

Lachen, um nicht zu weinen

Er ist eine condition humaine, eine universelle menschliche Erfahrung: der Blues, so rufen es uns die alten Songs in Erinnerung, „ain't nothing but a good man feeling bad“. Die Redensart „having the blues“ beschreibt einen Zustand der Melancholie oder Depression und hat eine lange Geschichte. Wer sich auf die Suche nach ihren Ursprüngen macht, landet schnell beim Thema Alkohol. Im 17. Jahrhundert waren „blue devils“, abgekürzt „the blues“, die Dämonen, die beim Alkoholentzug für Halluzinationen sorgten. Das erste Mal in einem Songtitel erwähnt wird der Begriff vermutlich in „I Have Got The Blues Today!“, einer obskuren „komischen Ballade“, die 1850 von Gustave Blessner und Sarah Graham komponiert wurde und in der der Protagonist, der einer jungen Dame ein Ständchen bringt, reumütig bedauert, zu viel Wein getrunken zu haben.

Obwohl viele große Namen des Blues hier sicherlich über eine Menge Eigenerfahrung verfügten, befasste sich der Blues, so wie wir ihn verstehen, mit existenzielleren Fragen.

Zum Beispiel mit dem Überleben in einer harten, kalten Welt. Oder mit der Überwindung von Leid, auch wenn die Lösung meist nur in „Lachen, um nicht zu weinen“ bestand. Die ersten Blues-Aufnahmen sind mittlerweile mehr als hundert Jahre alt – und es lohnt sich, einige von ihnen noch einmal anzuhören, das Rauschen und Knistern der frühen Analogaufnahmen auszublenden und auf die zeitlose Lebendigkeit dieser Musik anzustoßen.

Als musikalische Ausdrucksform entwickelte sich der Blues im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert, wobei er viele Einflüsse aus der Folk-Musik aufnahm, die ja schon im-

mer gut darin war, auf veränderten Musikgeschmack und die Anforderungen des Marktes zu reagieren. Der Blues ist der Sound der Dörfer und Städte des Mississippi-Deltas und der Musiker, die ihm zu entfliehen suchten, und der Sound von Metropolen wie Dallas, Texas und Memphis, Tennessee. Der Blues schlägt den musikalischen Bogen zwischen dem Troubadour, der seine Seele entblößt, dem Alleinunterhalter auf der Varietébühne, dem Baptistenprediger, dem Spieler, dem Landstreicher und dem Ex-Sträfling. Manchmal vereinigten sich all diese Identitäten in einer einzigen Person.



The Song of Mary Blane. Gemälde von Frank Buchser (1880)

Über die Entstehung des Blues gibt es zahlreiche Geschichten. Eine der bekanntesten stammt aus der Autobiografie von W.C. Handy (1873-1958), Trompeter, Bandleader, Komponist, Liedersammler und selbst ernannter „Vater des Blues“. Als Handy 1903 in Tutwiler, Mississippi, auf den Zug wartete und dabei ein Nickerchen machte, wurde er durch das Spiel eines „mageren, schlaksigen Schwarzen, der neben mir auf seiner Gitarre herumzupfte“, geweckt. „Seine

Kleidung war zerlumpt, die Zehen sahen aus den Schuhen heraus. In seinem Gesicht spiegelte sich eine jahrhundertealte Traurigkeit. Beim Spielen drückte er ein Messer auf die Saiten, ähnlich wie es hawaiianische Gitarristen mit Stahlstäben tun. Der Effekt war unvergesslich.“ Handys Gefährte ließ das Messer mit der Phrasierung seines Gesangs über die Saiten gleiten und produzierte „die seltsamste Musik, die ich je gehört hatte“.

Diese Erfahrung motivierte Handy, zunächst eher widerwillig, das, was er als „Musik des einfachen Volkes“ bezeichnete, in seine eigenen Kompositionen und das Repertoire



The Old Plantation. Gemälde von John Rose (ca. 1790)

seines Orchesters aufzunehmen. Adam Gussow, Bluesharmonikaspieler und später Professor für Südstaatenkunde an der Universität von Mississippi, schrieb: „Handy spürte die Kraft der Musik aus den Tiefen heraufsteigen. Er übersetzte die Komplexität des Bluesgesangs in lukrative ‚Blue Notes‘ und schuf einen Mythos, in dem das vormoderne Mississippi zum Schauplatz einer Überlieferung wird – zerlumpte schwarze Musiker, die ihm die Augen öffnen und ihm beibringen, was er wissen muss.“

Unter Handys zahlreichen Kompositionen sticht der „St. Louis Blues“ als zeitloser Klassiker hervor. Bis heute unübertroffen ist Bessie Smiths Interpretation aus dem Jahr 1925,

W.C. Handy übersetzte die Komplexität des Bluesgesangs in lukrative Blue Notes

bei der Louis Armstrong das Kornett zur Echokammer ihres Gesangs macht und Fred Longshaws Harmonium melancholische Klangwolken zaubert. Handy integrierte Einflüsse aus Tango, Ragtime und Jazz und schuf damit eine Form, die manche Musiker für zu anspruchsvoll hielten, um noch als Blues durchzugehen. Nicht dass Smiths großes, buntes Publikum sich sonderlich um Definitionen scherte. Bessie Smith hatte es weit gebracht seit den Tagen, als sie an den Straßenecken von Chattanooga sang. Den Menschen auf dem Land

erschien der glamouröse Lebensstil der Popdiva – Bessie reiste im eigenen doppelstöckigen Pullman-Waggon – wie ein verlockender Traum. Vielleicht bot die Musik ja eine Fluchtmöglichkeit aus der Plackerei der Feldarbeit? Wenn Künstlerinnen wie Bessie Smith, Ma Rainey und Ethel Waters sich eine Auszeit von der Großstadt nahmen und mit einer Zeltshow über Land reisten, waren die Musiker im Publikum jedenfalls ganz Ohr.

Im Mississippi der 1920er Jahre war Charley Patton (1887–1934) der bedeutendste Musiker. Ein kleiner Mann mit einer gewaltigen, rauen Stimme, die man angeblich ohne Verstärkung noch aus fünfhundert Metern Entfernung hören konnte, zu dessen Vorfahren Afroamerikaner und amerikanische Ureinwohner gehörten. Seine Familie – er war eines von zwölf Kindern – arbeitete und lebte auf Will Dockerys Plantage in Cleveland, Mississippi, in der Nähe des Sunflower River, wo ein Mann 50 Cent pro Tag mit Baumwollpflücken verdienen konnte.

Charley lernte sein Handwerk als Gitarrist beim legendären Henry Sloan, einem der frühesten Delta-Musiker, von dem es keine Aufnahmen gibt und der ebenfalls auf Dockerys Plantage zu Hause war. Schon bald stießen weitere Musiker wie Howlin’ Wolf, Robert Johnson und Son House hinzu; sie alle wurden von Patton gefördert. Es heißt, Patton sei ein dramatischer Showman mit extravaganten Gesten gewesen, der die Gitarre gerne auch mal hinter dem Kopf spielte (wie es später T-Bone Walker und Jimi Hendrix taten) oder das Instrument mitten im Song in die Luft warf

und wieder auffing, ohne den Takt zu verlieren. Sein Repertoire umfasste – neben rhythmischen Songs wie „Pony Blues“ und religiösen Meditationen wie „Prayer of Death“, untermauert von Bottleneck-Gitarre – auch Stücke wie „High Water Everywhere“, in denen er sehr anschaulich aktuelle Ereignisse wie in diesem Fall die große Mississippi-Flut von 1927 be-

Die Labels verkauften die Volksmusik der Südstaaten an ein nach Hautfarbe getrenntes Publikum

handelte. Bob Dylan würdigte ihn über siebzig Jahre später mit seinem Song „High Water (For Charley Patton)“.

Ab Mitte der 1920er Jahre verkauften amerikanische Plattenfirmen wie Okeh und Paramount diese Volksmusik der Südstaaten gezielt an ein nach Hautfarbe getrenntes Publikum. Schwarze Musiker durften Blues und religiöse Lieder aufnehmen, die dann als „Race Records“ an ein wachsendes schwarzes Publikum vermarktet wurden. Arme weiße Musiker aus ländlichen Gebieten durften alte Folksongs, Balladen aus den Appalachen und Fiddle-Melodien aufnehmen, die als „Hillbilly“-Musik auf den Markt kamen. Es wurde erwartet, dass sich jeder an die ihm zugewiesene musikalische Richtung hielt – was aber nicht immer der Fall war.

Blind Lemon Jefferson (ca. 1893-1929) war ein Jahrzehnt lang mit einem Blechbecher für Spenden am Kopf seiner Gitarre durch den Süden gewandert, bevor er große Erfolge feierte mit Aufnahmen, die den „Country Blues“ populär machten und Paramount als führendes Blues-Label etablierten. Einige seiner Platten, darunter die kompakten Meisterwerke „Matchbox Blues“, „Black Snake Moan“, „Dry Southern Blues“ und „See That My Grave's Kept Clean“, verkauften sich über hunderttausendmal. Jefferson verstand es, in seinen Texten stoisch-ironisch über schwere Zeiten zu reflektieren („Sitting here wondering will a matchbox hold my clothes?“) und äußerst einfallsreiche Gitarrenlinien unter seine Stimme zu legen. In den Worten von B. B. King: „Sein Anschlag ist anders als bei jedem anderen Gitarristen. Ich habe geübt und geübt, aber es nie so hinbekommen wie er. Er war einfach großartig. Es war unglaublich, ihm zuzuhören. Und die Art, wie er spielte, mit all diesen Rhythm Patterns, damit war er seiner Zeit voraus.“

Jeffersons Zeitgenosse Papa Charlie Jackson (1885-1938) hatte seine Plattenkarriere nur ein Jahr vor Blind Lemon begonnen, klang jedoch, als stamme er aus einer ganz anderen Epoche, mit einem Repertoire, das

Comedy-Songs und eine kräftige Prise Vaudeville beinhalten. Der in New Orleans geborene Jackson war um das Jahr 1920 nach Chicago gezogen, wo er seinen Lebensunterhalt mit Gitarrenunterricht verdiente. Sein Hauptinstrument war jedoch ein sechssaitiges Banjo mit einem riesigen 14-Zoll-Kopf, der dem rhythmischen Drive seines Sounds eine fantastische Projektion verlieh. Auf den meisten seiner Aufnahmen, darunter seine frühen Hits „Shake That Thing“ und „Salty Dog Blues“, ist er nur mit dem Banjo zu hören. Es gibt aber auch einige überzeugende Duette in seinem Oeuvre, wie das berührende „Ma and Pa Poorhouse Blues“, in dem Jackson und Ma Rainey sich über das Problem chronischen

Geldmangels austauschen. Und „Papa Charlie and Blind Blake Talk About It“ ist genau das, was der Titel verspricht – ein musikalisches Gespräch zwischen Jackson und einem seiner Helden, Arthur „Blind“ Blake (1895-1937) aus Jacksonville, Florida, der von vielen als „König der Ragtime-Blues-Gitarre“ gefeiert wird.

Während Papa Charlies sechssaitiges Banjo zuverlässig gute Laune verbreitete, konnte man das vom fünfsaitigen Banjo von Dock Boggs (1898-1971) nicht behaupten. Boggs stand außerhalb jeder Tradition. Als weißer Musiker orien-

Bessie Smith im Jahre 1936



FOTO: CARL VAN VECHTEN

tierte er sich am schwarzen Blues ebenso wie an der Musik der Appalachen und verband beides zu einem ganz eigenen, instinktgeleiteten Hybrid. Aus der Handvoll Aufnahmen, die er Ende der 1920er Jahre machte, tritt ein Song mit dem einfachen Titel „Country Blues“ und einer strengen, mitunter dissonanten Banjo-Begleitung als besonders eindringliches Beispiel für die von Boggs bevorzugten „einsamen Melodien“ hervor. Seine Platten verkauften sich trotzdem nicht. Zusätzlich entmutigt durch seine Frau, die seine Musik nicht mochte, verkaufte Boggs sein Banjo und kehrte zurück in die Minen von Kentucky. Zwanzig Jahre später nahm Harry Smith „Country Blues“ in die exzellente Folkways-Sammlung „Anthology of American Folk Music“ auf und weckte so neues Interesse an Boggs. Der begann jedoch erst 1963 wieder zu spielen, als Mike Seeger ihn gesucht und aufgespürt hatte. In seinen letzten Lebensjahren erfreute er sich einer späten Karriere in der amerikanischen Club- und Festivalszene und trat manchmal zusammen mit anderen „wiederentdeckten“ Songstern und Bluesmusikern auf, von denen man jahrzehntelang nichts mehr gehört hatte. Dazu gehörten Son House, Mississippi John Hurt und Skip James, allesamt bedeutende – und sehr unterschiedliche – Musiker.

Mississippi John Hurt (1892-1966) war am leichtesten zu finden gewesen. Auf einer Aufnahme seines Songs „Avalon Blues“ aus dem Jahr 1928 sang er: „Avalon's my home town / always on my mind.“ Und so dachte der junge Gitarrist Tom Hoskins, der Hurts Musik mochte, 35 Jahre später: Wenn er noch lebt, ist er vielleicht immer noch dort. Er war es tatsächlich. Hurt, damals 71, lebte in Avalon und arbeitete auf einer Rinderfarm. Er hatte einige Jahre keine Gitarre mehr gespielt,

Mit der Weltwirtschaftskrise schrumpfte die große Welle von Blues-Platten zu einem Rinnsal

aber nichts von seiner Kunst verlernt und ließ sich zu einer neuen Karriere überreden. So sanft, wie er seine Lieder sang, war er auch als Person. „John Hurt war so eine Art Christusfigur“, sagte Stefan Grossman, der sein Schüler war. „Er hatte ein Repertoire von etwa achtzig Songs, jeder davon ein Juwel. Ein unglaublicher Mensch, ein Bilderbuchgroßvater voller Weisheit und wunderbarer Erzählungen. Seine Songs wirken simpel, aber jedes seiner Arrangements hat etwas Einzigartiges, und er spielte sie immer ein bisschen anders.“

Im Gegensatz dazu war jeder Auftritt von Son House (1902-88) ein Frontalangriff: Mit einem Bottleneck brachte er die Bünde seiner metallenen Gitarre zum Glühen und brüllte die Texte von Songs wie „Death Letter“ heraus. In den 60er Jahren waren Blues-Sammler ziemlich verblüfft, dass ein Musiker, der noch mit Charley Patton und Robert Johnson gespielt hatte, so druckvoll zurückkehrte. Doch nach Jahren der musikalischen Abstinenz (Son House hatte als Gepäckträger und Koch in Rochester, New York, gearbeitet) musste er sein altes Repertoire mithilfe des Gitarristen Al Wilson – später Mitglied der Band



W.C. Handy in seinem Büro, 1949

Canned Heat (der auch die zweite Gitarre und Mundharmonika auf Houses Comeback-Album spielte) – neu lernen. In seinen frühen Jahren hatte er selten außerhalb der schwarzen Juke Joints und Hauspartys gespielt. Nach seiner Rückkehr zur Musik tourte er mit dem von Lippmann + Rau veranstalteten Folk Blues Festival durch europäische Konzertsäle.

Die erste große Welle von Blues-Platten schrumpfte mit Beginn der Weltwirtschaftskrise ab 1929 zu einem Rinnsal. Und als Nehemiah Skip James (1902-69) 1931 seine ersten Stücke aufnahm, schenkte man ihm nur wenig Beachtung. Dabei hatten Kompositionen wie „Hard Time Killing Floor Blues“ (in dem es um genau diese Krise ging), „Devil Got My Woman“, „Special Rider Blues“ und „I'm So Glad“ einen ganz eigenen Charakter, mit bemerkenswert virtuosem Gitarren- und Klavierspiel und einer hohen Singstimme, die an einen bluesigen Countertenor erinnerte.

Als Skip im Juni 1964 wiederentdeckt wurde – angeblich am selben Tag, an dem auch Son House aus der Versenkung stieg (ein Wunder der Blues-Renaissance!) –, war er ein verbitterter Mann mit angeschlagener Gesundheit, der es ablehnte, als Country-Blues-Musiker bezeichnet zu werden. Hatte er nicht seine Gitarrenkünste in der Stadt Jackson, Mississippi, perfektioniert?

Obwohl seit seinen letzten Gigs Jahrzehnte vergangen waren, wusste Skip immer noch, was auf einer Bühne zu tun war, und sein Auftritt beim Newport Folk Festival 1964 wurde mit stehenden Ovationen begrüßt. Aber er hasste die Kaffeehaus-Folk-Szene, in der er nun spielen musste, und laut seinem Biografen Stephen Calt mochte er auch die meisten seiner Blues-Kollegen nicht, mit einer einzigen Ausnahme: Ray Charles („der kann wirklich singen“).

Das hochenergetische Arrangement von Skips „I'm So Glad“ durch die Rockband Cream ließ ihn kalt. „Die haben es völlig falsch verstanden“, war sein Kommentar. Immerhin brachten ihm die Tantiemen aus der stürmischen Coverversion mehr Geld ein, als er je zuvor verdient hatte. So konnte er seine Krankenhausrechnungen bezahlen, bevor er 1969 einem Krebsleiden erlag. In der Welt des Blues könnte man das fast als triumphales Ende bezeichnen. ■