. Sie ist uns aus Jelly Roll Morton's *See See Rider Blues* bekannt. Oder das Mädchen an der gleichen Stelle der zweiten Strophe, welches so lang und schmal ist, daß es beim Schlafen in der Küche die Beine in den Vorplatz hinausstrecken muß. Es begegnet uns u.a. in Robert Johnson's Bravourstück *They're Red Hot*. Derartige Passagen und Bilder sind Allgemeingut ganzer Blueslandschaften oder Regionen, ja des gesamten Bluesgenres, und genau sie sind es, welche David Evans als "Blueszellen" bezeichnet (Blues core), weil jeder Bluesschöpfer frei über sie verfügen kann, indem er sie in ein Stück hineinnimmt oder ein ganzes Stück um sie herum aufbaut.
Die Anlage der Textzeilenpaare ist wie beschrieben, A A B B B, der musikalische Ablauf identisch mit dem *Karo Street Blues*, also=

| I^7 I^7 I^7 I^7 |
| IV^7 IV^7 I I |
| IV^7 IV^7 I I |
| V^7 IV^7 I I |

Es wird also die Passage mit dem Subdominantbeginn wiederholt, um von zwölf auf sechzehn Takte zu kommen. Und noch etwas zusätzliches geschieht hier: der Anrufungskomplex in den Takten 1 bis 4 wird instrumental in einer Technik ausgeführt, welche im afro-amerikanischen Musizieren "stop time" heißt. Dabei wird in jedem Takt nur die Eins gespielt und die übrigen Taktteile werden pausiert; in den klanglich leeren Teilen singt der Sänger jedoch weiter -im Jazz macht das gleiche jeweils ein Solo-Instrument, dort heißt diese Technik "stoptime break". Diese Technik dient zur Erzeugung bzw. zur Steigerung von großer Spannung. Die Spannung wird hier

aufgelöst beim Eintritt in den Takt 5, wo der Tonika-Septakkord in den Subdominant-Septakkord übergeht, und mit großer Emphase nach der zurückgehaltenen Spannung ein instrumentales Feuerwerk losgelassen wird.
Ein weiteres Steigerungsmittel von Little David Alexander ist die Benutzung des Intensifiers "I declare" in jedem zweiten Zeilenpaar der Beantwortungsstrophe.
Inhaltlich haben wir erneut einen Boasting Blues vor uns; geprahlt wird ganz offen mit der sexuellen Potenz. "Patootie" oder "patunie" haben umgangsprachlich das Denotat "Liebling", "süße Kartoffel", "Tomate", sind im Unterschichten-Slang aber auch Codewörter für die Sexualorgane. Ihnen wird eine enorme emotionale Attraktivität attestiert, die zu einer einmaligen Fixierung führen kann, welche bis ans Lebensende dauert. Es ist verständlich, daß die Hörer und Hörerinnen solcher Kodierungen ihre helle Freude an diesem Blues haben und diese begeistert zum Ausdruck bringen.

B.H.: Hier möchte ich nochmals die Frage stellen: Haben die Bluesmusiker, über die jetzt erörterten Methoden der Text- und Melodieerweiterung hinaus, noch weitere Möglichkeiten, die zwar zahlreichen aber doch auch starren Standard- und Plagialformen zu verändern und noch mehr Mannigfaltigkeit in ihr Formenspektrum zu bringen?
A.M.D.: Ja, und sogar in mehrfacher Weise. Eine Methode ist eine Art Aufblasen eines laufenden Stückes; eine andere ist die Zusammenstellung mehrerer unterschiedlicher Formabläufe zu einer kombinierten Bluesform. Wieder andere Methoden sind funktionaler Art, z.B. das Übertragen der Shoutfunktion auf den Blues zum "Shouting Blues", oder das Übertragen der Predigerfunktion auf den Blues zum "Preaching Blues" usw.
Lassen Sie mich zuerst auf die "Aufblasmethode" eingehen. Da wird während eines laufenden Stückes von einer Standardform zu einer anderen übergegangen, am liebsten von der Zwölferform I zur Zwölferform II oder zur Zwölferform III -es gibt auch diese, und eine Zwölferform IV! Und dann läuft das Stück entweder in dieser vergrößerten Form zu Ende, oder es wird gegen Ende um eine Formstufe verkleinert, und am Ende ganz zur Anfangsform zurückgegangen. Für diesen recht beliebten Gestaltungsprozeß haben wir eine Folge von Kurzsigeln mit Richtungspfeilen entwickelt, z.B.: 12-I-> 12-II; oder 12-I-> 12-II-> III-> 12-I. Im ersten Fall wird eine 12-Ier Standardform während der Aufführung von einer Strophe zur nächsten in eine Plagialform 12-II umgewandelt, und das Stück in dieser Form beschlossen. Im zweiten Fall wird eine Standardform 12-I zunächst in die Plagialform 12-II umgewandelt, danach erneut erweitert sodaß die Form 12-III entsteht, schließlich wird zur Anfangsform 12-I zurückgekehrt und damit auch geendet. Dafür wollen wir Beispiele hören.

Das erste stammt aus dem R&B-Bereich und beginnt mit der Standardform 12-I als Exposition; dann wird es in eine Form 12-III umgewandelt, in welcher es bis zum Ende bleibt. Die Variante 12-III ist eine doppelte Erweiterung von 12-I. Sie entsteht dadurch, daß die sechszeilige Textform von 12-I nicht nur um ein Zeilenpaar zur achtzeiligen Textform von 12-II vergrößert wird, sondern der vierzeilige Anrufungskomplex von 12-II gedoppelt wird, wodurch eine Anrufung von 2x4= 8 Zeilen entsteht, welcher eine Beantwortung von 4 Zeilen folgt. Die Form 12-III hat also 12 Zeilen. Um diese enorme Textvergrößerung unterzubringen, muß die musikalische Form gleichfalls erweitert werden: das geschieht um vier Takte, d.h. die 12-IIIer-Form ist 16taktig.
Daß wir diesen Erweiterungstyp trotzdem zur Kategorie des Zwölferblues rechnen, bildet einen Widerspruch; wir haben uns dennoch für ihn entschieden, weil er als formale Vergrößerung *in statu performandi* aus der Zwölferform hervorgeht, und sehr häufig im gleichen Stück auch wieder in die Zwölferform zurückkehrt. Das ließ es sinnvoll erscheinen, diesen Prozeß im Zwölferbereich angesiedelt zu belassen. Dies umso mehr, als es den gleichen Formtyp, also ein 12-Zeilenmodell aus 3x 4-Zeilenkomplexen, auch als fix und fertige Form im Bereich des 16er-Blues gibt, ich erinnere an Speckled Red's *Dirty Dozen Blues* in der ersten Sendung.

Pay Day Blues
Lowell Fulson

Pay day's comin,
An I got those pay day blues;
Pay day's comin,
An I got those pay day blues;
Ive got so many women,
That I don know what to do.

Now looka, here is Jane,
She wants a great big car;
An there is Ruby,
She wants a portable bar;
An there is Loula,
She wants a TV set;
An there is Cary,
She'll take anything she get!

Oh, hey,
Ive got those pay day blues;
Cause I got so many woman,
That I don know what to do.

Now looka, here is Mary,
She wants silk an lace;
An there is Doris,
She wants cosmetics for her face;
An there is Bessie,
She wants furniture, too;
An here come Nellie,
Ain satisfied with nothin I do!
Oh hey,
Ive got those pay day blues;
For I been in a whole lots of trouble,
An I don know what to do.

Wenn man ihn so reden hört, handelt es sich darum, daß unser Sänger Probleme mit Frauen hat. Er hat deren eine ganze Anzahl — Probleme und Frauen. Besonders wenn der Zahltag herannaht, haben die Frauen eine ganze Menge Wünsche, die er ihnen erfüllen soll. Sie liegen ihm gewaltig in den Ohren und auf der Tasche, und er weiß nicht, was er machen soll. Er kann den Zahltag nur verdammen.

In der ersten Strophe erfolgt die Exposition, wir werden mit dem Problem und den Personen bekanntgemacht. In der zweiten Strophe setzt die Durchführung ein, wir lernen im Feststellungsteil die einzelnen Damen kennen und dazu ihre extravaganten Wünsche. Da es so viele sind, wird eine doppelt vergrößerte Anrufung notwendig. Im Beantwortungsteil erscheint auch der Ansatz für die Problemlösung — nämlich keine! Dazu wird die zur Refrainstrophe gewordene Anrufungswiederholung plus Beantwortung aus der Anfangsform 12-I benutzt. Die dritte Strophe wiederholt den gleichen inhaltlichen und strukturellen Verlauf.

Wenn man —als nicht-schwarzer Bluesfreund— unserem Sänger so zuhört, kann er einem richtig leid tun. Und genau darauf spekuliert er natürlich, besonders vor einem weißen Publikum. Johanna will einen neuen Wagen, Rubine will eine Bar zum Tragen; Lolita, die ihm mit einem Fernseher in den Ohren liegt, und Caroline, die alles nimmt, was sie nur kriegt. Dann kommt Maria, die möchte

in Samt und Seide gehn, und dann Dorothea, die macht sich mit Kosmetik schön; dann ist da noch Babette, die setzt ihm mit Möbeln zu, und zuletzt kommt noch Helene, "der ist überhaupt nichts recht, was ich tu!"

Den wirklichen Witz des Stückes erfassen wir aber so nicht. Den erwischen wahrscheinlich die schwarzen Zuhörer, wenn ihnen der Doppelsinn des Erzählten aufgeht. Hier können wir endlich einmal die Gelegenheit nutzen, um zu zeigen, wie völlig falsch bisherige Ausdeutungen des sogenannten "double talk" des Blues, beziehungsweise sein sogenanntes "double entendre", besonders von weißen Bluesinterpreten sind. Es geht dabei nicht im entferntesten um irgendwelche Wortspiele oder gar um Zweideutigkeiten; man muß lediglich die richtigen Schlüsselbegriffe des Black American English kennen und benutzen, dann dekodieren sich solche Aussagen von selbst. Hier in unserem konkreten Fall muß man wissen, daß die Mädchen, von denen er spricht, "girls" sind.
Wenn man die schwarze Partnerschaftsterminologie anwendet, kommt man dahinter, daß nicht *er* bei den Mädchen Zahltag hat, sondern *sie* bei ihm. Nicht er muß ihnen von seinem Geld abgeben, sondern sie müssen bei ihm abliefern. Aber statt ihm Geld zu geben, haben sie jede Menge Extrawünsche, und das ist sein Dilemma. Hier ist zugleich auch wieder das Paradoxon: Entweder besteht er auf der Geldabgabe, dann können ihm die Mädchen fortlaufen, oder er läßt ihre Extravaganzen durchgehen, dann muß er durch die Finger schauen. Er weiß nicht, was er machen soll —ergo hat er den Zahltag-Blues.

Es gibt eine ganz gleiche Methode, den 16er-Blues aufzublasen. Aus dem Typ 16-I läßt sich ein Typ 16-II herstellen, auch ein Typ 16-III, mit 16-zeiligem Text, der zu seinem Ablauf einen 20taktigen musikalischen Durchgang benötigt. Wir beschließen die heutige Sendung mit einem Stück, das die 16er-Form aufbläst und wieder die Luft ausläßt: 16-II/STR-> 16-III-> 16-II/STR. Thema ist das schwarze Lotteriespiel.

Number Writer
Dan Pickett

Say, policy's a rack,
I'm tellin you what I say;
I'm playin seven-eleven,
Now, what the writer say.

Now, my writer tol me,
You play the same today;
An that'll get the money,
I bring it to you again. — So, that's:
Go on, Mister Writer, now,
Let that big turn come out;
Hey man, I'm got to get on it,
I know, what 'm talkin a-bout.

I got up this mornin,
Bout half pas eight;
I lookin at the writer,
Was standin at ma gate.
I tell 'im, now, Mister Writer,
Say, what a gig must play?
Now, play this ev'nin, now, buddy, cause,
They gonna fall out today. — So, that's:
Go on, Mister Writer, now,
Now, let that big turn come out;
Hey man, I got to get on it,
I know, what 'm talkin a-bout.

I got up this mornin,
Bout half pas nine;
I lookin at ma writer,
Was standin out on the line.
I tell 'im, now, Mister Writer,
Say, what you get on you min?
I'm tellin you, when you miss this ev'nin,
It's what the rack ever say;
If the rack ever tol me,
You play the gigs today.
So, that will get the money, buddy,
You get to be on the game. — So, that's:

Go on, Mister Writer, now,
Let the big turn come out;
Hey man, you got to get on it,
I know, what 'm talking a-bout.

I got up this mornin,
Bout half pas seven;
The policy writer tol me,
You play seven-eleven.
Now, look here, Mister Writer,
What will a two-one's gig?
An that will get the money,
So, I'm get you be in the fix! — So, that's:
Go on, Mister Writer, now,
Now, let the big turn come out;
You know, I got to get on it,
I know, what 'm talkin a-bout.

"Policy" oder "The Numbers" ist ein Lotteriespiel, bei welchem auf Kombinationen von Zahlen gewettet wird, ähnlich wie bei unserem Zahlenlotto. Angeblich soll es aus Kuba nach Nordamerika gekommen sein und heißt bzw. hieß dort "Bolito". In die USA ist es um 1885 gebracht worden, hauptsächlich nach Chicago und New York. Anfänglich wurden dazu in aller Öffentlichkeit spektakuläre große Räder verwendet, die ganz romantische Namen hatten, wie Red n unterschiedlich groß, und es gab die verschiedensten Wettarten und Kombinationen. Eine Folge von drei Zahlen war ein "gig". Es gab legendäre Policy Kings, die große Vermögen gewonnen hatten, und legendäre Spiele, die in öffentlicher Erinnerung geblieben sind. Zwischen den 20er und 30er Jahren kamen die zuächst harmlosen Unterhaltungsspiele in die Hände von Gangstern und Syndikaten.

Die schwarze Bevölkerung benutzt das Lotteriespiel, um mit geringsten Einsätzen gegen die nackte Armut anzuwetten. Besonders in der Depressionszeit versuchten viele Männer verzeifelt, ihre Familien damit über Wasser zu halten. Die Besonderheiten des schwarzen Lotteriespiels lagen in zwei Bereichen: im Einsammeln der Wetten und in der Zusammensetzung der Zahlenkombinationen. Für das Teilnehmen am Wetten bediente man sich der "Number Writers", die in Barbershops, Billardzimmern, Süßigkeitsläden tätig waren oder ihre Kunden regelmäßig

aufsuchten, oder der "Number Runners", die auf der Straße, an Häuserecken und auf Höfen die Wetten entgegennahmen. Dafür gab es bestimmte Handzeichen, Hutlüften, Kopfbewegungen etc., mit welchen feststehende Zahlenfolgen signalisiert wurden.

Es ist leicht vorstellbar, daß in diesem Bereich Zuflucht zu allen denkbaren Formen von Aberglauben, Kryptographie, Traumdeutung etc. genommen wurde. Es gab eigene Zahlenbücher, wie *The Study of Harmony in Numbers* oder *Aunt Sally's Policy Players Dream Book,* denen endlos viele Gigs zu entnehmen waren. Praktisch alle Zahlen hatten feste Bedeutungen und waren ständig neu zusammenzustellen. Zu den bekanntesten Zahlenfolgen gehörten 3–6–9 und 4–11–44, besonders nachdem Mitte der zwanziger Jahre die ersten "Policy Blues"-Schallplatten mit diesen Kombinationen auf den Markt gekommen waren.

B.H.: Das war die dritte Bluesstunde unserer Reihe über die Schwarze Volksmusik in den USA. In der nächsten Folge werden, nach den regelmäßigen Bluesformen, die unregelmäßigen Formen besprochen.

Anmerkungen

Die in dieser Sendung verwendeten Beispiele stammen von den folgenden Platten. Sie wurden von Michael Hortig und mir für die Sendung ausgewählt und ihre Texte gemeinsam niedergeschrieben:

Canned Heat Blues (Tommy Johnson) Wolf WSE 104

I Keep On Drinkin (Curley Weaver) Biograph BLP 12009

Mama Lucy (LeRoi Gary) New World Records NW 252

Blinds Blues (John Lee) Blues Classics BC 5

Karo Street Blues (James Lowry) Blue Ridge Institute BRI 003

Sweet Patootie (Little David Alexander) MCA 3537

Pay Day Blues (Lowell Fulson) Chess Blues Masters 9286 505

Number Writer (Dan Pickett) Flyright LP 4711

Über Policy-Spielen ist ausführlicher nachzulesen bei Paul Oliver, *Aspects of the Blues Tradition,* Oak Publications, Inc., New York 1970.

Die beiden anfangs erwähnten Publikationen betreffend ältere Modelle der Bluesentstehung sind:

A.M.Dauer, *Der Jazz. Seine Ursprünge und seine Enwicklung.* Eisenach und Kassel, 1958

A.M.Dauer, *Blues aus 100 Jahren. 43 Beispiele zur Typologie der vokalen Bluesformen.* Fischer Taschenbuch 2952, Frankfurt/M. 1983