Sendung 5

Bernd Hoffmann: Herzlich willkommen in der fünften und letzten Sendung unserer Reihe über den Blues in Geschichte und Gegenwart. In den bisherigen vier Sendungen hat uns der Musikethnologe Alfons Michael Dauer mit achtundvierzig Beispielen in die poetische und musikalische Formenwelt des Bluesgenres eingeführt. Der Schlüssel zur Erfahrbarkeit dieser schwarzen Volksmusik liegt neben ihrer poetischen Struktur hauptsächlich in ihrer Sprache: in der Bluessprache als einer poetisch angehobenen Form des Schwarzen Englisch. Jedoch sind sprachliche Kenntnisse allein nicht ausreichend; die bisherigen Bluesinterpretationen leiden durchgehend am Mangel des Verständnisses der Normen und Verhaltensstrategien der schwarzen Gesellschaft. Wohlgemerkt: nicht der schwarzen Gesellschaft gegenüber der weißen Gesellschaft, sondern der Angehörigen der schwarzen Gesellschaft untereinander. Der Bluessänger verwendet seine Kunst nur in den allergeringsten Fällen dazu, der weißen Gesellschaft Einblick in die eigene Gesellschaft zu geben. Er benutzt die zahlreichen, von A.M. Dauer und seinem Team nachgewiesenen Bluesformen dazu, seinen schwarzen Zuhörern Bestätigungen, Kritik, Hilfe und Unterhaltung anzubieten und wird von ihnen auf der gleichen Frequenz verstanden. Es liegt an uns, diese Frequenzen aufzuspüren und uns auf sie einzustimmen — und nicht, wie bisher oft, unsere eigenen Gewohnheiten und Vorstellungen in den Blues hineinzuprojizieren.
In unserer heutigen fünften, und bis auf weiteres letzten Sendestunde soll ein knapper Einblick in jene Varianten des Blues gegeben werden, die seine "Spezialformen" darstellen. Hier zählen nicht mehr die Taktzahlen oder Periodengrößen, nicht deren Regelmäßigkeit oder Unregelmäßigkeit: hier wird die Bluespoesie und die Bluesmusik in ganz bestimmten funktionalen Zusammenhängen eingesetzt, zum Beispiel im Rahmen einer Erzählung.

Alfons Michael Dauer: Es gibt noch einen umfangreichen Schatz von Bluesformen, der bisher überhaupt nicht angesprochen wurde. Es ist beispielsweise noch nicht die Rede vom *instrumentalen Blues* gewesen. Es gibt nicht nur *einen* oder *den* instrumentalen Blues, sondern es gibt eine ganze Reihe von Bluesformen ausschließlich instrumentaler Art. Das sind nicht nur solche, bei denen ausschließlich Klavier oder Gitarre gespielt wird; es gibt sehr schöne Bluesformen, deren instrumentaler Melodieträger die Mundharmonika ist, sie wird von den schwarzen Musikern "mouth harp" genannt und besitzt eine völlig eigene Spieltechnik und ein eigenes Repertoire.
Es gibt Bluesformen, deren Melodieträger die Violine ist, von den schwarzen Musikern "fiddle" genannt. Auch ihre Spieltechnik hat mit dem europäischen Violinspiel nichts gemeinsam, weil sie letztlich auf das sudanische Fiedelspiel zurückgeht. Weitere instrumentale Melodieträger von Bluesformen sind "kazoos", das sind trichter- oder rohrartige Instrumente, welche über eine Membrane angeblasen werden — typologisch werden solche Instrumente Mirlitons genannt. Kombinationen von Kazoos, Mundharmonika(s), Fiedeln und Jugs bilden die schon mehrfach erwähnten "Jug Bands". Jugs sind dickbauchige Krüge oder Flaschen mit einem engen Hals, über welchen horizontal hinweggeblasen wird, das ist ein beliebtes Kontrapunktinstrument für polyphone Mehrstimmigkeit, oder ein Baßinstrument.
Damit sind wir bei den instrumentalen Bluesbands. Zu ihnen gehören auch die Fife & Drum Bands, deren Melodieinstrument eine meistens handgemachte Querflöte ist. Auch die Hokum Bands gehören in diesen Bluesbereich, denken wir an die unerhört produktiven und populären "Mississippi Sheiks".

Wieder einen anderen Bluesbereich betreten wir, wenn wir uns nach den sozialen Funktionen und nach Aufführungstechniken umsehen. Eine spezielle Technik des Piano-Blues ist das *Stomping.* Eine besondere Technik des Bluesgesanges ist das *Shouting.* Eine ganz eigenartige Aufführungsform des Blues ist das *Preaching.* Die Verbindung des Blues mit anderen sozialen Funktionen in der schwarzen Gesellschaft hat die *Blues-Ballade* und das *Blues-Gospel* hervorgebracht. Die Verbindung des Blues mit dem gesprochenen Wort ergibt den *Talking Blues*

und den *Spoken Blues*; die Kombination eines Blues mit einer epischen Erzählung finden wir im *Chantefable-Blues*. Man braucht sich also wirklich nicht zu wundern, wie wir zu unseren angenähert zweihundert Bluesformen gekommen sind.
Ich habe mir ernsthaft überlegt, was im Anblick dieser großen Formenfülle und jetzt noch gezeigt werden sollte. Ich habe mir für unsere letzte gemeinsame Stunde vorgenommen, fünf spezielle Bluesformen vorzustellen, die in einer so exemplarischen Weise bisher noch nicht und nirgends beachtet worden sind. Es ist je ein Beispiel für den Shouting Blues, für das Stomp Piano, für den Talking Blues, den Spoken Blues und ganz zuletzt die bisher völlig unbeachtet gewesene Form des Chantefable-Blues.

Der *Shouting Blues*, den ich ausgesucht habe, soll zudem noch eine weitere Spezialität des Bluesgenres vorführen, das ist der *Woman's Blues.* Mit diesem Begriff wollen wir die Bluespoetinnen und Sängerinnen des ländlichen Milieus **der Cabin-Kultur** und des urbanen Milieus der Ghetto-Kultur von den Interpretationen jener Damen unterscheiden, die während der zwanziger und dreißiger Jahre in den schwarzen Varietes und Kabaretts der Großstadt-Kultur für ein etabliertes Publikum tätig waren und den sogenannten *Big City Blues* hervorgebracht haben, der in der Depressionszeit der 30er Jahre sang-und-klanglos untergegangen ist, weil für ihn keine kulturelle Trägerschicht mehr vorhanden blieb.
Der *Woman's Blues*, den ich ausgesucht habe, ist ein typischer Boasting Blues. Wir sind also wieder beim schwarzen Renommierverhalten, beim Angeben mit der eigenen Kraft, beim Protzen mit der eigenen Stärke. Nur mit einem Unterschied: renommiert wird jetzt aufseiten der Frauen, und das Renommierstück ist ein zwölfpfündiger Daddy. Apropos "daddy": ich darf daran erinnern, daß der "daddy" das männliche Gegenstück zur "mama" ist. Also ist er der schützende Hafen, der Beschützer und Ernährer der Familie —die nicht identisch mit seiner legalen Familie sein muß—, und das Objekt einer besonders emotionalen Bindung.
Der *Woman's Blues* besitzt die gleichen Topoi im Bezug auf die schwarze Gesellschaft wie der Man's Blues, nur jeweils gesehen von der resp. bezogen auf die weibliche Seite. Verglichen mit den artifiziellen Themen und den Pseudo-Problemen des Big City Blues, die in der Regel nicht von den Sängerinnen selbst stammen, sondern die von spezialisierten Songschreibern der schwarzen Unterhaltungsszene "getextet" wurden, bildet diese Beobachtung ein recht brauchbares Kriterium zur Unterscheidung dieser beiden Bluesbereiche.
Unsere Sängerin ist Pearl Dickson. Die kennt mit Sicherheit niemand, der seine Bluesbedürfnisse bei "klassischen" Damen wie Ma Rainey, Bessie Smith oder Alberta Hunter deckt. Pearl Dickson ist eine typische Vertreterin des "downhome" Blues von Arkansas, und die Art und Weise, wie sie über ihren Daddy singt, gehört dem *Shoutstil* an. Diesem Begriff wird einerseits Ähnlichkeit mit dem englischen Wort "to shout" zugesprochen, das heißt "rufen, schreien". Shouting ist in der Tat eine Gesangstechnik, bei der gerufen oder geschrieen wird, und daher ist es verständlich, daß die englische Standarderklärung dieses Begriffes bisher vorgezogen wurde.
Seitdem uns die afrikanische Kolonialgeschichte vertrauter geworden ist, zeigt sich noch eine zweite Möglichkeit zur Interpretation des Shoutings: Im islamischen Afrika wird der gleiche Vorgang mit dem arabischen Wort "ʃaut" bezeichnet, gesprochen ‘schaut’ wie “shout”. Das ist eine weitere Möglichkeit der Ableitung des Shoutbegriffes, auf die der afro-amerikanische Sprachwissenschaftler Lorenzo D. Turner in seinem Buch "Africanisms in the Gullah Dialect", Chicago 1949, erstmals aufmerksam gemacht hat.
Das Shouting findet sich am häufigsten in den schwarzen Kirchen, was mit den Besonderheiten der afro-amerikanischen Missionsgeschichte im Zusammenhang steht. Das Shouting findet sich auch im Blues, was ein weiteres Indiz dafür sein könnte, daß die Bluesgenese nicht in Amerika stattfand sondern das gesamte Genre dem kulturellen Substrat der Alten Welt entstammt. Das Shouting findet sich des weiteren in bestimmten Kategorien von *Work Songs*, besonders solchen zur Begleitung relativ heftiger und einheitlicher Bewegungsvorgänge. Das Shouting findet sich

schließlich in instrumentalisierter Form im Jazz. Es ist somit ein ungemein weit verbreitetes musikalisches Ausdrucksmittel der afro-amerikanischen Volkskultur der USA.
Der Shoutgesang im Bluesbereich kennzeichnet sich dadurch, daß statt einer frei ausgreifenden periodischen Melodiebewegung der tonale Verlauf auf einige singuläre Töne reduziert wird. Sein Zentrum bildet ein durchlaufender Rezitationston, ähnlich dem Psalmodieren in christlichen Kirchen; dazu kommt zur Erzeugung von Emphase ein überhöhender Shoutton, der ein "neutrales" Intervall besitzt, meistens eine natürliche Terz. Der dritte Ton des Shoutgesangs ist ein tieferliegender Finalton, häufig die Unterquarte, welcher auch als Initialton verwendet werden kann. Mit diesem minimalen Tonvorrat wird der Shouting Blues gestaltet.
Pearl Dickson verwendet einen Shoutstil, der die drei genannten Shout-Intervalle als Rahmentöne hat; daneben fügt sie zu Ausdruckszwecken weitere Töne ein, rekurriert aber immer wieder auf ihre fixen Rahmentöne, ohne den von ihnen abgesteckten Tonraum zu überschreiten. Andere Sänger reduzieren beim Shouting das Tonmaterial noch mehr, es gibt regelrechte *Blues Shouter*, die nichts weiter verwenden als Retitationston die Shout-Terz. Ausgesprochene Blues-Shouter sind Jimmy Rushing und Joe Turner, Beispiel *Cherry Red*, Okeh 4997.

Twelve Pound Daddy
Pearl Dickson

Mh, mh, mh,
Hey, hey, hey;
Mh, mh, mh,
Hey, hey, hey;
Now, the man I love,
Treat me like a dog.

I've got a twelve pound daddy,
An eight pound one, too;
I've got a twelve pound daddy,
An eight pound one, too;
If my twelve pound one won't come,
My eight pound one will do.

I'm goin to build me a castle,
Out of ice an snow;
Lordie —,
Out of ice an snow;
So when my blues come aroun,
I can freeze 'em from my doo.
Gesprochen:
I'm a poo girl,
Tell 'em come out themself.
Gesungen:
Oh, pretty daddy,
Will you please tell me what to do;
Oh, pretty daddy,
Will you please tell me what to do;
I will do anything,
Baby, to satisfy, too.

An it's one thing, baby,

That I cant understan;
And it's one thing, baby,
That I cant understan;
If you are lovin me,
I don want no partnership man.

Die klassische Textanlage ist auch hier eindeutig erkennbar: Exposition—Durchführung—Klimax—Problemlösung—Moral. *"The man I love, treat me like a dog"* führt neben der Erzählerin die wichtigste Bezugsperson ein und zugleich das alles beherrschende Problem, letzteres außerdem in schönem Black English: unflektiertes Zeitwort. Darüber reflektiert sie zwei Strophen lang. Sie hat zwei Daddys, einen großen und einen kleinen; zwar kann sie den kleinen immer haben, aber das Problem ist eben der große. Erste Reaktion: Eskapismus, ich bau mir ein Schloß und verkriech mich darin. Danach die Klimax, eingeführt durch eine Instrumentalstrophe mit Sprechtext. Dann Angebot der totalen Unterwerfung. Das i-Tüpfelchen der schwarzen Kodierung ist das letzte Wort der vierten Strophe: *"I will do anything, baby, to satisfy, too."* Mit diesem "auch" gesteht sie ihre totale Niederlage gegenüber der anderen, nie erwähnten Frau ein, dem "other woman" im Hintergrund. Demgegenüber ist ihre ganze aufgetakelte Moral leeres Strohrascheln, selbst wenn sie im letzten Zeilenpaar ganz intensiv "code switcht". "If you are lovin me" ist eindeutig White Man's English, genauso wie der "partnership man", auch wenn er nach einem doppelten Negativ steht. Ein Mann auf Partnerschaftsbasis, das halte ich für eine exzellente Übertragung des Other-Man-Begriffes in das weiße Englisch.

B.H.: Ja, und das Renommierverhalten, das aus dem Titel und aus ihren großsprecherischen Vokabeln hervorzuschauen scheint?

A.M.D.: Das erweist sich bei unserer Analyse als bloße Angabe. Der Text ist doppelbödig; wer ihn oberflächlich anhört, kommt zu der Auffassung, daß hier eine ungemein selbstsichere Frau aller Welt zeigt, wie sie mit Männern fertig wird, die sie nicht ebenbürtig behandeln. Für den Eingeweihten wird jedoch schnell eine zweite Ebene sichtbar, auf der sie ganz andere Signale gibt. Diese Doppeldeutigkeit ist das wirkliche Double Talking im Blues, das mit so oberflächlichen Kriterien, wie sie bisher benutzt wurden, nicht zu entschlüsseln ist.

B.H.: Hat der Big City Blues, der ja auch hauptsächlich von Frauen gesungen wurde, auch solche Doppelbedeutungen?

A.M.D.: Kaum. Wenn man die Texte betrachtet, welche von Frauen wie Bessie Smith, Ma Rainey, Ida Cox, Chippie Hill, Lucille Bogan und Legionen anderen gesungen wurden, bzw. welche man diesen Sägerinnen in den Mund legte, fällt als erstes eine eigenartige Distanziertheit auf. Nicht nur, daß von ganz banalen Dingen die Rede ist, meistens von solchen Dingen, welche die schwarze Establishment-Gesellschaft der weißen Bürgergesellschaft nachgelebt hat, es fehlt in der Regel auch der sprachliche Pfiff. Einesteils wurde ängstlich Wert darauf gelegt, White Man's English zu verwenden, andererseits wurde schwarzes Englisch nur als Kolorit oder zur Verspottung der schwarzen Unterschichten benutzt, und oft sogar, bewußt oder unbewußt, falsch.

Die Doppelbedeutungen, die man in den Texten vieler oben genannter Sängerinnen vorfindet, sind in der Regel simple Zweideutigkeiten, eigentlich völlige Eindeutigkeiten, weil sie lediglich in scheinbar naiver Form gesellschaftlich tabuisierte Dinge oder Vorgänge zur Sprache bringen — tabuisiert von der *weißen* Gesellschaft, nicht zu vergessen! Selbst wenn wir Bessie Smith's *Empty Bed Blues,* Columbia 14312-D, oder Trixie Smith's *My Daddy Rocks Me,* Decca 7469, 7617, nehmen, ist von Doppelbödigkeit keine Spur. So etwas ist auch kein Double Meaning.

B.H.: Wie ist das dann also mit dem so viel beschworenen Double Talking?

A.M.D.: Das tatsächliche *Double Talking* ist eine regelrechte Doppelkodierung; und die muß jedem Bluesbetrachter entgehen, der nicht mit dem Kodiersystem der schwarzen Gesellschaft vertraut ist. Paul Oliver entgehen beispielsweise in dem Kapitel *The Blue Blues* seines sehr verdienstvollen Buches über *Aspects of the Blues Tradition,* New York 1970, ursprünglich veröffentlicht als *Screening the Blues,* London 1968, alle Double Meanings dort, wo er über die seiner Meinung nach

eindeutige Zweideutigkeit sexueller Begriffe berichtet: Natürlich hat er recht, wenn er darauf hinweist, daß *Shake it and break it* und zahllose gleiche Bemerkungen sexuelle Konnotationen besitzen; aber es entgeht ihm der Sinn eines solchen Bluestextes vollständig, wenn er nicht eine Ebene tiefer gelangt und herausfindet, daß diese sexuellen Konnotationen äußerst treffliche Bezeichnungen für schwarze Tanzmotionen sind. Die *Shake-It-and-Break-It*-Blues sind Darstellungen von Barrelhouse-Szenen, in welchen Shimmy getanzt wurde, und der Shimmy war ein "Hip Shake"-Tanz, ein Hüftwackler, und das Hüftwackeln ging in Form von Kreisen vor sich (hip circle), in Form von geraden Vor-Seite-Zurück-Bewegungen (hip square), in Form einer liegenden Acht (hip eight). Diese Bewegungen lösen in den Augen und in der Phantasie von Angehörigen der weißen Bürgergesellschaft geradezu zwanghaft Assoziationen mit Bewegungen beim Sexualakt aus — und auf dieser interkulturellen Hürde beruhen die ganzen Mißverständnisse.
B.H.: Da sind wir ja schon mitten in unserem nächsten Beispiel, denn das spielt doch in einem Barrelhouse, oder nicht?
A.M.D.: Genau so ist es, und es ist auch verhältnismässig einfach, den Bluestexten auf den Grund zu kommen, wenn man einmal damit begonnen hat, die ersten Anmutungen in Frage zu stellen, die sich einem als nicht-schwarzem Blueshörer aufdrängen, und nach Interpretationen jenseits der geistigen Color-Line zu suchen.

Der *Fat Fanny Stomp* von Jim Clarke aus dem Jahre 1930 ist das Beispiel, mit welchem wir das *Stomp Piano* darstellen möchten. In der Tat sind wir hier in einem Barrelhouse, dorthin gehört dieser Pianostil, der eigentlich ein instrumentaler Bluesstil ist, welcher ohne Gesang gespielt werden kann, aber auch oft, wie in unserem Fall, einen gesprochenen Text besitzt. Das *Stomping* ist eine Piano-Spieltechnik, welche dem Boogie-Spiel sehr nahe steht, aber im Gegensatz zu dessen eher formelhaften Melodien besitzt es eine ungemein abwechslungsreiche Melodiehand. Die linke Begleithand verbindet Elemente des Blues-Voicings, des Ragtime und des Striding miteinander, und nur selten wird eine Laufbaß-Motorik wie beim Boogie eingesetzt. Das Stomp-Piano ist jene Spieltechnik, in welcher auch heute noch die Rhythmusmodelle der geselligen Tänze der Afro-Amerikaner vom Beginn dieses Jahrhunderts latent sind. Genau das entspricht der sozialen Funktion des Barrel-Hauses, es war eine Stätte des geselligen Austobens der unteren Ghettoschichten. Selbstverständlich war darin auch der urbane Blues integriert, ehe Schallplatte, Jukebox und Elektronik nacheinander eine totale Umwandlung herbeiführten.

Fat Fanny Stomp
Jim Clarke

Now evrybody, get up off of that thing,
An shake your fat fanny.
When I say, Hold it!
I mean shake your fat fanny.
Hold it!
Shake your fat fanny,
Shake that thing, yes, shake it;
Do it, Miss Mama, do it!

When I say, Hold it! this time,
I want evrybody to walk into it.
Walk into it,
Like it's yours.
Hold it! Walk into it!
Walk into it, juke boy,
That's what I'm talkin about;

Do it, gal!

When I say, Hold it! this time,
I want evrybody to snatch it on back.
Bring it forward,
Snatch it on back.
Hold it!
Snatch it back!
Snatch it in back, bring it forward;
Snatch it back and bring it!

When I say, Hold it! this time,
I want evrybody to get it.
Get that thing,
I mean, get it!
Hold it! Oh, get it!
Get it, gully low!
Get it like it live,
Sister Fullbosom, you sure gott'n that thing.

When I say, Hold it! this time,
I want evrybody
To get up off it once more,
And shake your fat fanny.
Hold it! Oh, shake your fat fanny!
I mean, shake your fanny!
Twirl that thing, girls, twirl it!
Wring it and twist it a little bit, one more time!

When I say, Hold it! this time,
I want evrybody to sally along.
Hold it!
Oh, sally long!
Sally long your fanny, girl,
Sally that thing.
Sally it, shake your fat fanny,
That's just what I'm talkin bout.

Das ist ein mächtiger Pianostil, mit einer unerhörten Präzision und einem melodischen und rhythmischen Einfallsreichtum, der seinesgleichen sucht! Wenn man sich in das Stomp-Piano einmal eingehört hat, erkennt man es sofort wieder — und vor allem läßt man jeden schmächtigen Pianisten links liegen, der sich auch mal am Blues versucht. Es ist ein Jammer, daß diese pianistische Kunst heute durch die Medien und die allgemeine Anspruchslosigkeit gegenüber der täglichen Gebrauchsmusik in Vergessenheit gerät.
Die Fat Fanny ist auch ohne allzuviel Phantasie auszumachen, es sind die Hinterbacken. Hier wird zu einem *Buttock Shake* animiert. Das ist etwas anderes als der Shimmy, der ein Hip Shake war. Das Schütteln der Hinterbacken verlangt auch eine andere Tanztechnik. Sie wird hier der Reihe nach beschrieben. Zunächst erfolgt ein "Walking"-Teil, dessen Ausführung anscheinend dem Tänzer freigestellt ist, es gibt buchstäblich Dutzende von "Walks", denn es erfolgt kein Hinweis darauf, welche Figur des Walking benutzt werden soll. Dem "Walk" sind wir im Zusammenhang mit dem "Slow Drag" schon einmal begegnet.

Das Walking wird abgeschlossen oder unterbrochen vom "Snatch Back", das ist ein Hopser auf dem belasteten Bein nach rückwärts. Walking und Snatching dauern einen ganzen Strophendurchgang. Dann beginnt das Shaking. Während beim Shimmy das ganze Hinterteil über die Hüftmotionen in Schaukelbewegung versetzt wird, operieren beim Buttock Shake die Gesäßmuskeln für sich alleine, das nennt man in der Jazz Dance-Terminologie "isoliert".
Anatomisch kann man die Gesäßmuskeln nur über die hintere Oberschenkelmuskulatur bewegen, daher ist dem Buttock Shake das Snatching vorgeschaltet. Der Buttock Shake selbst sieht wie ein Zittern und vertikales Schütteln aus, daher gibt es für ihn auch noch die Bezeichnungen "freezing" oder "jelly roll", weil er an das Schwabbeln von Gelee oder Sülze erinnert. Er ist eine sehr schwierige Tanzbewegung, die von nicht vielen Tänzern beherrscht wurde — diese bekamen meist den auszeichnenden Beinamen "Jelly Roll". In der fünften Strophe werden weitere Shake-Techniken genannt, "twirl", "wring", "twist", und in der letzten Strophe "sally long", für das ich noch keine Erklärung gefunden habe.
Ein kleines Detail zur Funktion des *Textsprechers*. Diesen gibt es sowohl neben dem Bluessänger wie auch neben dem Blues-, Boogie-, Ragtime- oder Stomp-Instrumentalisten. Seine Texte sind meistens völlig prosaischer Natur, also weder metrisch noch inhaltlich vorstrukturiert. Es sind meistens Kommentare, Anweisungen, auch Kritiken. Sie können vom Sänger und/oder Instrumentalisten alternativ zum Haupttext ausgeführt werden; es kann auch ein weiterer Mitwirkender damit beschäftigt sein. In all diesen Eigenschaften und Tätigkeiten erinnert diese Figur an den "Wakal" der sudanischen und orientalischen Epik, der mit den gleichen Aufgaben betraut ist. Wir haben diese Beobachtung in unser Programm aufgenommen und werden ihr bei unseren Untersuchungen noch einige Aufmerksamkeit widmen.

Damit sind wir nun endlich bei jenen Bluesformen angelangt, wo neben dem *gesungenen* Wort auch das *gesprochene* Wort eine besondere funktionale Rolle spielt. Die soeben skizzierte Funktion des Prosa-Kommentators und der Prosa-Anweisungen läßt sich auch als Darstellung einer fortlaufenden Geschichte bzw. eines ganzen Ereignisses auffinden. Der Unterschied zur Kommentator-Technik ist mindestens an drei Punkten festzumachen: die Texte dieser Bluesform(en) sind *kontinuierlich*, sie sind *metrisch strukturiert* wie Blueslines, sie sind — mindestens sporadisch — gereimt. Sie entsprechen im Prinzip den narativen Zeilen einer Blues-Erzählung. Sie werden vorgetragen während die *instrumentale* Bluesstrophe durchläuft, oder zwischen zwei Bluesstrophen, während die instrumentale Begleitung pausiert. Im Gegensatz zur genuinen Bluespoesie besitzt der Text dieses *Talking Blues*, wie wir ihn nennen wollen, Run-on-lines. Und im Gegensatz zur genuinen Epik behandelt der Text des Talking Blues sein Thema nicht in einer Erzähl- oder Balladenform, sondern mithilfe von Reflexionen über das Ereignis und dessen Verlauf. Es fehlen ihm die wichtigsten diegetischen Mittel zur Gestaltung einer Handlung.
So reflektiert der Bluespoet unseres nächsten Beispiels, das wieder in einer Pinte oder in einem Barrelhouse spielt oder eine House Rent Party ist, über eine Polizei-Razzia. Dabei kommt eine ganze Menge "Tomming" und "Manoeuvering" zum Vorschein, denn wir sind mitten in der Prohibitions-Periode. Wieder hören wir einen exzellenten Stomp-Pianisten, doch diesmal gibt er keine Tanzanweisungen sondern spielt brillant gestaltete Bluesstrophendurchgänge, zu welchen er im charakteristischen Sprechgesang des Talking Blues über die erwähnte Razzia polemisiert — und uns ganz am Schluß mit einer Scheltstrophe an sein Woman überrascht.

House Raid Blues
Andy Boy

Now, it's-a fo day in the mornin,
When the shack got raided;
The women got scared,
So, they tippin under the bed;

Policemen start a whippin
All the darkies cross the head;
My girl got scared,
Said, don' kill anybody dead;
I said, now, dont you worry,
Cause I ain goin be here long.

Now, my partner,
His name was Charlie Shiro;
He jump out the window,
Like the toad on the door;
He's gone long, from Kentucky,
He's long gone,
Got away lucky;
He lef so keen,
He lef like a submarine,
He couldn hardly be seen.

Now, it was early one mornin,
We all was havin fun;
The law jump up,
He said, now, don' nobody run!
I's playin the blues
Bout a dial at the pool;
Jus whippin that ivory board,
Like a fool;
Then my hands get sore,
Somebody said, the law's at the door, Andy Boy let go!

Then at the window I did haul,
Findin close the buckle;
When roun the corner I did run,
I heard the shot goin from the law's gun;
Said, ain no use a shootin,
Cause I ain goin be here long.

Law came in 'n said,
Quit fas from flyin;
You oughta to see me,
Grab an hol to the blin.
Then I's long gone, from Kentucky,
Long gone,
Got away lucky;
An I lef so keen, I lef like a submarine,
Couldn hardly be seen.

One of the law,
By the name of Officer Jack,
Gotten mad, man,
Put the blood hounds on my track.
When those dogs couldn track,

They lose my scent,
They even didn know,
Which a way I went.
I said, ain no use a hoggin,
Cause I ain goin be here long.

Now, woman, you know,
I stopped you from bosom in suds;
I taken your bare feet
Out of plattnin 'n the muds;
The dress that you wearin,
Was always in;
I thought I rent a house,
Jus to put you in:
When you took on,
Two-timin me again, yes, yes!

Wie er nach dieser großartigen Schilderung der Razzia dazu kommt, seiner Frau solche Vorhaltungen zu machen, wobei er mit "two-timing" Hinterhältigkeit und Doppelzüngigkeit meint, ist nicht einfach einzusehen. Sicher kann er mit dem "woman", nach allem was er für sie getan hat, nur ein "baby" meinen; und er deutet auch an, daß sie sich ihm gegenüber nicht zum erstenmal so undankbar verhält: "take on" und "again" sind die entsprechenden Vokabeln. Aber die Strophe sollte, nach dem gewohnten Aufbaukonzept des Bluestextes, entweder die Problemlösung sein oder eine Moral verkünden. Wenn diese vorwurfsvolle Schlußstrophe eine Moral sein soll, dann könnte ich sie nur so lesen: Alles das nehme ich auf mich und tue es nur für dich, und du dankst es mir, indem du mich hintergehst. In dieser Interpretation wäre das Stück schon fast ein Rap.
B.H.: Hier wird als Talking Blues in einer Art Sprechgesang auf die charakteristische Weise der Bluespoeten also eine ganze Handlung reflektiert. Währenddessen läuft Strophe für Strophe eine dazugehörige instrumentale Bluesform ab. Gibt es nicht auch Bluesstücke, bei denen der Bluespoet reguläre Gesangstrophen vorträgt, und zwischen diesen, mit und ohne eigene Instrumentalbegleitung, ganze Sprechpassagen einfügt. — Und kann man diese Stücke auch zu den Talking Blues zählen?
A.M.D.: Diese Mischung von gesungenem und gesprochenem Bluesvortrag wird bisher als der "eigentliche" Talking Blues angesehen, nur finde ich diese Allgemeinbezeichnung nicht differenziert genug angesichts der Vielfalt in diesem Genre. Eine weitere solche Differenzierung findet sich im Bereich des *Boogie.* Viele Boogie-Pianisten haben Stücke, die einen regulären Bluestext besitzen — oder umgekehrt — zahlreiche Bluessänger haben Texte, welche zum Boogie-Woogie Bezug haben und/oder welche sie mit der Boogie-Technik begleiten. Und zwischen deren Bluesstrophen führen sie Monologe über ihr Thema aus, oder Dialoge mit ihrem Publikum, oder mit einem imaginären Partner, dessen Rolle sie mit einer zweiten Stimme sprechen. Man könnte diesen Typ einen *Talking Boogie* nennen.

Es gibt Musiker, die solche gesprochenen Einlagen zu regelrechten Zwischenspielen ausgebaut haben. Dazu setzen sie mit ihrem Bluesablauf ganz aus, so wie ein Variétèkünstler vor seiner Spezialnummer. Wo soll man eine solche Bluesvariante typologisch einreihen?
Nehmen wir Monroe Moe Jackson. Den habe ich für unsere Sendung ausgesucht, weil er einerseits ein bekanntes Stück in dieser Zwischenspiel-Form aufgenommen hat; darüber hinaus bringt er in seiner Zwischenspiel-Passage eine ganz außergewöhnliche Gesangstechnik ins Spiel. Es handelt sich um eine Stimmritzentechnik, durch welche der Sänger ungewöhnlich tiefe Töne im Subkontra-Baßbereich erzeugen kann. Er verwendet dafür nicht mehr die Stimmbänder sondern läßt die volle Stimmritze mitsamt der umgebenden Halspartie schwingen. Spezialisten können damit gleichzeitig

einen Effekt auslösen, bei dem infolge von Interferenzerscheinungen eine zweite, hohe Stimme zum Erklingen kommt. Zur Vokalisierung dieses Effektes werden die Laute "o" und "u" benutzt, weil man mit ihnen den Rachenraum sehr weit hinten und sehr tief öffnen kann. Monroe Moe Jackson verwendet die beiden Worte "no mo", d.i. "no more" am Ende seiner Refrainstrophen dafür.
Ob es sich hier um die individuelle Spielerei eines einzelnen Bluessängers handelt, oder ob wir es mit einer Retention am Ende einer langen Traditionskette zu tun haben, bedarf noch weiterer Untersuchungen. Auf jeden Fall kann gesagt werden, daß wir dieses Stück bzw. einen solchen Sänger sehr lange und intensiv gesucht haben. Ausgehend von der Beobachtung der zahlreichen Orientalismen im Sahara-Raum und im angrenzenden Savannenraum Afrikas haben wir überlegt, ob es dort nicht auch einen ganz bestimmten Stimmbildungsprozeß gab, der uns aus Zentralasien bekannt war, und der möglicherweise mit nach Amerika verschleppt worden sein konnte.
B.H.: Das heißt, Sie haben vorausgesetzt, falls eine solche Stimmbildungstechnik, zusammen mit anderen Orientalismen in das sudanische Afrika gekommen war, daß sie dann von bestimmten Sklavenbevölkerungen auch in die Neue Welt transportiert worden sein konnte.
A.M.D.: Genau das war unser Gedankengang. Ausgelöst wurde diese Idee durch die Erfahrung, daß es diesen Stimmritzengesang in einem anderen Bereich der schwarzen Volkskultur der USA sehr wohl gab. Er erscheint nämlich beim "Dirty Singing" und bei der "Glossolalie", das ist das Zungenreden in den Sermons der schwarzen Prediger. Die schwarze Kirche ist also der Träger einer solchen Tradition.
Außerdem ist bekannt, daß parallel zum "Dirty Singing" auch eine instrumentalisierte Form vorhanden ist, nämlich das "Dirty Playing" im Jazz. Infolgedessen war es nur logisch, auch im Bluesbereich nach Künstlern Ausschau zu halten, die an diese Tradition bewußt oder unbewußt noch anknüpfen.
Interessant ist an diesem Stimmritzen-Singen außerdem, daß es sich nicht nur in einer westlichen Drift ausgebreitet hat, sondern aus seinem zentral-asiatischen Entstehungsraum auch in den Norden gelangt ist, z.B. in die Mongolei. Im Osten ist es bis nach Korea und Japan gelangt. Am intensivsten ist es heute bei den zentralasiatischen Tibetern ausgebildet, wo es im religiösen Kult eine wichtige Rolle spielt. Die Zaubermönche von Gyütö rezitieren ihre tantrischen Gebete von früh bis spät mit diesem Gesang.

Die Abgrenzung des sudanischen Subareals in Afrika stellt ein gewisses Problem dar, insofern unsere Kenntnisse darüber derzeit noch einigermaßen sporadisch und fragmentarisch sind. Das rührt in erster Linie daher, daß der afrikanische Kontinent hinsichtlich seiner kulturellen Leistungen von Europäern noch niemals wirklich systematisch erfaßt und gebührend gewürdigt worden ist. Eindeutige Fälle von Stimmritzen-Singen sind aus Äthiopien belegt, ebenso aus Somalia und Ruanda. Über die weitere Verbreitung müssen gezielte Untersuchungen durchgeführt werden, vor allem in jenen Gebieten mit islamischer Beölkerung, welche über religiöse Bruderschaften in der Art von Derwischen verfügen, die bei ihren Gebetsübungen, genannt "Zikr", Stimmritzen-Gesang verwenden.
Und in unserem nächsten Beispiel findet sich dieses Stimmritzen-Singen, als teils karikierendes, teils kabarettistisches Ausdrucksmittel, bei einem Bluessänger in Nordamerika wieder.

Go Away From My Door
Monroe Moe Jackson

I been walkin down the levee,
With my head a hangin low;
Thaught I heard my shoes a sayin,
Yonder come a boa.
Go away from my doo,
I don' want you no mo;

No mo, no mo,
No mo!
Gesprochen:
Ha, ha,
Ooh, chile, you killin me;
That's all,
Yes, ha, ha.
Gesungen:
I's settin in a chair,
With a pair of peas;
I thaught I heard a runner comin,
Rattlin the keys.
Go away from my doo,
I don' want you no mo;
No mo, no mo,
No mo!

I was walkin down the levee,
With my head a hangin low;
Thaught I heard my shoes a sayin,
Yonder come a boat.
Go away from my doo,
I dont want you no mo;
No mo, no mo,
No mo!
Gesprochen:
You ol lady ever leave you?
An you wants her back?
Call her like this here,
An nine times out of ten,
That woman'll comin aroun,
Yeah!

Mama, mama,
Mama, come to you daddy, now!
Ha, ha, ha,
Ooh, chile, you killin me;
You killin me graveyard dead,
Yes, yes, yes.
Gesungen:
Go away from my doo,
I don want you no mo;
No mo, no mo,
No mo!
Gesprochen:
Ooh, ooh,
Ha, ha;
Go on, black man,
An knock youself out!
Gesungen:
Go away from my doo,

I don want you no mo;
Go away from my doo,
I don want you no mo.

B.H.: Der Blues in Kombination mit dem gesprochenen Wort scheint ja ein ziemlich weites Feld zu sein?
A.M.D.: Ist es auch, und ist bisher nur ganz wenig beachtet worden. In der älteren Literatur wird nur der *Talking Blues* erwähnt und ganz verschwommen dargestellt. Man erhält den Eindruck, als gäbe es irgendwelche Bluesarten, bei denen in dieser oder jener Form etwas geredet wird. Im Laufe unserer Untersuchungen ist klar geworden, daß dieser Begriff so für eine Klassifizierung der unterschiedlichen Kombinationen von gesungenem Blues und gesprochenem Wort nicht ausreicht.
Daher haben wir für bestimmte Kombinationsformen eigene Begriffe gebildet, zum Beispiel *Spoken Blues.* Hier geht es darum, eine Bluesart zu bezeichnen, bei welcher reguläre Bluesstrophen *instrumental gespielt* werden, der dazugehörige Text aber nicht gesungen sondern in *gesprochener Form rezitiert* wird. Ich gebe zwei Beispiele zum Selbsthören, die beide durch einen unverkennbaren, ja penetranten Hang zum Selbstmitleid und zur Sentimentalität gekennzeichnet sind: Champion Jack Dupree, *I Just Want To Be Free* (Storyville 6.284-70), und Sonny Boy Williamson(II), *Don't Send Me No Flowers* (Charley Records CR 300.011).
Als Nicht-Angehöriger der schwarzen Gesellschaft sollte man hier vorsichtig sein: es lauert an jeder Ecke, an jedem Zeilenende, ein verstecktes Shucking oder Whupping; während für schwarze Hörer beide Texte eindeutiges Jiving sein können! Bluesmeister wie die beiden Künstler haben es nicht nötig, vor der eigenen Gesellschaft derart tiefzustapeln; beide Stücke sehen sehr verdächtig nach einer Manipulation weißer Bluesliebhaber oder schwarzer Aufsteiger aus. Man macht sich auf ihre Kosten lustig über sie.

Der Blues in Kombination mit dem gesprochenen Wort ist auch mit extrem großen Textpartien vorhanden. Dabei ist das funktionale Verhältnis der beiden Bestandteile umgedreht: die großen Textpartien sind eine reguläre Erzählung und das poetische Hauptstück, und die Bluesstrophen sind in die Fabel eingestreutes Beiwerk. Sie können über den ganzen Erzählverlauf regelmäßig verstreut sein; sie können erzählungsbedingt an unregelmässigen Stellen auftreten; sie können am Ende der Erzählung in geschlossener Folge als deren Höhepunkt erscheinen. Für diese schöne Kombinationsform habe ich die Bezeichnung *Chantefable Blues* vorgeschlagen. Auch hier haben sich schon mehrere Subtypen finden lassen.
B.H.: Mit den Begriffen der Fabel und der Erzählung sind wir jetzt aber wirklich im Bereich der *Epik* angelangt. Sie haben indessen an verschiedenen Stellen gesagt und geschrieben, daß der Blues poetisch und inhaltlich *nicht* episch ist. Ist das nicht ein Widerspruch, und wie erklären Sie uns das?
A.M.D.: Bei dieser Aussage bleibe ich nach wie vor: der Blues gehört zwar in den epischen Formenkreis, aber er bedient sich selbst keiner epischen Mittel. Das sehen wir nirgendwo besser belegt als gerade hier: Beachten Sie bei dem folgenden Stück immer den Übergang von den *erzählenden Teilen* der Fabel zu den *gesungenen Bluesstrophen.* In diesen Augenblicken kommt stets die Handlung zum Stillstand: es läuft nichts weiter, unsere Erwartung wird auf die Folter gespannt. Stattdessen wird angehalten und über ein bestimmtes Detail der Erzählung, über ein Problem, eine Situation reflektiert. Das ist die Aufgabe des Bluesteils.
Wenn gesungene Strophen in den Ablauf der Handlung eingestreut sind, wird nach dem reflexiven Anhalten diese gleich weiter fortgesetzt. Stehen die gesungenen Strophen am Ende der Erzählung, so bilden sie deren abschließenden Höhepunkt. Sie haben Klimaxcharakter, sie summieren die Aussage der ganzen Handlung in reflektierender Weise auf. In all diesen Weisen dienen die Bluesstrophen einem epischen Zweck, ohne selbst epische Mittel zu sein. Aus diesem funktionalen Grund rechnen wir den Blues als ganzes Genre, mit und ohne Erzählung, zum epischen Formenkreis und ordnen ihn historisch bei den "Sudanismen" ein.
B.H.: Gibt es viele *Chantefable Blues* im ganzen Repertoire?

A.M.D.: Das läßt sich derzeit noch nicht endgültig und genau sagen. Bis jetzt haben wir in unserem untersuchten Material etwas mehr als sechzig Chantefable Blues gefunden. Allerdings haben wir bisher auch nicht wirklich systematisch danach gesucht, die Funde waren meist zufälliger Natur. Gemessen an den großen Zahlen simpler Zwölferblues ist diese Anzahl scheinbar gering; doch sollte nicht übersehen werden, daß allein der Anlaß zur Schöpfung eines Chantefable Blues mitsamt seinem geeigneten Thema eher selten sein dürfte, von einer dafür erforderlichen Begabung ganz zu schweigen. Zudem richtet sich ein Blues in derart epischer Einbettung an ein ganz anderes Publikum, an ein ruhig sitzendes, zuhörendes Publikum, während viele andere Bluesformen neben dem Hören oder ganz und gar zum Tanzen einladen.
B.H.: Über solche funktionale Aspekte des Bluesgenres ist bisher eigentlich überhaupt noch nicht nachgedacht worden, wenn wir mal vom Boogie Woogie absehen oder von der Hokum Musik der Jug Bands und Juke Bands. Oder von den Querverbindungen zwischen Blues und Jazz.
A.M.D.: Hier kommt tatsächlich die *Haltung des Bluespublikums* zum Tragen, die, wie wir sehen, von mindestens zweierlei Art ist. Ein Teil hört den Blues textlich nur ganz oberflächlich, begnügt sich mit der Aufnahme von Reizworten mit mehr oder minder starkem Wiedererkennungswert, fokussiert sich in erster Linie auf die musikalische Faktur und die darin enthaltene Aufforderung zu körperlicher Reaktion. Ein zweiter Teil nimmt den Bluestext direkt und intensiv wahr, fokussiert sich in erster Linie auf den verbalen Inhalt, verzichtet nahezu gänzlich auf die physischen Anreize zur körperlichen Reaktion, erlebt den Blues als sozialkritische Aussage mit therapeutischer Absicht. Der Chantefable Blues ist schwerpunktmäßig in diesem Bereich angesiedelt. Wobei es natürlich, wie immer, Ausnahmen gibt.

Von der Machart her lassen sich beim Chantefable Blues mehrere Subtypen unterscheiden:

1. Eine gesprochene Erzählung *ohne* instrumentale Begleitung mit eingestreuten Bluesstrophen oder einem Bluesstrophen-Komplex am Ende. Beispiel: *Mr. Charlie,* von Lightning Hopkins (Candid 8010);
2. Eine gesprochene Erzählung *mit* instrumentaler Begleitung und eingestreuten Bluesstrophen oder einem Bluesstrophen-Ende.
   Beispiel: *Mighty Crazy,* von Lightning Hopkins (Candid 8010);
3. Eine *gesungene* Erzählung mit instrumentaler Begleitung und eingestreuten Bluesstrophen oder einem Bluesstrophen-Ende.
   Beispiel: *The Panama Limited,* von Bukka White (Victor 23295);
4. Eine gesprochene Erzählung mit instrumentaler Begleitung und *anstelle eingestreuter Bluesstrophen* ritornellartige Instrumentalrefrains; Beispiel: *Hey Bud Blues,* von Big Bill Broonzy (Vogue LD 524-30).

Woher die Bluesmusiker diese verschiedenen Formen genommen haben, ist noch unbekannt. Sie sind nie danach gefragt worden. Alles, was diese Künstler von sich gegeben haben, ist von der Hörerseite, meist in der Bürgergesellschaft, kommentarlos und leider wohl auch völlig gedankenlos rezipiert und konsumiert worden. Die Bluesrezeption ist aus der Fan-Haltung bisher noch nicht herausgekommen.
B.H.: Vielleicht können wir mit unserer Sendung ein bißchen etwas erreichen, um diese Haltung abzubauen und ein mehr nachdenkliches Verhältnis zum Blues zu entwickeln. Nach allem, was Sie uns bis jetzt geschildert haben, steckt in diesem Genre ja sehr viel mehr als man bisher wahrzunehmen vermochte. Es geht allem Anschein nach wirklich um eine richtige Entschlüsselung des Blues, die von unserer Seite geleistet werden muß.
A.M.D.: Das haben nicht nur die Bluesmusiker sondern alle Angehörigen der schwarzen Gesellschaft schon immer gesagt. Letzten Endes hat sogar ein total intellektualisierter schwarzer Autor wie Leroi Jones alias Amiri Baraka mit seinem Buch *Blues People* nichts anderes im Sinn; wobei man zur Lektüre dieses Buches wieder den gleichen Schlüssel verwenden muß, den man braucht, um den Blues zu verstehen.

Ich möchte in diesem Sinne mit einem Paradebeispiel von verschlüsselter Mitteilung unsere Sendereihe beschließen. Es ist ein Chantefable Blues des Subtyps 1, eine unbegleitete Prosaerzählung mit einem vierfachen Bluesstrophen-Ende. Als Fabel dient die Geschichte von einem kleinen schwarzen Waisenjungen, der von zuhause weggelaufen ist, weil "die Leute" sehr unfreundlich zu ihm waren und er sich nicht mehr wohl fühlte. Also machte er sich auf den Weg und wanderte in die Welt.
Als er schon ein schönes Stück gelaufen ist, kommt er eines Tages an eine Sägemühle. Es war eine Art von Sägemühle, die man "Rolling Mill" nennt, weil die langen Stämme auf Wagen bis ans Gatter gerollt werden, ehe man sie zerschneidet. Der kleine Junge stellte sich hin und schaute den Männern beim Arbeiten zu, bis der Besitzer zu ihm kommt und ihn fragt, was er hier macht und ob er Arbeit sucht. Der Junge bestätigt das — und bei dieser Gelegenheit erfahren wir, daß er neben seinem sozialen Defekt auch ein körperliches Leiden besitzt: er stottert.
Der Sägewerkbesitzer, der Mister Charlie heißt, bietet dem Jungen eine Arbeit und ein Heim an, wenn er dafür aufpassen will, daß seiner Mühle nichts passiert. In einem großen Ofen wird nämlich der ganze Abfall verbrannt, der beim Arbeitsprozeß entsteht, und der kleine Junge soll nichts weiter tun als aufpassen, daß das Feuer nicht auf die Mühle übergreift. Der Junge übernimmt den Job, und es geht ihm gut.
Eine ganze Weile passiert nichts. Aber eines Sonntag morgens, als er aus dem Fenster schaut bemerkt er, daß die Mühle zu brennen begonnen hat. Sofort rennt er zu Mister Charlie nachhause, um ihm davon Mitteilung zu machen. Mister Charlie ist mit Schreibarbeit beschäftigt und schenkt dem stotternden Kleinen zunächst keine Beachtung. Doch dieser gibt keine Ruhe, er will unbedingt seine Meldung loswerden und seine Zuverlässigkeit beweisen, und er stottert und stottert. Schließlich kommt Mister Charlie auf die simple Idee: Wenn der Junge seine Nachricht nicht in Worten sagen kann, dann soll er sie doch singen!

Und das ist der Übergang von der erzählten Fabel zum gesungenen Blues. Plötzlich kann der Junge sich mitteilen, und er singt von dem Feuer in der Sägemühle, und daß kein Wasser zum Löschen vorhanden ist, und niemand um ihm zu helfen. Mister Charlie antwortet ihm, wenn nichts zum Löschen und niemand zum Helfen da ist, müssen wir die alte Mühle eben brennen lassen. Daraufhin gibt der Junge zu bedenken, daß er dann ja sein Heim verlieren werde. Aber Mister Charlie tröstet ihn mit dem Versprechen, daß er ihm immer ein Zuhause geben wird, solange er eine Sägemühle besitzen wird. Und so wird ein guter, zuverlässiger Junge dafür belohnt, daß er seine Pflicht erfüllt hat, auch wenn er von den Menschen und von der Natur benachteiligt war.

Mister Charlie
Lightning Hopkins

Gesprochen:
Once in the country, there was a lil boy.
He was runnin away from his place that he was livin.
He d'n have no mother, 'n he d'n have no father.
So, he cided he would try to get out on his own,
Because he figured that the people that he was aroun with,
They was a lil too cruel t'im.

So, the lil kid, he want a see some parts of the world,
N he decide he would start out on his own.
So, he lef his home —what he would call a home— n he goes travlin.
He travels fo miles n miles,
N he travel a good piece from the place he was located.

So, he run across a rollin mill.
Fact o the business, it was a saw mill.
But they call it a rollin mill at that time,
Because they roll the log down the hill,
Put em on a trolley n roll em on down;
An they would cut the furs off,
N throw it in the junk can n let it burn.

So, Miste Charlie, he had a shack behin his mill,
N he didn have anything to be in that shack,
Unless 'n somebody stayed.
The lil boy walked up there,
N he stood lookin lonesome n lone.

So, Miste Charlie say, "Boy, whatyo doin here?"
He said, "Meme, meme, me, me don have no home."
Miste Charlie say, "Well, waitaminute, I'm busy now."
Miste Charlie went on n doin his work there,
An things he's suppose a do.
He looked,
Poo lil boy was standin in the same position.

He came back,
He say, "Boy, can you work?"
"Me me can work!"
He say, "Well, I te' you what.
While you not havin no home,
I got a shack back there."
Says, "If you will stay in that shack,
N keep this fi' off from my cured lumber,
An keep it from burnin my mill burn down,"
He say, "I'll gi'ye a home there,
Long as I got a mill."
"Tha, tha, thank you, Miste Charlie."

An so uh, Miste Charlie carr'd 'im back there,
And he showed him where that he could live, you know.
So, the lil boy was happy with his home.
Miste Charlie live a few blocks from there,
Fact o the business, but it wasnt too far,
That the lil boy could run up to the house.

So, on Sundays they don work.
But they still got that there throw-away burnin away.
You know what I mean.
An so, the lil boy he was inside a his lil bunk that mornin,
An he look out, and he see that the rollin mill had caught-a-fire.
The lil boy went to runnin,
An he run all the way,
He didn stop,
Cause he was tryin,

To approve,
That he mean,
T do the thing,
That Miste Charlie
Ask 'im
T do.

So, when he get there, Miste Charlie was busy,
Doin a lil ol somethin else.
What it was, the lil boy don know,
An I don either, but I know,
The lil boy knows that he was busy.
So, he patted Miste Charlie on the back,
He said, "Mi, Mi, Mimi, Mi, Mi, Miste Charlie!"
Miste Charlie straighten up n look at 'im n said,
"Boy, whatya want?"
He said, "Ye, ye, yo, yo, you,"
He said, "Well, waitaminute,"
Say, "I got some'n a do. You tell me later."

Miste Charlie turn aroun, and he begin a doin what he was doin.
The lil bo wanta let him know that it was rushin 'im.
It was his time to go.
He patted 'im on his back, no sooner n Miste Charlie stooped over,
N said, "Mi, Mi, Mi, Mi, Mi, Mi, Miste Charlie!"
Miste Charlie straighten up an said,
"Boy, you tryin a tell me some'n,"
Said, "Now, if you cain talk it," say, "Sing it!"
An he sang.

Gesungen:

"Oh, Miste Charlie,
You rollin mill is burnin down!
Oh, Miste Charlie,
You rollin mill is burnin down!"
He say, "I ain got no water", Miste Charlie says, "If you ain got none,
Jes let that rollin mill burn on down!"

Miste Charlie say, "Boy,
If it ain no water roun,
Poke yo head out the windo,
An let that ol rollin mill burn on down!"
He said, "Miste Charlie,
Do you know, you rollin mill is burnin down!"
He say, "I caint help you, I caint help you,
Miste Charlie, aint no water roun!"

The lil boy says, "Miste Charlie,

Now, dont you see,
If the mill burnin down,
Tha's almos m'last'n me."
Miste Charlie said, "Dont you worry,
Son, listn at me,
If the ol mill burn down,
I'm gonna giye nother home, wow, somewhere with me."
"Miste Charlie,
Your rollin mill is burnin down!"
He said, "Jes poke yo head out the windo,
N let that ol rollin mill burn down."

Gesprochen:
The lil boy couldn help but cry;
But he-
Gesungen:
"Oh, Miste Charlie,
I won' have no place to stay;
Miste Charlie,
I won' have no place to stay;"
Miste Charlie say, "Son, dont you worry,
I got a home fo you, long as the day."

B.H.: Das ist also der *Mister Charlie Blues,* erzählt und gesungen von Lightning Hopkins. Es ist eine wunderschöne Geschichte, die er sich da ausgedacht hat, und es ist wunderschön zu verfolgen, wie er sie mit aller Ausführlichkeit und Sorgfalt erzählt.
A.M.D.: Ja, aber es ist auch eine Geschichte mit einem doppelten Boden. Auf den muß man kommen, wenn man die Geschichte wirklich verstehen und die Leistung von Lightning Hopkins wirklich würdigen will.
Das beginnt zunächst mit der Dekodierung der Aussagen über Personen, Szenerie und Problem. Daß der kleine Junge weder Mutter noch Vater hat, macht ihn —in der schwarzen Gesellschaft— durchaus nicht zum Waisenkind. Er kann ein Kind aus einem Mama-Daddy-Verhältnis sein; und wenn ein solches Verhältnis durch einen "other man" oder eine "other woman" gestört wird, hat er sicher kein allzu schönes Zuhause: das wissen wir jetzt von vielen Bluesbeispielen.
Er kann natürlich auch ein kleines Schlitzohr sein und einiges auf dem Kerbholz haben, was zum uns ebenfalls bekannten Eskapismus führen kann. Natürlich gibt er den gegenüber Dritten so aus, als wären seine Leute garstig zu ihm gewesen —vermutlich weil sie ihn bestraften, und als wollte er sich lieber einiges von der Welt ansehen. Und damit ihm Sympathie und Mitleid umso sicherer entgegengebracht werden können, bedient er sich neben der Masche des Einsamseins noch des Stotterns.
Da begegnet ihm in der Gestalt von Mister Charlie sein ärgster Gegenspieler: *Der Weiße Mann!* Und mit diesem spielt er sogleich ein atemberaubendes Whupping Game. Er stellt sich einsam und verlassen neben die Sägemühle und stottert Mr.Charlie seine Bereitschaft vor, diese für ihn bewachen zu wollen. Welcher von sich selbst überzeugte Amerikaner, besonders wenn er sich für einen Liberalen hält, würde sich nicht aufgerufen fühlen, hier seine Großartigkeit unter Beweis zu stellen und dem Kleinen das Blaue vom Himmel versprechen. Und so geschieht es: Mister Charlie bekommt seine Chance zur Selbstbestätigung und der kleine Junge bekommt einen Job und ein Zuhause, praktisch für nichts. Mr. Charlie ahnt nicht, daß er bereits hoffnungslos manipuliert worden ist. Aber das ist erst der Anfang.

Eines Tages, an einem schönen Sonntagmorgen, fängt die Mühle wirklich zu brennen an. Ob durch Achtlosigkeit, Gleichgültigkeit des Kleinen, den das Eigentum der weißen Mannes in Wirklichkeit völlig kalt läßt, oder weil er vielleicht selber ein bißchen nachgeholfen hat, seinen uralten Feind zu schädigen, darüber sagt der Poet nichts. Die Situation ist jedenfalls voll auf seiner Seite: es ist Sonntag, es ist kein Wasser da, es sind keine Leute da, es besteht nicht die geringste Chance, die Mühle zu retten. Und nun kann er zu seinem letzten Schlag ausholen.
Er setzt alles ein, um den weißen Mann dazu zu bringen, sich vor ihm zu demütigen, alles aufzugeben, sein Eigentum im Stich zu lassen, ihm dankbar zu sein, ihm Belohnung anzubieten, ihn unter seinen Schutz zu stellen, ihn sogar als seinen Sohn anzusprechen. Anfangs ist ihm das Stottern dabei eine große psychische Hilfe, aber dann steigert er sich beim Singen in die tollsten manipulierenden Formulierungen, bis der weiße Mann vollkommen überwältigt ist und vor dem kleinen Strolch am Boden liegt. Das ist absolut perfektes Whupping.
Können Sie sich vorstellen, welche Freude es Lightning Hopkins bereitet haben muß, sein Publikum immer wieder nach *Mister Charlie* rufen zu hören, ganz besonders sein weißes Publikum, damit er ihm immer wieder zeige, wie ein kleiner, behinderter armer Junge seinen Lohn dafür erhält, ein ordentlicher, zuverlässiger Kerl gewesen zu sein, der alle Erwartungen erfüllt hat, die man (d.i. natürlich die Weiße Gesellschaft) in ihn gesetzt hat —und das obwohl er ein Schwarzer war!
B.H.: Das war die fünfte Sendung über den Blues in Geschichte und Gegenwart. Ein Ziel unserer Sendereihe war, die Vielfalt von Bluesschöpfungen einmal beispielhaft vorzuführen; ein weiteres Ziel, die strukturelle Formgebung des Blues in seiner Poesie und seiner Musik herauszuarbeiten. Auf der jetzt geschaffenen Basis sollte eine neue Sichtung des Bluesgenres vorgenommen werden, die seinen immanenten eigenen Aussagen näherkommt.

Anmerkungen
Auch die Beispiele dieser Sendung wurden von Michael Hortig und mir ausgewählt und ihre Texte gemeinsam niedergeschrieben.
Twelve Pound Daddy (Pearl Dickson) Matchbox MSE 216;
Fat Fanny Stomp (Jim Clarke) Origin Jazz Library OJL 17;
House Raid Blues (Andy Boy) Magpie PY 4408;
Go Away From My Door (Monroe Moe Jackson) Blues Classics 5;
Mister Charlie (Lightning Hopkins) Candid 8010.
Als Signation der Sendereihe diente *Rock Me, Mama* von Son Thomas, L+R Records LS 42.030.
Eine detaillierte Analyse der Poesie, Musik und Aussage von *Mister Charlie* in englischer Sprache findet sich im JAZZFORSCHUNG 15/1983: *Mister Charlie — A Type of Chantefable-Blues. In Commemoration of Samuel "Lightning" Hopkins (1912–1982).*
Diese Sendereihe wurde durch das Engagement der Abteilung Volksmusik des WDR/Köln ermöglicht. Besonderer Dank gebührt dem Chef der Redaktion, Herrn Dr. Jan Reichow.