



THE BLUES™

15. März 2018
ab 19.30 Uhr

Buchen:
<http://linn.macrec.ch/events/bluesabend-mit-rene/>



LINN

FAVOURITES – An diesem ersten Abend in unserem LINN Home an neuer Adresse erfahren wir dass Blues sehr viel mehr beinhaltet als 12 Takte und 3 Töne. Wir freuen uns sehr auf einen weiteren Gastauftritt von René Buri. Wie immer auch Häppchen und Getränke.

Wir freuen uns auf Ihren Besuch.

LINN Home Bern
Länggassstrasse 32 A | 3012 Bern (neue Adresse)
(Bushaltestelle Mittelstrasse)

Der Blues . . .

In knapp 2 Stunden alle Facetten des Blues näherbringen – unmöglich – deshalb nur ein kleiner Ausschnitt daraus.

Blues – 12 Takte und 3 Akkorde – das ist Blues . . . (die Akkordbausteine Tonika, Dominante und Subdominante, lassen wir hier mal weg).

Blues ist die Grundlage des Jazz, Soul wie auch der Rock- und Popmusik und ohne Blues kein Rap.

Blues wird oft nur mit Trauer gleichgesetzt. Das ist aber nur eine seiner Seiten, denn mit Blues kann alles zum Ausdruck gebracht werden: Trauer, Freude, Wut, Euphorie, usw.

Blues – nur die Musik der armen Leute?

Nein – Frau und Mann – egal welcher Hautfarbe und gesellschaftlicher Stellung – kann vom Blues «befallen» werden.

Dazu Blues-Max alias
Werner Widmer
mit seiner Blues-Definition.



Die Wurzeln des Blues

Es begann vor 600 Jahren damit, dass die damals mächtigen europäischen Monarchien und später die Siedler der neuen Welt einen gigantischen transatlantischen Handel mit den Menschen aus Afrika in Gang setzten. Eine Art Vorläufer des Blues waren die Work-Songs – die schwarzen Sklaven sangen auf den Baumwollfeldern im Takt der Arbeit, um sich die Mühe des Pflückens zu erleichtern. Die «Sklaven» brachten ihre Lieder und Musik mit. Beides veränderte sich durch den aufgezwungenen «Kulturaustausch». Die Sklaven mussten Kirchenlieder lernen – anglo-irische Balladen – kurz die Musik der Weissen – vermischten diese mit den eigenen Rhythmen und Traditionen und schafften so die Grundlage des Blues. Die direkten musikalischen Vorläufer des Blues finden sich noch heute in Senegal und Gambia.

Da viele Leute damals nicht lesen konnten, Fernsehen gabs noch nicht, Radio war erst im Entstehen – dienten solche Songs – oft in der «Ich-Form» vorgetragen – auch dazu ganz alltägliche Nachrichten zu verbreiten – von Musikern die im Lande umherzogen – wie früher die Minnesänger, resp. die westafrikanischen «Griots», eine eigentliche Musikerzunft.

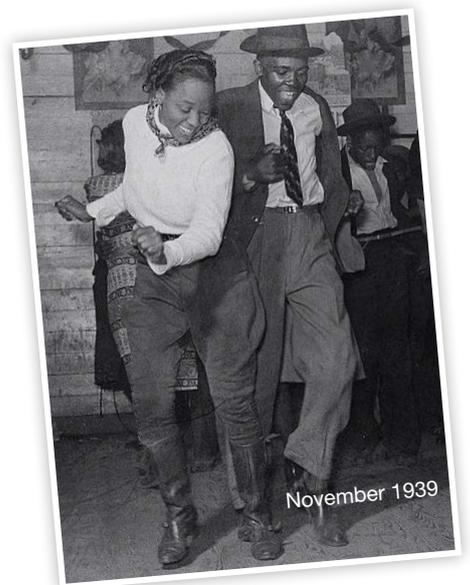
Der Blues war auch pure Wut, und die musste oft herausgeschrien werden und das liess sich nicht mehr nur leise machen.

Und wer den Blues spielen konnte, war auch der Unterhalter an Samstagabenden. Das heisst die Leute wollten unterhalten werden und tanzen – da hätte ein Repertoire bestehend aus nur traurigen langsamen Songs nichts verloren.

Die Tonqualität war oft zweitrangig – Hauptsache laut, wild und tanzbar ...

Heute kennen wir viele Spielarten des Blues – Country-Blues, Gitarren-Blues, Akustik-Blues, Urban-Blues, und so weiter – dazu ein Satz von Tampa Red, einem frühen Blues-Star: *«Wir spielten überall, auf der Strasse, in der Kirche, in Bordellen und wir hatten alles drauf Gospel, Tanznummern, Balladen, Klagelieder und anrühige Partysongs.*

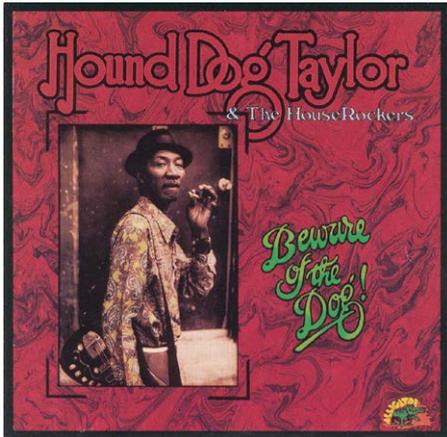
Wenn Du bei einer Beerdigung spielst, musst Du auch dort den richtigen Ton treffen. Wer das nicht konnte, hatte schlechte Karten im Geschäft. Aber dann kamen die Weissen – die müssen alles katalogisieren – das war schon immer so».



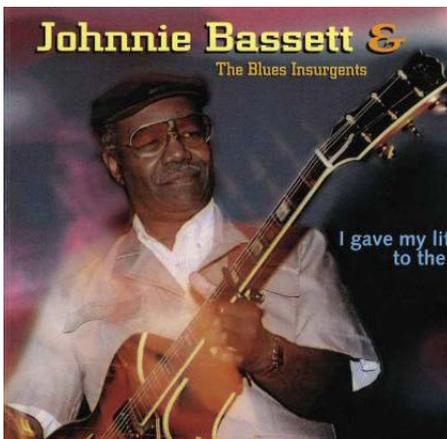
lang

«Hound Dog Taylor And The Houserockers» – ein Powertrio aus San Francisco mit einem Sound, den wohl die wenigsten mit Blues in Verbindung bringen würden.

Johnny Basset mit einem typischen Blues, der die Lebensgeschichte eines Bluesmusikers erzählt, der alles für den Blues gab, dabei nie reich wurde und trotzdem immer weitermachte und dem Blues bis ins hohe Alter treu blieb.



Hound Dog Taylor (1935 – 2012)
«Dust my Broom»



Johnnie Basset (1935 – 2012)
«I Gave My Life To The Blues»

Die Bluessprache – «der Double Talk»

Ohne Kenntnisse dieser speziellen Doppel-Bedeutungen mancher Wörter versteht man den Sinn vieler Blues-Songs gar nicht. (Ähnlich dem alten Matte-Englisch – die Geheimsprache der damaligen Holzflösser in der Berner Matte).

Der «See See Rider», «Easy Rider» oder «Back Door Man» ist ein Liebhaber. Ein «Biscuit» beschreibt ein gutaussehende junges Mädchen und der «Biscuit Roller» ist der Begriff für einen guten Liebhaber.

Die Redewendung «dust my broom» (wörtlich: «den Besen abstauben») soll bereits im 17. Jahrhundert in England gebräuchlich gewesen sein. Wie dem auch sei, für schwarze Amerikaner des 20. Jahrhunderts bedeutete es «abhauen, weiterziehen, schnell die Adresse ändern».

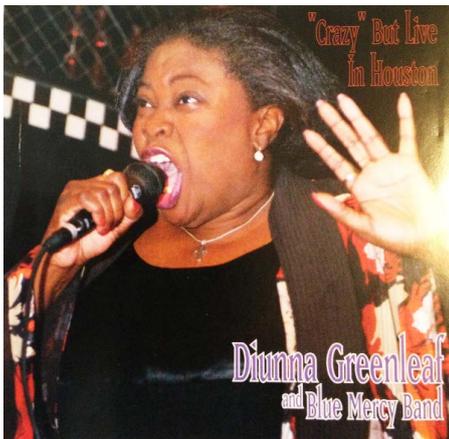
Sangen die Schwarzen beispielsweise vom «Heaven» oder «Promised Land», gingen die Weissen davon aus, dass es um einen christlichen Zusammenhang ging. Damit meinten die Slaven aber Kanada oder den Norden Amerikas, wo die Sklaverei verboten war.

«Go to Heaven» – konnte also auch heissen wir flüchten, wir machen uns aus dem Staub nach Norden oder jemanden ist die Flucht gelungen. Oder ganz banal «unser Bruder ist von und gegangen und nun im Himmel».

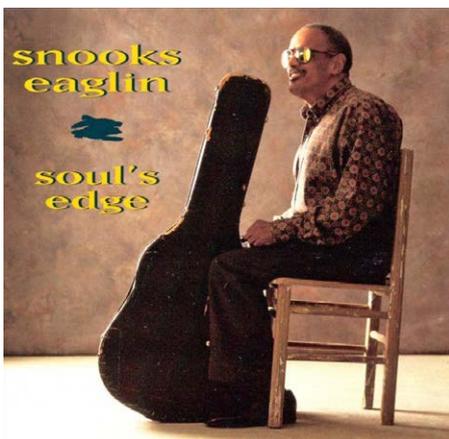
So hat auch der alte Folksong Song «Swing Low Sweet Chariot» – geschrieben um 1865 – eine Doppelbedeutung erlangt: Einerseits als Lied bei einer Beerdigung und andererseits als Hinweis, dass wieder jemanden die Flucht in den Norden gelungen war – wo der «Karren» eben nicht in den christlichen Himmel fährt, sondern ganz woanders hin.

Hier interpretiert von Diuanna Greenleaf – der ehemaligen Präsidentin der Blues Foundation – <https://blues.org/>

Viele Blues-Songs handeln von der Liebe (man schätzt die Hälfte aller Blues Songs) – so auch Snooks Eaglin's «Nine Pounds of Steel». Er sitzt im Gefängnis und sagt seiner Liebsten, dass er einen «Seich» gemacht hat und dass sie doch auf ihn warten solle. Die neun Pfund Stahl – auch ein Beispiel für den «Double Talk» – stehen hier symbolisch für die Gefängniskugel, die den Gefangenen früher ans Bein gebunden wurde.



Diuanna Greenleaf (1957)
«Swing Low Sweet Chariot»



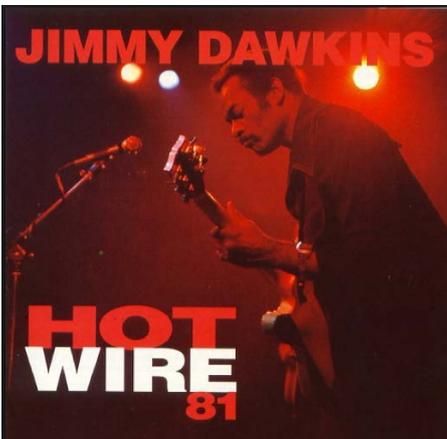
Snooks Eaglin (1936 – 2009)
«Nine Pounds of Steel»

Oder es wird erzählt wie die arme Bevölkerung, natürlich auch viele Schwarze, unter der Arbeitslosigkeit litten und sich das Essen bei Supenküchen holen mussten – während andere in Saus und Braus lebten.

Auch alltags- und politische Themen wurden und werden heute noch in der verschiedensten Songs verarbeitet – Maurice John Vaughn hat schon in den 80er-Jahren den Song «Computer Took My Job» geschrieben, zu einem Thema, das damals noch nicht in allen Köpfen herumgeisterte ...

Clarence «Gatemouth» Brown spricht zum Beispiel Mr. Nixon in seinem Song «Please Mr. Nixon» ziemlich direkt an:

Please Mr. Nixon, don't cut off your welfare line
Please Mr. Nixon, I say don't cut off your welfare line
I hope you give just a little more money, so we can live good all the time



Jimmy Dawkins (1936 – 2013)
«Welfare Line»



Clarence «Gatemouth» Brown (1924 – 2005)
«Please Mr. Nixon»

Wie der Blues den Siegszug antrat

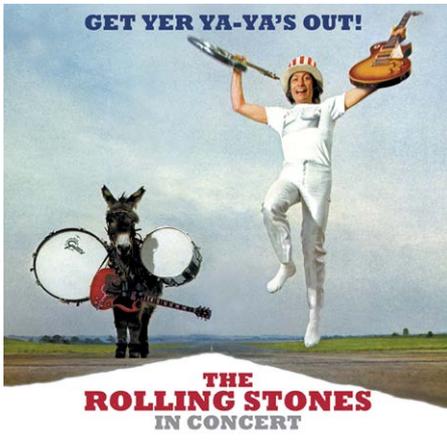
Die Unterhaltungsindustrie – damals auch «Musikalienhandel» genannt – lebte vom Notenverkauf, vom Instrumentenverkauf und von Livekonzerten. Nach dem Ersten Weltkrieg erlebte die Musik eine explosionsartige Verbreitung – Radio, Grammophon, Jukeboxes – und somit die Schallplatte – wurden erschwinglich für viele Leute – so trat der Tonträger und mit ihm der Blues seinen Siegszug an – vorerst vor allem in den USA.

Das änderte sich, als Ende der 50er-Jahre ein junges, weisses Publikum sich für den Blues zu interessieren begann. Die Jugend konnte sich stärker mit dem ungehobelten, direkten, rüden und mit sexuellen Anspielungen gespickten Chicago-Blues identifizieren. Dazu gehörten Namen wie The Animals, The Beatles, Bob Dylan, Led Zepplin, Fleetwood Mac, John Mayall, Eric Clapton, The Rolling Stones, The Doors und unzählige andere.

Dazu Keith Richards: «Der Rock'n'Roll der 50er-Jahre war ja inzwischen gestorben, ausgelutscht. Rhythm & Blues war ein Begriff, auf den wir uns stürzten – wir wollten den Sound des Chicago Blues, so echt wie nur möglich.»

Jim Morrison zum Thema Blues: Der Blues ist so ziemlich die einzige originale Kunstform, die Amerika in 200 Jahren hervorgebracht hat.

Mit den Autorenrechten wurde es nicht immer so genau genommen. Die Urheber der Song – viele schwarze Musiker/ Autoren gingen dabei leer aus. Andererseits verhalfen diese weissen Bands dem Blues zu einer Wiederbelebung des Blues weltweit. Und stellte viele vergessene Bluesmusiker wieder ins Rampenlicht. Aber auch unter den Bluesmusikern wurde nicht immer alles sauber «abgerechnet» – dazu später mehr.



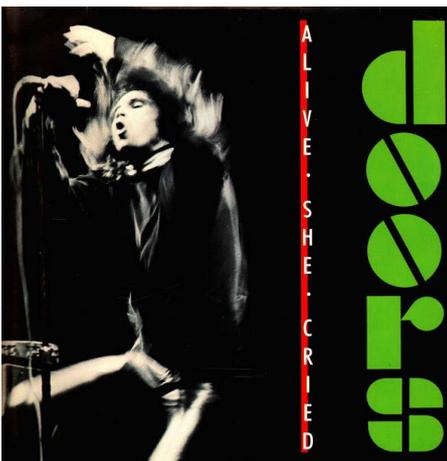
Rolling Stones «Love in Vain»

Mehr als 30 Jahre nach Robert Johnson nehmen die Rolling Stones diese Trennungsgeschichte wieder auf.

«Love In Vain» ist am 30. Juni 1937 entstanden. Der Songwriter aus Mississippi liess sich von dem Stück «In The Evenin' When The Sun Goes Down» des Pianisten Leroy Carr inspirieren, um seiner Trauer über eine verlorene Liebe Ausdruck zu geben, der Liebe zu einer Frau, der er bis zum Bahnhof folgt, den Koffer in der Hand.

Und The Doors mit dem Blues «Little Red Rooster» geschrieben 1961 von Willie Dixon. Für Little Red Rooster schöpfte Willie Dixon aus dem Repertoire von Country-Blues-Pionieren wie Charley Patton und Memphis Minnie, die 1929 und 1936 «Banty Rooster Blues» beziehungsweise «If You See My Rooster» aufgenommen hatten. Wie seine Vorgänger handhabt Dixon vollendeter Kunst die Doppeldeutigkeit. «Ich bin der kleine Hahn der auf dem Hof alles in Trab hält» . . .

Der Song war übrigens der zweite Nummer-Eins- Hits der Stones.



The Doors «Little Red Rooster»

Und irgendwann traf der Blues auch in Bern ein bei Polo Hofer und den Rumpelstilz: Als Vorlage für den «Warehuus Blues» diente Bob Dylan's Song «Just like Tom Thumb's Blues» von 1965 und wurde 1974 die erste Single von Rumpelstilz – und wahrscheinlich der erste berndeutsche Bluessong überhaupt.

Wir hören hier den Song «It Hurts Me Too» – interpretiert von einem Berner Gitarristen. Das Original wurde jahrelang fälschlicherweise Elmore James zugeschrieben – stammt aber von Tampa Red. Der Mann war während mehr als 20 Jahren (1920 bis 1940) aktiv, war in den Charts, verkaufte mehrere Millionen(!) Platten. Doch irgend was lief schief am Schluss; er verpasste das grosse Blues-Revival der 60er-Jahre, und starb 1981 total verarmt und einsam in einem Altersheim – die Gibson im Koffer unter seinem Bett.

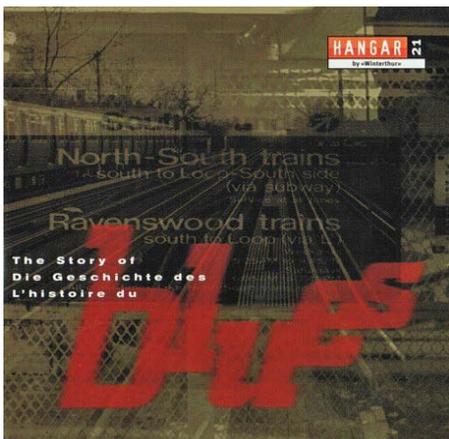
Es war durchaus «üblich», dass sich auch schwarze Musiker bei den Kollegen bedienten, ohne die Tantiemen zu bezahlen. Oft wurden einfach einige Zeilen im Text abgeändert und der Song für sich reklamiert!

Originaltext

I can't be happy, mama, for being
so blue
When you keep on worrying the
way you do
When things go wrong, so wrong
with you
It hurts me too

Bekannteste Textversion:

You said you were hurting
You almost lost your mind
Now the man you love
He hurts you all the time
But when things go wrong
Go wrong with you
It hurts me too



Boris Pilleri (immer noch aktiv . . .)

«It Hurts Me Too»

Das Jugendmagazin «Hangar» gab diese CD 1997 – die nie im Handel erhältlich war – mit neu interpretierten, klassischen Bluessongs heraus.

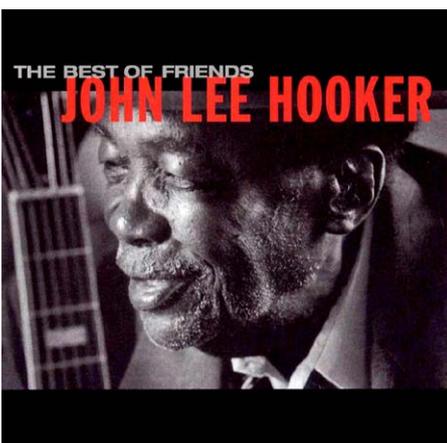
Die Plattenindustrie

Die Plattenindustrie wurde vornehmlich beherrscht von weissen Geschäftsleuten. Da es um viel Geld ging, wurden alle Bedenken hinsichtlich der Rassentrennung fallengelassen – man wollte nicht verzichten auf die lukrativen Gewinne, der schwarzen Musiker. Wie nicht anders zu erwarten, wurde in diesen frühen Jahren viele schwarze (und auch weisse) Interpreten schamlos um ihren Lohn betrogen.

Zum Beispiel John Lee Hooker: Von seinem ersten Hit «Boogie Chillum» der Mitte der vierziger Jahren gegen 2 Millionen Mal verkauft wurde, erhielt er pro verkaufte Single mal gerade 0.0005 Cent an Tantiemen. Für 2000 verkaufte Singles gab es einen Dollar – 1000 Dollar für zwei Millionen verkaufter Platten!

Aber die Musiker hatten auch so ihre Tricks an Geld zu kommen: Für Aufnahmen im Studio gabs damals meistens gleich Bares – so um die 20 Dollar – auf die Hand. So nahm John Lee Hooker unter sieben verschiedenen Namen bei verschiedenen Labels innerhalb kurzer Zeit sieben Singles auf – die dann auch alle ziemlich ähnlich klangen...

Nach vielen Jahren mit mässigen Erfolg spielte sich John Lee Hooker mit dem Album «Mr. Lucky» 1992 in die Reihen der Grossverdiener und war bis zu seinem Tod ein gemachter Mann.



John Lee Hooker (1917 – 2001)

«This Is Hip»

Guitar – Ry Cooder,

Bass – Nick Lowe

Drums – Jim Keltner,

Piano – Johnnie Johnson

Vocals – Bobby King, Terry Evans, Willie Greene

Der Blues und die Gitarre

Die Gitarre ist das DAS Blues-Instrument schlechthin. Das hat mehrere Gründe: Man konnte gitarrenähnliche Instrumente selber bauen, die Gitarre konnte überallhin mitgenommen werden, Gitarren aus Versandkatalogen (gab es auch schon damals um 1900) waren auch erschwinglich – das einige Vorteile, die z. B. ein Piano nicht bieten konnte. Man konnte ähnliche Rhythmen wie auf dem Klavier spielen. Man konnte dazu singen und gleichzeitig spielen – Begleitung oder als Solokünstler – seine Stimmung unterstützen und die Gitarre leiden lassen und die Mimik dazu spielen lassen.

Das Instrument, das allgemein als Vorbild diente ist die «**Oud**». Die Oud kam mit den Mauren nach Spanien, mutierte zur «**Guitarra**» und eroberte von da aus die ganze Welt. Nach Amerika kam die Gitarre mit den Einwanderern aus Europa und von Mexiko her – wie immer eine von vielen Interpretationen. Diese frühen Gitarren waren aber sehr zerbrechliche Instrumente, vom Klangvolumen eher bescheiden und noch lange nicht die robusten Begleiter der Blueser, die vieles aushalten mussten.



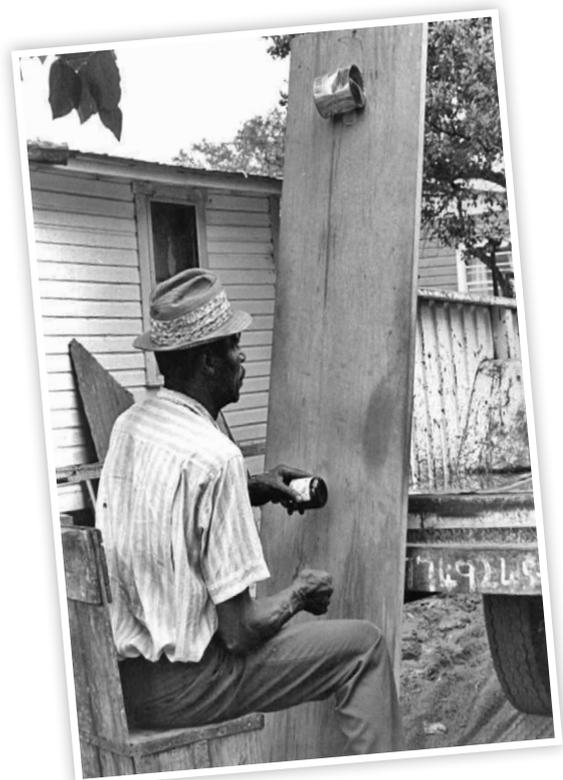


Gibson Gitarre um 1890

Um 1890 übertrug **Orville Gibson** Prinzipien des Geigenbaus auf seine klassischen Gitarren und versah sie mit speziell gedrehten Stahlseiten statt der vorher gebräuchlichen Darmseiten.

Die Stahlseiten und die robustere Bauweise machten die Gitarren lauter und erlaubten es den Musikern diese auch gröber zu behandeln.

Wem damals selbst die billigste Gitarre (1,89 Dollar) unerschwinglich war, bastelte sich sein Instrumente selber. Oder es wurde einfach Stahldrähte an eine Scheunenwand oder auf ein längliches Holzbrett genagelt. Gespielt wurden diese meist einsaitigen «Diddleys Bows», indem man mit einer Flasche oder mit einem Flaschenhals über die Saite glitt – in englisch «slide» – die Slide-Technik – auch «Bottleneck» genannt, war geboren.



Ca. um 1925 Jahre wurden Gitarren mit den ersten funktionierenden elektrischen Tonabnehmern ausgerüstet. Es war ein emigrierter Schweizer namens Adolph Rickenbacher (er nannte sich später **Rickenbacker**, weil es für die Amerikaner leichter auszusprechen war) der die erste serienmässige elektrische Gitarre – die «Frying Pan» (Bratpfanne) genannt – herstellte.

Der endgültige Durchbruch schaffte 1950 **Leo Fender** mit der Erfindung der Hardbody-Gitarre (auch Solidbody), er wurde quasi zum Henry Ford im Gitarrenbau. Sein Konzept, der industriellen Fertigung hat bis heute Bestand.

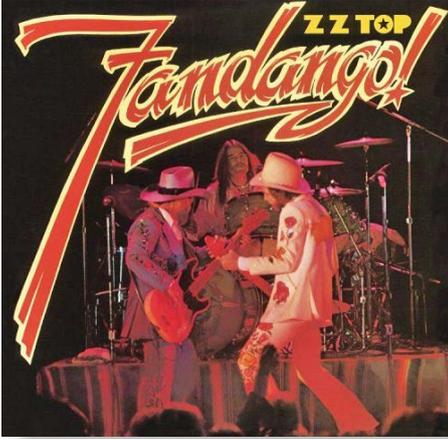


«Frying Pan» by Rickenbacker



Fender Telecaster

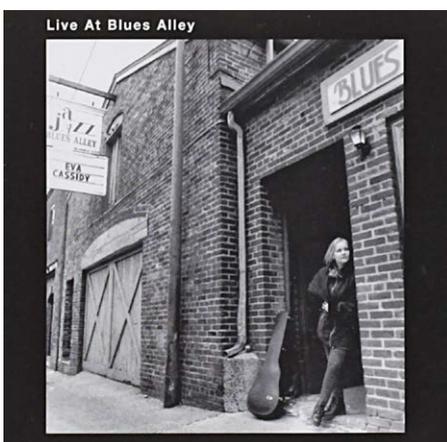
Und eine weisse Band und eine weisse Sängering und Gitarristin zum Schluss des unvollständigen Vortrags. Diese Stücke zeigen, dass auch weisse Musiker der Neuzeit den «Blues haben», respektive spielen können – Merci fürs «Zuelose».



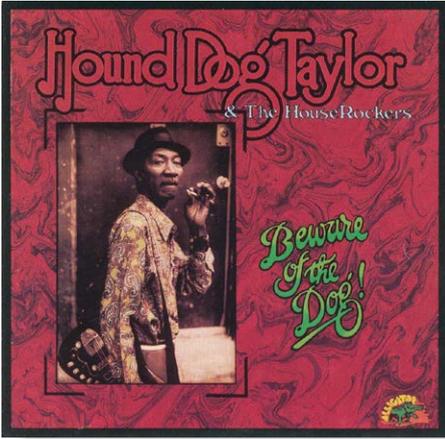
ZZ Top (immer noch aktiv . . .)
«Blue Jeans Blues»

Die Frauenstimme, die den Blues hat – Eva Cassidy – deren Werke erst nach ihrem frühen Tod den Weg an die Öffentlichkeit fanden.

Im Herbst 1996 schickte die Folksängerin Grace Griffith, eine Aufnahme von «Live at Blues Alley» mit dringender Empfehlung an Bill Straw, den Manager einer Plattenfirma. Straw war begeistert und ging das Risiko ein, eine nicht nur praktisch unbekannte, sondern inzwischen sogar verstorbene Musikerin zu veröffentlichen, als er 1998 die CD Songbird herausbrachte.

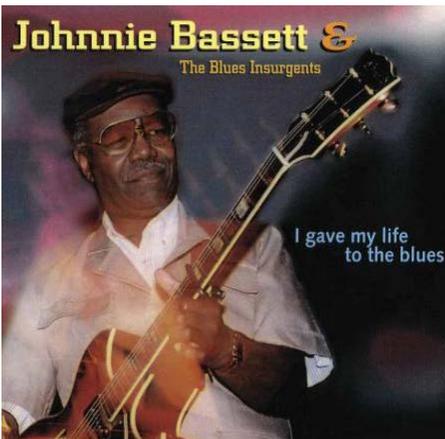


Eva Cassidy (1963 – 1996)
«Stormy Monday »



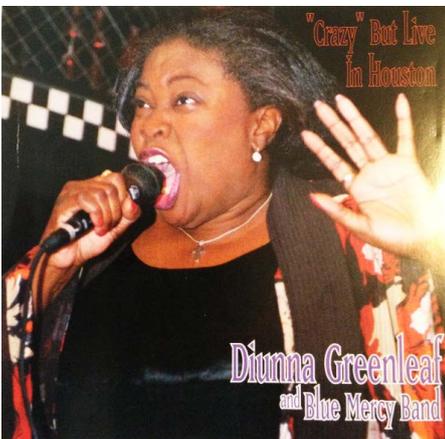
Hound Dog Taylor (1935 – 2012)
«Dust my Broom»

Hound Dog Taylor & The House Rockers
Beware Of The Dog! – 1976



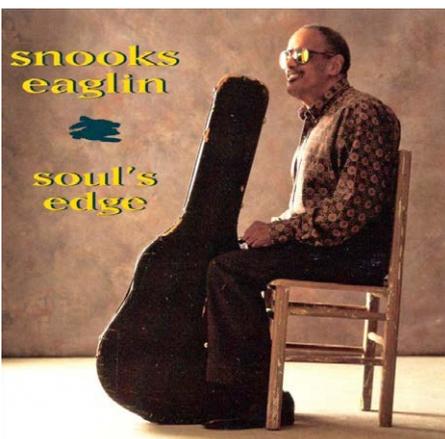
Johnnie Bassett (1935 – 2012)
«I Gave My Life To The Blues»

Johnnie Bassett & The Blues Insurgents
I Gave My Life To The Blues – 1996



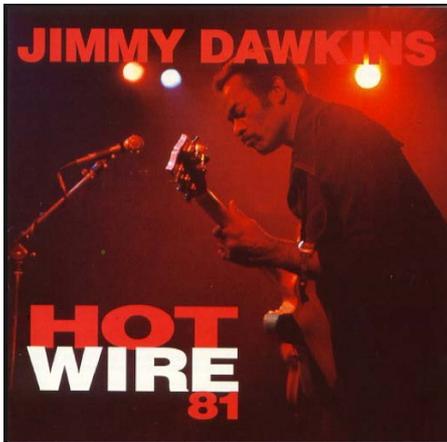
Dianna Greenleaf
«Swing Low Sweet Chariot»

Dianna Greenleaf And Blue Mercy Band
Crazy But Live In Houston – 2004



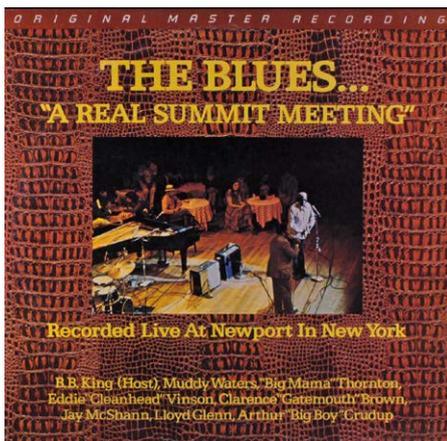
Snooks Eaglin (1936 – 2009)
«Nine Pounds of Steel»

Snooks Eaglin
Soul's Edge – 1995



Jimmy Dawkins (1936 – 2013)
«Welfare Line»

Jimmy Dawkins
Hot Wire 81 – 1994



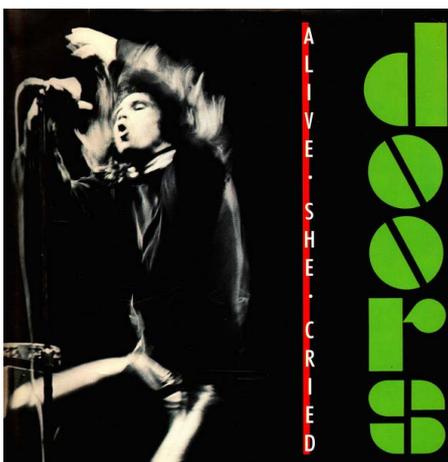
Clarence «Gatemouth» Brown (1924 – 2005)
«Please Mr. Nixon»

Various Artists
The Blues... A Real Summit Meeting
(Recorded Live At Newport In New York – 1974)



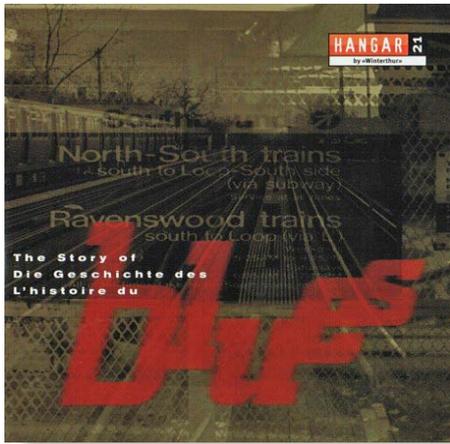
The Rolling Stones
«Love in Vain»

The Rolling Stones
Get Yer Ya-Ya's Out!
The Rolling Stones In Concert – 1970



The Doors
«Little Red Rooster»

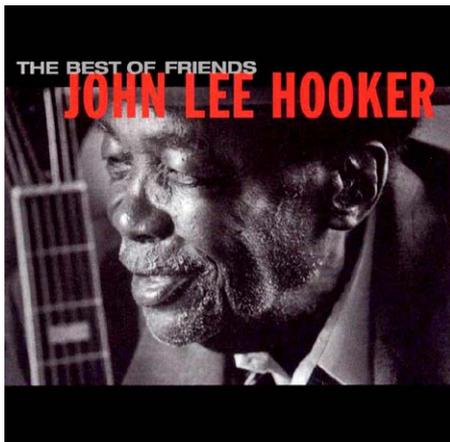
The Doors
Alive, She Cried – 1983



Boris Pilleri (immer noch aktiv . . .)

«It Hurts Me Too»

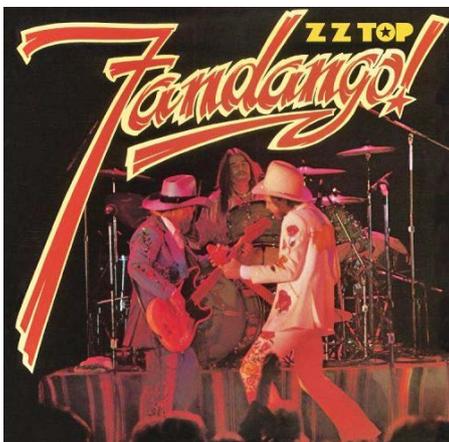
Das Jugendmagazin »Hangar« gab diese CD 1997 – die nie im Handel erhältlich war – mit neu interpretierten, klassischen Bluesongs heraus.



John Lee Hooker (1917 – 2001)

«This Is Hip»

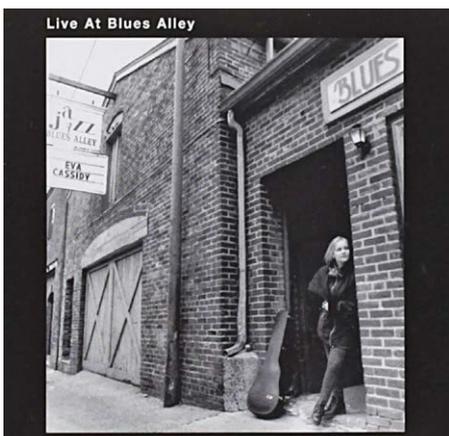
John Lee Hooker
The Best Of Friends – 1998



ZZ Top (immer noch aktiv . . .)

«Blue Jeans Blues»

ZZ Top
Fandango! – 1979



Eva Cassidy (1963 – 1996)

«Stormy Monday»

Eva Cassidy
Live At Blues Alley – 1996

Neue Zürcher Zeitung

<https://www.nzz.ch/feuilleton/alle-haben-den-blues-ld.1361476>

Ueli Bernays

Alle haben den Blues

Der afroamerikanische Blues wurde oft imitiert und vereinnahmt von weissen Musikern und Fans. Geschadet hat es ihm nicht.

Die Reaktionen auf seinen Aufsatz fielen unterschiedlich aus. «Can white people play the blues?», hatte sich Corey Harris 2015 auf seinem Blog gefragt – um dann sofort eine negative Antwort zu formulieren. Der afroamerikanische Blues- und Reggae-Musiker aus Denver, Colorado, stützte sich auf scheinbar simple Überlegungen: «Music is the voice of a culture», meinte er. «Separate the two and the music can never be the same.» Wie Klezmer die Musik von Juden sei, gehöre der Blues eben in die Kultur der Afroamerikaner.

Harris nahm auch die Argumentation massgebender Bürgerrechtler wieder auf. Ohne Unterdrückung und Rassismus sei der Blues nicht vorstellbar, hatte Frantz Fanon einst erklärt. Da weissen Blues-Interpreten solche Erfahrung aber erspart geblieben sei, folgerte nun Harris, bleibe ihnen die authentische Ausdrucksweise verwehrt. Sie könnten den Blues zwar nachspielen, ähnlich Chinesen in einer Mariachi-Band. Ihre Musik sei aber von geringer Bedeutung für die Blues-Kultur. Besonders deutlich mache das ihr Gesang, der vom eigentlichen Slang abweiche oder in lächerlicher Imitation missrate.

Corey Harris erntete für seine Verteidigung des schwarzen Blues zwar einige verbale Hugs. Es regnete jedoch auch Kritik. Zum einen fühlten sich weisse Bluesmusiker verprellt. Viel giftiger fielen allerdings die Antworten afroamerikanischer Kollegen aus: Die einen kreideten ihm das bildungsbürgerliche Milieu an, aus dem der Musiker stammt: Als Bourgeois aus dem Norden könne er gewiss nicht als Wortführer des wahren Blues auftreten. Und wie stehe es ei-

gentlich um das Recht, als Amerikaner Reggae zu spielen?, spotteten andere.

Die Diskussion um Corey Harris' Blog ist exemplarisch für die jüngsten Auseinandersetzungen über die sogenannte Cultural Appropriation: Meinungsmacher verschiedener Minoritäten kämpfen insbesondere in den USA gegen die Vereinnahmung und Ausbeutung ihrer kulturellen Ressourcen durch die Mehrheit und den Mainstream. Dabei nimmt sich ihr Diskurs wie eine etwas unüberlegte Antwort auf aktuelle Parolen aus den Reihen von Kulturalisten, Neo-Nationalisten oder Identitären aus. Im Falle des Blues und der afroamerikanischen Musik wird die Problematik allerdings schon lange diskutiert. Und oft waren es ironischerweise die weissen Blues-Versteher, die sich den echten Blues-Musiker nur mit dunkler Haut vorstellen wollten.

Kulturelle Spannungsfelder

Aus gelassener Distanz kann man sagen, dass solche Streitigkeiten einer Tradition nie geschadet haben. Solange Jazz und Rock umstritten waren, erfreuten sie sich einer Dynamik und Relevanz, die man heute vermisst. Und Ähnliches gilt für den Blues, der wiederholt ins Spannungsfeld verschiedener Einflüsse und Positionen geriet.

Dabei verliefen die Oppositionen nicht nur an der neuralgischen Grenze von Schwarz und Weiss. Der säkulare Blues stand stets in Konkurrenz zu geistlichem Spiritual und Gospel. Und er hat sich früh in ländliche und städtische Zweige gespalten. Die Blues-Queens der 1920er Jahre, die sich von Jazz-Combos begleiten

liessen, wurden im darauffolgenden Jahrzehnt verdrängt durch die singenden Gitarristen aus dem ländlichen Süden. Später gab es Konflikte zwischen Anhängern eines rein akustischen oder eines elektrifizierten Instrumentariums. Und bis heute mag man darüber streiten, ob Blues eine Volksmusik ist, die vor allem der Unterhaltung und dem Tanz dient, oder ob es sich um eine Kunstmusik handelt, die um Gefühl und Können gravitiert.

Kein Copyright für Kulturen

Wer die ganze Reihe solcher kulturellen, gesellschaftlichen und musikalischen Gegensätze ablaufen und ästhetisch stets die «einzig richtige» Wahl treffen würde – fände der am Ende den einzig wahren Blues? Die Vorstellung scheint absurd. Aufschlussreich ist aber, dass sich auf diesem Weg die Sphäre des Gesellschaftlichen und Kulturellen immer mehr ausdünnen würde, bis man bei ein paar wenigen authentischen Bluesern landen würde. Ihr wahrhaftiges Schaffen könnte nun tatsächlich gegen Plagiat, Vereinnahmung, Verunreinigung geschützt werden: dank dem Urheberrecht. Bei Die Tradition hat sich im Blues also aus vielen unterschiedlichen Einflüssen und Perspektiven gebildet. Individuelle Beiträge und Tendenzen vermengten sich in der Mitte womöglich zu einer Essenz. Gegen aussen aber bleibt die Kultur offen. Ausserhalb von Museum und Archiv manifestiert sie sich in dynamischen momentanen Manifestationen und Kombinationen – für Vereinnahmung und Verwässerung nicht weniger anfällig als für neue Impulse und Inspirationen.

Die Empfindlichkeit schwarzer Musiker gegenüber weissen Ein- und Übergriffen ist freilich verständlich. Die Geschichte der afroamerikanischen Musik war einerseits geprägt von Diskriminierung im Musikbusiness, andererseits von Persiflage, Plagiat, Umdeutung. Man denke etwa an den Rock'n'Roll der fünfziger und sechziger Jahre, der die zwölftaktige Blues-Form strapazierte, um das afroamerikanische Kulturgut an die weisse Jugend zu verkaufen. Und das war gewiss nicht die letzte Appropriation und erst recht nicht die erste.

Die Minstrels

Im 19. Jahrhundert bereits gaben sogenannte Minstrels Lieder zum Besten, die sie von schwarzen Sklaven übernommen hatten. Zur Belustigung des Publikums schminkten sie sich ihre Gesichter mit schwarzer, die Lippen mit roter Farbe. Die naive und krude Form rassistischer Imitation war ungemein beliebt, wie etwa der Blues-Historiker Elijah Wald berichtet. Sie hielt sich bis ins 20. Jahrhundert. Und mochte diese «Minstrelisation» bei besser situierten Schwarzen verpönt sein, so schminkten sich auf diese Art immer öfter auch afroamerikanische Musikerinnen und Musiker, um der Karikatur zu entsprechen – auch zum Amusement des schwarzen Publikums.

Zu Zeiten der Minstrels war das Bewusstsein einer gesonderten afroamerikanischen Musikktradition noch kaum verbreitet. Auch der Begriff des Blues festigte sich erst später unter Einfluss der neuen Phono-Technologie und des neuen Musikbusiness. Schon in der Frühzeit der Plattenindustrie nämlich wurde auf die Nachfrage des schwarzen Publikums mit einer gesonderten Nische reagiert, der «race music» – der Begriff war als quasi «korrektes» Synonym zu «negro music» gedacht. Diese Schubladisierung erst förderte die Sensibilität für afroamerikanische Musikstile.

Man darf davon ausgehen, dass ein Country-sänger in Memphis mehr vom Blues verstand als eine schwarze Ariensängerin in New York.

Wenn damals auch weisse Musiker der Sparte Hillbilly Blues-Aufnahmen herausbrachten, war das abermals eine Form von Appropriation. Allerdings täuschen die Verkaufsetiketten: Tatsächlich waren sich schwarze Blues- und weisse Countrymusiker stilistisch nahe. Laut Elijah Wald teilten sie sich das gleiche Material. Und man darf davon ausgehen, dass ein Country-sänger in Memphis mehr vom Blues verstand als eine schwarze Ariensängerin in New York. In den fünfziger Jahren übten Spartenbegriffe der Musikindustrie abermals einen entscheidenden Einfluss auf die Wirkungsgeschichte des Blues aus. Die Bezeichnung «race music»

war 1949 durch «Rhythm'n'Blues» ersetzt worden. Als der Radio-DJ Alan Freed Mitte der fünfziger Jahre aber den Begriff des Rock'n'Roll prägte, konnte der Blues in ein Gefäss ausserhalb der Black Music abgeleitet werden. Und trotz afroamerikanischen Rock'n'Roll-Pionieren wie Chuck Berry und Little Richard bestimmten weisse Sänger die neue Szene.

War es nicht ungerecht, dass Elvis Presley mit «Hound Dog» einen Rock'n'Roll-Hit landen konnte, obwohl die Blues-Sängerin Big Mama Thornton schon zuvor mit dem gleichen Titel brilliert hatte? Ein typischer Fall von Cultural Appropriation also? Nicht ganz: Geschrieben haben den Song nämlich die jüdischen Produzenten Jerry Leiber und Mike Stoller, die sich so weit in die Blues-Tradition gekniet hatten, dass sie nun die Pop-Szene mit hervorragenden Songs alimentieren konnten.

Elvis eroberte die Pop-Musik in wenigen Jahren. Seinen Anleihen beim Blues zum Trotz hat er bei der weissen amerikanischen Mehrheitskultur kaum ein Interesse an seiner Inspirationsquelle wecken können. Der Blues der drangsalierten und diskriminierten schwarzen Minderheit übte zunächst wenig Attraktion aus auf eine auf Konsum und Hedonismus getrimmte Jugend. Ganz anders im Nachkriegs-Europa und vorab in Grossbritannien, wo die Rock-Begeisterung auch auf eine Blues-Euphorie hinauslief. Afroamerika wurde für junge Europäer zu einem utopischen Ort. Und der Blueser mit der Gitarre wurde gefeiert wie ein edler Wilder.

Afroamerika wurde für junge Europäer zu einem utopischen Ort. Und der Blueser mit der Gitarre wurde gefeiert wie ein edler Wilder.

Die Klischeevorstellungen vom Blues privilegierte dabei die Tradition; alles scheinbar Neue, von der elektrischen Gitarre bis zum showmässigen Entertainment, wurde als Verunreinigung der Reinkultur betrachtet. Insofern waren die jungen weissen Fans oft fanatischer in der Ablehnung von Einflüssen und Interpretationen Weisser als die heutigen Kritiker «weisser» Blues-Appropriation.

Und während sich das schwarze Publikum kaum auf die Vergangenheit der afroamerikanischen Musik einliess, weil sie ja zwingenderweise zurückführte ins Elend von Sklaverei und Rassendiskriminierung, entwickelte sich unter den neuen weissen Enthusiasten eine grosse Affinität zur Blues-Geschichte. In deren Folge konnten viele vergessene Musiker ein Comeback feiern. Aber nicht nur das: Die Historiografie förderte auch die Kanonisierung des «wahren» Blues.

Im Zeichen des späten Blues-Booms, der die schwarzen Musiker in einer Art positivem Rassismus verklärte, erlebte die Blues-Szene einen nie gekannten ökonomischen Auftrieb. Beispielhaft sind dafür etwa die Anfänge der Rolling Stones: Auf ihrer Tournee durch die USA nahmen sie 1964 im Studio des Blues-Labels Chess Records in Chicago das Stück «It's All Over Now» auf. Der Soulsänger Bobby Womack, der den Song geschrieben hatte, rieb sich die Augen und ärgerte sich, als die Stones in Grossbritannien damit die Charts eroberten. Er beruhigte sich indes schnell, als er die Abrechnungen der Tantiemen in den Händen hielt.

Vereinnahmung oder Triumph

Die Aneignung des schwarzen Blues durch weisse Rockmusiker hat sich letztlich für alle bezahlt gemacht. Aber nicht nur das: Sie hat einerseits den Weg geebnet für die internationalen Karrieren von zahllosen afroamerikanischen Stars (von B. B. King bis Beyoncé). Andererseits wurde der Blues im Wettlauf gegen die poppige Bleichung immer wieder erneuert – was bis in den aktuellen R'n'B und Hip-Hop verfolgt werden kann.

Statt von Vereinnahmung und Verwässerung des Blues kann man mit mindestens so viel Recht von seinem Siegeszug reden. Das vertreten heute zahlreiche afroamerikanische Musiker. Der Jazztrompeter und Musiktheoretiker Wynton Marsalis zum Beispiel: An sich ein eher konservativer Geist, feiert er den weltweiten Erfolg des Blues als afroamerikanischen Triumph. Der Blues kenne unterdessen allerdings keine nationalen Grenzen mehr. Der Blues sei in die Welt gekommen, «damit wir zusammen Musik machen und einander verstehen können».

Neue Zürcher Zeitung

<https://www.nzz.ch/feuilleton/seufzer-aus-schallendem-gelaechter-ld.1358692>

Christoph Wagner

Wie Forschungen die Geschichte des Blues neu schreiben Am Anfang stand nicht der schwarze Hobo mit Gitarre. Neue Forschungen korrigieren den Mythos von der Entstehung des Blues. Die Musiktradition wurzelt in Vaudeville-Theater und vielfältigem Entertainment.

Seit den späten 1950er Jahren durchstreiften junge Bluesfans den amerikanischen Süden, um schwarze Bluesänger aufzustöbern, die sie nur von alten Schellackplatten kannten und von denen sie nicht einmal wussten, ob sie überhaupt noch am Leben waren. «Found Lightnin'!» stand auf einer Postkarte, die der junge Blues-Enthusiast Samuel Charters seinem Freund Chris Strachwitz 1959 von einer Reise aus Texas schickte. Er hatte den Gitarristen Lightnin' Hopkins ausfindig gemacht, der damals in einer schäbigen Kneipe in Houston sein Gnadensbrot verdiente und später im Zeichen des Folk-Revivals zu einem der Archetypen des Genres stilisiert wurde.

Was die jungen Bluesfans nicht ahnen konnten, war, dass sie nicht – wie sie fälschlich meinten – einen der Erfinder des gesamten Genres aufgespürt hatten, sondern einen Sänger der zweiten Generation. Wie neuere Forschungen zeigen, gab es den Blues schon lange, bevor 1920 die erste Blues-Schellack in der Kategorie «race records» erschien.

Das Blues-Klischee

Eine Filmsequenz bleibt im Gedächtnis haften: An einer Strassenkreuzung irgendwo in der weiten Landschaft des amerikanischen Südens nehmen drei entlaufene Sträflinge mit ihrem Auto einen schwarzen Anhalter mit, der als fahrender Bluesänger mit seinem Gitarrenkasten von einem Auftritt zum nächsten reist.

Klischees wie diese Szene aus dem Film «O Brother, Where Art Thou?» der Brüder Joel und Ethan Coen aus dem Jahr 2000 sind weit verbreitet. Ähnlich wie die Musikerbiografien über Blind Willie McTell oder Robert Johnson verfestigten sie das Bild von der Entstehung des Blues als einer Musik schwarzer Hobos mit Gitarre. Man stellt sich vor, wie diese in der Zwischenkriegszeit von den Baumwollfeldern des Mississippi durch den amerikanischen Süden vagabundierten, um mit klagenden Liedern an Strassenecken ihren Lebensunterhalt zu verdienen.

Solchen Entstehungsmythen hatten allerdings schon die Bluesforscher der ersten Generation – allen voran Samuel Charters (USA) und Paul Oliver (England) – ein vielfältigeres Bild entgegengestellt. In ihrer musikalischen Landschaft tummelten sich Country-Blues-Sänger neben Waschbrettgruppen, Boogie-Woogie-Pianisten und Vokalistinnen mit Begleitensembles. Dazu kamen Sträflingskolonnen, die zum Takt der Schläge ihrer Spitzhacken beim Ausheben von Strassengräben oder beim Eisenbahnbau einen heulenden Gesang anstimmten.

Ein spannendes Panorama

Neuere Forschungen haben dieses Szenarium noch einmal weiter ausdifferenziert, wobei vor allem das Autorengespann von Lynn Abbott und Doug Seroff mit einer Serie von spektakulären Veröffentlichungen ganze Arbeit leistete. In einem auf drei Bände angelegten Werk hatten sie

in der Publikation «Out of Sight» (2003) Blechblaskapellen und religiöse Erweckungssänger unter die Lupe genommen, um sich danach in «Ragged but Right» (2007) den «black traveling shows» zuzuwenden. Dadurch war ein konkreteres und plastischeres Bild von den vielfältigen musikalischen Stilformen, Musikgruppen und Auftrittsorten entstanden, in deren Umfeld sich Ende des 19. Jahrhunderts der Blues entwickelte.

In ihrer neusten Veröffentlichung mit dem Titel «The Original Blues – The Emergence of the Blues in African American Vaudeville», die gleichzeitig der letzten Band der Reihe ist, entwerfen die beiden Sozialhistoriker ein spannendes Panorama, das die schwarzen Vaudeville-Theater mit ihren Variety-Shows vom Anfang des 20. Jahrhunderts ins Zentrum ihrer Erzählung rückt und als wirkmächtige Bühnen für die Genese des Blues identifiziert und beschreibt. In solchen Shows, die von der schwarzen Bevölkerung in Massen besucht wurden, traten neben Stimmenimitatoren, Bauchrednern, Akrobaten und exzentrischen Tänzern auch sogenannte «coon shouters» auf. Ihre Lieder waren in humoristische Sketche eingebaut, die vor parodistischen Einlagen und schlüpfrigen Doppeldeutigkeiten nur so strotzten. Aus solchen Szenen ging unter dem schallenden Gelächter eines Publikums, das mit einem Heisshunger auf dröhnende Unterhaltung in die Vaudeville-Theater strömte, ein Musikstil hervor, der als Blues bezeichnet wurde. Der Terminus taucht 1909 zum ersten Mal auf.

Auf 420 Seiten beschreiben Abbott und Seroff zuerst den Kreis der Vaudeville-Theater unter der Regie schwarzer Impresarios: Sie schufen den nötigen Freiraum und boten die ökonomische Grundlage, um jenseits des Einflusses der weissen Mehrheitsgesellschaft einem originär afroamerikanischen Musikstil zur Entstehung zu verhelfen. Daran schliesst sich eine Reihe detaillierter Porträts der bedeutendsten Musiker aus der Urphase des Blues an.

Butler «String Beans» May war einer dieser heute völlig vergessenen Stars. Der virtuose Pianist, Sänger, Tänzer und Entertainer versetzte mit seinen «Pianologues» das Publikum gera-

deweils in Verzückung. Solche Nummern bestanden aus ein paar Klavierstücken, die mit Witzen, Parodien und Sketchen zusammengebunden wurden. Gespickt mit deftigen sexuellen Andeutungen war sein Act für die weissen Presseleute in den grösseren Städten eine Zielscheibe der Kritik: String Beans wurde als zu vulgär und nicht «sauber» genug gebrandmarkt, was wohl der Grund war, warum ihn das schwarze Vaudeville-Publikum geradezu vergötterte. Er musste nur den kleinen Finger heben, und schon brach der Saal in ein donnernes Gelächter aus – bei Pointen, die «nicht für jeden Pfarrerssohn geeignet waren».

Neben String Beans tauchte auch der Name Charles Anderson immer wieder auf. Der afroamerikanische Entertainer machte als formidabler «yodeler blues singer» von sich reden, indem er den alpinen Überschlaggesang mit den Versen seiner Bluesnummern koppelte. Anderson hatte die alpine Gesangstechnik wohl den zahlreichen Folkloregruppen aus Tirol oder der Schweiz abgelauscht, die im 19. Jahrhundert als «novelty acts» mit Zelt- und Medicine-Shows durch den amerikanischen Süden zogen. Ab und zu trat Anderson im gleichen Variety-Programm wie Bessie Smith auf, weshalb es nicht verwundert, dass die berühmte Bluessängerin gelegentlich ebenfalls in einen Jodel ausbrach.

Berichte aus einer Zeitung

Wie Bessie Smith gehörte auch Ma Rainey zu den frühen «Blues Queens». Dass gerade diese beiden auch heute noch bekannt sind, hat mit ihrer gut dokumentierten Aufnahmetätigkeit für diverse Schallplattenlabels zu tun. Andere Vokalistinnen wie etwa Virginia Liston, die es zu keiner Schallplattenaufnahme brachten, sind völlig in Vergessenheit geraten.

Während die ersten Blues-Historiker noch Interviews mit der Gründergeneration von Musikern führen konnten, ist Abbott und Seroff der Zugang durch «Oral History» inzwischen versperrt. Sie haben dafür eine Vielzahl historischer Zeitungsberichte und -notizen aus der afroamerikanischen Presse ausgewertet und zum Sprechen gebracht, was tatsächlich härtere Fakten zutage fördert als oft bloss vage Erinne-

rungen. Doch die Suche nach der berühmten Nadel im Heuhaufen hatte ihren Preis: Jahrelang unterwarf sich Abbott einer eisernen Disziplin, wenn er frühmorgens um 5 Uhr seine Zeitungselektüre auf Mikrofilm mit hundert Jahre alten Journalen begann, bevor er dann um 8 Uhr seinen Dienst im Jazzarchiv der Tulane-Universität in New Orleans antrat.

Die Mühen haben sich gelohnt. Abbott und Seroff haben neue faszinierende Seiten der frühen schwarzen Musikkultur ans Tageslicht gebracht, von denen bisher kaum jemand etwas wusste. Sie haben damit das Verständnis von

der Entstehung des Blues entscheidend korrigiert, eines Musikstils, aus dem von Rock bis Rap nahezu alles hervorgegangen ist, was die Pop-Musik bis heute prägt.

Von Lynn Abbott und Doug Seroff sind erschienen: The Original Blues – The Emergence of the Blues in African American Vaudeville (University Press of Mississippi); Out of Sight – The Rise of African American Popular Music 1889-1895 (University Press of Mississippi); Ragged but Right – Black Traveling Shows, Coon Songs & the Dark Pathway to Blues and Jazz (University Press of Mississippi).

Neue Zürcher Zeitung

<https://www.nzz.ch/feuilleton/spielen-mit-den-saiten-der-seele-ld.1360983>
Stefan Hentz

Spiele auf den Saiten der Seele Auch im zeitgenössischen Jazz bleibt der Blues eine wichtige Inspirationsquelle. Sein Einfluss reicht vom Sound über die Form bis zur künstlerischen Haltung.

Zum Beispiel Hudson William Ledbetter, genannt Leadbelly, geboren 1889 im Baumwollland von Louisiana: ein Bluessänger und Gitarrist, nicht auf Rosen gebettet. In den 1930er Jahren, als Ledbetter gerade wieder einmal wegen handfester Auseinandersetzungen und Messergebrauchs einsass, wurde er zu einer der ergiebigsten Referenzpersonen für die Musikforscher John Lomax und seinen Sohn Alan. Mit einem transportablen Tonband zogen die beiden durch die Strafanstalten der Südstaaten und liessen sich von afroamerikanischen Häftlingen alte Songs vorsingen und vorspielen.

Leadbelly hatte seinen Lebensunterhalt als Sänger verdient. Er hatte ein Repertoire von alten und neueren Songs, er gab alles zum Besten, was in den Rotlichtbezirken von Shreveport oder Dallas gefragt war. Vater und Sohn Lomax

sang er mehr als 170 Songs ins Tonband, das war schon einmal ein guter Grundstock. Nicht immer handelte es sich um Blues. Aber auch irische Melodien und schnulzige Tageshits bekamen durch Leadbellys rauhen Vortrag eine tiefblaue Färbung.

Hommage ohne Nostalgie

Leadbelly hat der Schlagzeuger Adam Nussbaum sein neues Album «The Leadbelly Project» gewidmet. Es spielen hier auch die beiden Gitarristen Steve Cardenas und Nate Radley sowie der Tenorsaxofonist Ohad Talmor. Nussbaum also hat eine zeitgenössische Band zusammengestellt, deren aufgeklärte Blues-Hommage ganz ohne Nostalgie auskommt.

Adam Nussbaum ist längst nicht der einzige Jazzmusiker, dessen Interesse am Blues wie-

der Blüten treibt. Der aus Chicago und dem Umfeld der afroamerikanischen Musikerkooperative AACM stammende Wahlberliner Gitarrist Jean-Paul Bourelly bestellt mit seinem Trio Kiss The Sky das Feld eines frei flottierend rockenden Instrumental-Blues, der beseelt vom Geiste Jimi Hendrix' den Blues rhythmisch, harmonisch und formal radikal aufbricht.

Und das Trio des Kölner Gitarristen Tobias Hoffmann schwelgt selig in einem erlesenen Sortiment von Lieblingssongs, die nicht Bluessongs sein müssen, jedoch im Spiel so zart durcheinandergeschüttelt werden, dass sie eine bluesige Rauheit annehmen. «11 famous songs tenderly messed up», so benennt Hoffmann im Albumtitel selbstironisch seine Methode.

Dass Gitarristen eine besondere Nähe zum Blues verspüren, ist nicht überraschend. Tatsächlich hat die Emanzipation der Gitarre als Jazzinstrument in den späten 1960er Jahren viel mit dem Erfolg des bluesgetränkten Rock zu tun. Damit wurde eine neue Gitarristenbewegung lanciert, die grösser war als die Gitarristengeneration, welche unter dem Einfluss von Django Reinhardt oder dem Mainstream-Jazz von Charlie Christian über Barney Kessel bis Wes Montgomery stand.

Musikalischen Grunderfahrung

Das Ziehen der Saiten, das ein fundamentaler Blues-Effekt ist, gehört sozusagen zu den musikalischen Grunderfahrungen dieser Gitarristen, während die komplizierten Verhältnisse von Akkorden zu Skalen erst in ihrer instrumental-technischen Oberstufe auf den Lehrplan kamen. Damit ist die Gitarre auch wie selbstverständlich zu einem linearen Soloinstrument geworden und bedarf nicht mehr notwendigerweise einer eigenen Gesangsstimme, um den Bluesongs ihre Bedeutung zu geben.

Nicht alle Seitenblicke über den Jazz-Zaun hinweg vertrauen aber auf die sinnstiftende Kraft solistischer Expressivität. Ein anderes Verfahren, an die Wurzelstränge des Blues anzuknüpfen, wählt etwa die Altsaxophonistin Matana Roberts. «Gens de couleur libre» ist das erste Ka-

pitel von «Coin Coin», einer auf zwölf Alben angelegten epischen Auseinandersetzung mit der Geschichte der nach Amerika verschleppten Sklaven und ihrer Nachfahren. Roberts lässt hier innerfamiliäre Überlieferungen, Geschichten von damals, wie sie bei Familientreffen erzählt und weitergesponnen werden, auf scharfkantige Improvisationsmusik treffen. Dabei öffnen sich Assoziationsräume, in denen Emotionen und Expressionen zwischen Rebellion und Resignation, Schrei und Flüstern, Trotz und Subversion ansprechbar werden.

Ein ähnliches Verfahren benutzte auch der Trompeter Ambrose Akinmusire in seinem Programm für das Berliner Jazzfest 2017: Vier Songs von Hattie Mae Thornton, einer wenig bekannten Musikerin, die – ähnlich wie seinerzeit Leadbelly – 1939 in der Parchman Farm, einem Arbeitslager für afroamerikanische Strafgefangene, einsass, bilden das Rückgrat einer Suite, in der Akinmusire den Lebensweg seiner Grossmutter reflektiert.

Nach wie vor ist der Blues eine der meistgenutzten Ressourcen des zeitgenössischen Jazz. Und einer der Gründe dafür ist seine Offenheit. «Im Blues stecken mehrere Bedeutungsschichten», schreibt der Trompeter Wynton Marsalis – als musikalischer Leiter des Lincoln Center einer der einflussreichsten Musiker des Jazz in den USA und einer der schlagkräftigsten Vertreter der afroamerikanischen Traditionspflege. «Die Worte drücken etwas aus. Die Art, wie sie gesungen werden, kann etwas anderes ausdrücken, und die Musik tut das sowieso. Trotz den traurigen Bluestexten groovt die Musik immer. Grooven bedeutet Tanzen, und Tanzen bringt immer Freude. (. . .) Das ist der Schlüssel zum Verständnis des Blues: Er bringt sowohl Freude als auch Schmerz.»

Der Vorteil der Ambivalenz

Der Blues erweist sich also als ambivalent. Er ist immer das eine und das andere zugleich: der abgeschlagene Flaschenhals auf der Gitarrensaite und der sorgfältige Bläsersatz; das verstimmt Klavier und der geklatschte Arbeitstakt; «nothin' but some pain» und ausgelassene Freude; Einsamkeit und Gemein-

schaftsgefühl; simple Form und ausgebuffte Komplexität; wohltemperierte und mikrotonale Töne, Gemeinschaft und Hochamt des Individuums.

Der Blues ist das, was schon immer als Blues gespielt und gehört wurde und gleichzeitig das ganz Neue, Unerhörte. Die Songs von Leadbelly zum Beispiel oder der Schrei von Jimi Hendrix' Gitarre; die fixe, in viertaktige Verse gegliederte zwölftaktige Harmoniefolge oder die unregelmässigen Phrasen von Ornette Colemans «Ramblin'»; die Klarheit von Louis Armstrong, das harmonische Flirren eines Parker-Blues oder die «sheets of sounds», in die John Coltrane die definierten Harmonien auflöste. Der Blues ist die Erinnerung, dass es in der Musik nicht richtig oder falsch gibt, sondern nur gut oder weniger gut.

Der Blues ist die Erinnerung, dass es in der Musik nicht richtig oder falsch gibt, sondern nur gut oder weniger gut.

So bezeichnet der Blues eine Art Universal-schlüssel für die gemeinsame Improvisation, unter Musikern stiftet er voraussetzungsloses, gegenseitiges Verständnis auf jedweder spiel-technischen Basis, weil ihm die Form äusserlich bleibt und nichts seine Substanz angreifen kann. So macht der Blues Begegnungen erst möglich, Begegnungen, die auch einmal im Nichts verrinnen können und dennoch jeden der Beteiligten reicher machen, und beweist sich wieder einmal als Königsweg, auf dem der Jazz sich immer wieder erneuern kann. Wichtig ist dabei allerdings, dass der Blues offenbleibt für widerstrei-tende Ausleuchtungen und nicht als Formel in der Museumsvitrine endet.