



Robert Gremer

DIE GEHEIMSPRACHE  
DES  
**BLUES**

Die wahre Bedeutung  
der Songtexte

MIT EINEM VORWORT VON BOBBY RUSH

EDITION OLMS





Howlin' Wolf

Robert Cremer

# Die Geheimsprache des Blues

Die wahre Bedeutung der Songtexte

Mit einem Vorwort von  
Bobby Rush



EDITION OLMS ZÜRICH

Dieses Buch widme ich:

Meinen zwei tollen Kindern, Will und Dr. Julia,  
und meinem Enkel Robert,  
meiner unentbehrlichen deutschen Bluesexpertin Ulli  
und  
meinen „Bluesgefährten“ in meiner Wahlheimat,  
Deas, Stephan, Jacen und Georg.

In liebevoller Erinnerung an  
„Mrs. T“,  
die mir in ihrem Bluesclub  
ihr Herz und die Welt des Blues öffnete.

Robert Cremer

Erste autorisierte deutsche Ausgabe © 2022 Edition Olms AG, Zürich

EDITION OLMS AG  
Rosengartenstr. 13B  
CH-8608 Bubikon/Zürich

Mail: info@edition-olms.com  
Web: www.edition-olms.com

ISBN 978-283-01316-5

All rights reserved.  
No part in this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the permission of the copyright holder.

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

**Bildnachweis:**  
Titelbild: „Mojo Mama“, John C. Doyle  
Mit freundlicher Genehmigung von: John C. Doyle Art Gallery, Charleston, SC, USA  
Leiterin der Kunstgalerie: Angela Stump  
[www.johncdoyle.com](http://www.johncdoyle.com)

Buchrücken: B.B.King, Ausschnitt des LP-Covers „There is always one more time“ (© MCA)

Wir danken dem Bildarchiv der Library of Congress, Washington D.C. für die Unterstützung und Genehmigung, das reichhaltige Archiv zu nutzen.

Es wurden alle Anstrengungen unternommen, die Bilder in diesem Buch den richtigen Urhebern zuzuweisen und sich mit den Rechteinhabern in Verbindung zu setzen. Wir entschuldigen uns für unbeabsichtigte Fehler und werden diese in späteren Auflagen korrigieren.

Bearbeitung und Lektorat: Stefanie Kuballa-Cottone  
Graphik & Satz: Michael Schmitz

Printed in Lithuania

Inhaltsverzeichnis

Vorwort von Bobby Rush	7
Einführung	11
<b>Kapitel Eins</b> „Wenn ich kein Unglück hätte, hätte ich überhaupt kein Glück“	15
<b>Kapitel Zwei</b> Eine Sprache mit sieben Siegeln	33
<b>Kapitel Drei</b> Naschen und Vernaschen: Gastronomie à la Blues	55
<b>Kapitel Vier</b> Lust auf Verkehr	79
<b>Kapitel Fünf</b> Voodoo, Hoodoo und die Teufelsmusik	97
<b>Kapitel Sechs</b> Im Rausch der Sinne	117
<b>Kapitel Sieben</b> Der Teufel hat den Schnaps gemacht	131
<b>Kapitel Acht</b> Schwarztöne im Blues	151
<b>Kapitel Neun</b> Rassentrennung: Schwarz, Weiß und der Blues	171
<b>Kapitel Zehn</b> Vom Zocken und Abzocken	189
<b>Kapitel Elf</b> Schwarzer Humor mit Schwarzem Gesicht	205
<b>Kapitel Zwölf</b> Alles, was ein Alleskönner kann	219
<b>Bluesverzeichnis von Ausdrücken und Redewendungen</b>	233
Danksagung	789
Bildquellen	791
Kommentierte Literarurempfehlungen	793
Über den Autor	797
Index	799
Selektive Diskografie	828



## Vorwort von Bobby Rush

Mein Name ist Bobby Rush und ich gehe auf die 90 zu. Ich bin aus der Kleinstadt Carquit, Louisiana. Nach Stationen in Little Rock, Pine Bluff (beides Arkansas) und Chicago, Illinois, bin ich in meinem jetzigen Wohnort, Jackson, Mississippi, gelandet. Den Blues habe ich mein ganzes Leben lang gesungen, ich habe nichts anderes im Leben gemacht.

Die Sprache des Blues ist bemerkenswert anspruchsvoll, wenn man bedenkt, dass die Texte von Musikern verfasst wurden, die nie eine Schule besucht haben. Natürlich waren die Aussprache und die Wortwahl anders, wie auch die Ausdrucksweise überhaupt. Deswegen behaupteten viele Weiße, dass es eine „defekte“ Sprache sei. Das ist aber nicht der Fall. Dialekt ist zwar anders, aber nicht „defekt“. Ich benutzte beispielsweise den Ausdruck „I ain’t studdin’ ya“ im Sinne von „Ich nehme dich nicht auf den Arm.“ Ich nannte meine Mutter nicht „mother“, sondern „maw“, und anstelle von „my father“ oder „daddy“ verwendeten Schwarze das Wort „dad“. Es gab einen guten Grund, warum „daddy“ im Dialekt nie verwendet wurde: Es war geichbedeutend mit Liebhaber! Alle Schwarzen im Viertel verstanden diese Ausdrücke, weil fast niemand gebildet war und alle Dialekt sprachen. Ältere Musiker, älter als ich, benutzten in ihren Liedern und auch im Alltag ausschließlich diese Sprache.

Die Sprache des Blues, die ich früher in Liedern verwendete, kann ich heutzutage nur mit Vorsicht verwenden, weil das Bildungsniveau des Publikums deutlich gestiegen ist. Viele verstehen die Sprache des Blues nicht mehr. Das Songwriting muss in gewisser Hinsicht an dieses neue Bildungsniveau angepasst werden. Als Bluesmusiker lernte ich die Sprache des Blues, und damals verstand das Publikum sie auch. Wenn ich jetzt Blues-Ausdrücke wie „I ain’t studdin’ ya“ verwende, muss ich darauf achten, den Songtext so zu gestalten, dass das Publikum mitkommt und meine Ausdrucksweise versteht.

Vor ca. 20 Jahren hörte ich einen weißen Bluesmusiker das Lied „Down Don’t Bother Me“ von Albert King singen. Er versuchte die Zeilen „I’ve been down so long, down don’t bother me. I’ve been down since I begin to crawl“ genau wie Albert King zu singen, aber er hat gleichzeitig den Text verändert, indem er „crawl“ durch „crawled“ ersetzt und die Grammatik im Allgemeinen „ausgebessert“ hat. Dadurch wurde die Bedeutung verändert, weil er die Sprache des Blues nicht verstand, geschweige denn, wo diese Sprache herkommt und warum sie nicht ausgebessert werden kann.

Bluesmusiker, die nie zur Schule gingen, zauberten nichtsdestotrotz einfallsreiche, raffinierte Songtexte hervor. Viele Texte handelten von den persönlichen Erfahrungen der Musiker – Dingen, die sie selbst wussten, sahen und erlebten –, wogegen andere sich auf Orte und Sachen bezogen, die die Musiker nie selbst erleben würden. Vieles basiert nicht auf direkten Erfahrungen der Musiker, sondern ist Ausdruck ihres Wunsches nach Dingen und Erlebnissen, die sie nicht hatten. Bei den meisten Musikern reichte der Horizont nicht weiter als bis zur Freundin am Samstagabend und einer Flasche Whisky. Ohne eine überbordende Fantasie konntest du unmöglich ein Lied schreiben.

Aus diesem Grund ist es sehr wichtig, die Songtexte verstehen zu können. Nur so kann man den Blues genießen und die persönlichen Gedanken und Gefühle des Musikers nachvollziehen. Ein Musiker singt für ein breites Publikum. Früher wurde der Blues von Schwarzen für Schwarze gespielt. Jetzt gibt es ein viel breiteres Publikum. Auf der einen Seite gibt es die Leute vom Land, im Süden, wo ich aufgewachsen bin, die angeln, jagen und Gemüse anbauen müssen, um Essen auf den Tisch zu bringen. Auf der anderen Seite gibt es die Leute aus der Großstadt, die ihr Geld mit einem Beruf verdienen müssen, um Essen zu kaufen. Hinzu kommt, dass der Blues sehr populär geworden ist unter Weißen, die die Erfahrungen der Musiker nicht gemacht haben. Man muss aus diesem Grund ein Lied so schreiben, dass es das breite Publikum anspricht, sowohl die Leute vom Lande als auch die aus der Großstadt, Schwarze wie Weiße. Ob die Leute mit dem Musiker mitfühlen können oder nicht, sie müssen seine Erlebnisse wenigstens nachvollziehen können. Durch die Texte bekommt man ein Gefühl dafür, wovon der Musiker singt. Sonst hat man wirklich keinen Zugang zur Seele des Blues.

Es gibt allerdings auch Unterschiede vonseiten des Schwarzen Publikums, die auf das Bildungsniveau zurückzuführen sind. Bluesmusiker müssen diese Unterschiede berücksichtigen. Man gestaltet einen Auftritt vor Schwarzen Ärzten oder Rechtsanwälten anders als vor anderen Schwarzen. Heutzutage muss der Musiker die Sprache einfach an das Publikum anpassen. Das passiert oft spontan, indem er aus dem Stegreif Änderungen am Text vornimmt, um ein bestimmtes Publikum zu erreichen.





James Brown komponierte das Lied „Say It Loud, I’m Black and I’m Proud“. Man mag schon Schwarz sein, aber leider sind nicht alle Schwarzen stolz. Der Blues hat eine wichtige Botschaft für Schwarze im Gepäck und sagt ihnen, womit sie sich identifizieren und worauf sie stolz sein können. Das ist eine entscheidende Funktion unserer Musik und ihrer Sprache. Wenn der Musiker etwas zu sagen hat wie „my baby left me and left me feeling bad“, wird das Publikum emotional mitgerissen.

Für ein weißes Publikum gehe ich anders vor. Ich wähle Musik aus, mit der die Leute etwas anfangen können. Sie wollen die Musik, die Geschichten und die Instrumentation hören. In dieser Hinsicht unterscheiden sich Schwarzes und weißes Publikum. Bei Schwarzen Zuschauern spielt bei einem Auftritt das Körperliche eine viel größere Rolle. Sie sehen, wie ich mit den Sängerinnen und Tänzerinnen bewege, und überlegen, wie sie sich noch besser bewegen könnten als die Tänzerinnen. Wenn keine Tänzerinnen auf der Bühne dabei sind, lasse ich stattdessen einfach meine Gitarre und die Mundharmonika „tanzen“.

Ich entdeckte diesen Unterschied als ich etwa 28 oder 30 Jahre alt war. Zu dem Zeitpunkt erkannte ich, dass ich dasselbe Lied mit zwei unterschiedlichen Ansätzen spielen konnte. Ich kann das Lied „Chicken Heads“ zum Beispiel für ein Schwarzes Publikum spielen, das völlig anders auf das Lied reagiert als ein weißes Publikum. Man muss immer wieder herausfinden, was das Publikum will und erwartet. Das erfuhr ich, als ich um das Jahr 1969 mit Dinah Washington und anderen Musikern vor einem weißen Publikum in St. Louis auftrat. Die anderen Musiker kamen gut an. Als ich mein Lied „Chicken Heads“ spielte, war die Resonanz zunächst nicht sehr positiv. Sobald ich jedoch meine Mundharmonika auspackte und Lieder von Chuck Berry, Muddy Waters oder Howlin’ Wolf spielte, hat es geklappt. Plötzlich verstand das Publikum: „Okay, er kann Chuck Berry oder Muddy Waters spielen, hat aber auch seinen eigenen Musikstil.“ Ich glaube nicht, dass ich heute anders vorgehen würde.

Ich weiß nicht, was passiert wäre, wenn ich kein Grammy-Preisträger wäre oder keinen Hit gehabt hätte. Als ich 1983 das Lied „Sue“ veröffentlichte, konnte ich ein Konzert vor Schwarzem Publikum nicht mit einem langsamen Blueslied eröffnen. Ich musste mit einem lebhafteren Lied wie „Sue“ oder „I Ain’t Studdin’ Ya“ anfangen. Danach konnte ich spielen, was ich wollte. Bei weißem Publikum war es genauso. In dem Falle musste ich mit meiner Mundharmonika anfangen und konnte erst ein paar Lieder später „Sue“ spielen. Zuerst musste ich dem weißen Publikum zeigen, dass ich ein echter Blueser bin, bevor ich mit dem klassischen „Schwarzen Zeug“ richtig loslegen konnte.

Ich möchte mich bei Robert Cremer herzlich bedanken. Sein Weitblick, ein derart umfassendes Buch über die Sprache des Blues zu schreiben, ist etwas Besonderes. Obwohl er über die Geschichte der Sprache und deren Entwicklung schreibt, ist er gleichzeitig so weitsichtig, auch die Zukunft der Sprache zu berücksichtigen. Seine ausführliche Behandlung des Themas beinhaltet nicht nur die Bedeutung und Symbolik des Blues, sondern auch die Geschichten und Erfahrungen von mir und meinen Mitmusikern. Sein Buch „Die Geheimsprache des Blues“ präsentiert eine bahnbrechende Sicht auf dieses Musikgenre und trägt die Fackel dieser neuen Erkenntnisse zu einer weiteren Generation von Bluesfans. Sein einzigartiger Ansatz eröffnet ganz neue Einblicke in den Blues, da er, im Vergleich zu den Blues-Publikationen des letzten Jahrhunderts, den Blues und seine Sprache aus einer völlig anderen Perspektive beleuchtet – als ob B.B. King als Prince wiedergeboren wäre!

An diesem Punkt meines Lebens (ich bin 88 Jahre alt!) möchte ich neuen Bluesfans nur einen Gedanken mit auf den Weg geben: Wenn du gut bist in dem, was du tust, wirst du auch akzeptiert, aber zuerst musst du dein Bestes geben! Ich versuche immer, mein Bestes zu geben, damit sogar die Leute, die mich nicht besonders mögen, sagen: „Ich mag Bobby Rush nicht besonders, aber er ist verdammt gut!“ Sobald man sich den Respekt seines Publikums verschafft hat, kann man seinen künstlerischen Neigungen freien Lauf lassen. Man muss auch klug genug sein zu wissen, was man nicht kann. Wenn man das weiß, wird man Erfolg haben, und der Erfolg stellt sich von selbst ein!

Ich möchte auch der neuen Generation von Bluesängern sagen: Sorgt dafür, dass ihr den Blues gut singt. Damit meine ich keine genreübergreifende Musik. Vermischt den Blues bitte nicht mit Rock, Country-Western, usw. Wenn ihr Blues-sänger seid, singt doch den Blues und singt ihn gut. So sehr ich auch beispielsweise Al Green liebe, halte ich ihn nicht für einen Bluessänger.

Abschließend möchte ich allen Bluesfans meinen herzlichen Dank aussprechen für ihre Treue über all die vielen Jahre. Ich hoffe, dass ich euch auch in Zukunft mit neuen Ideen und neuer Musik begeistern kann. Ich danke Gott, dass er mir diese Begeisterung für die Musik geschenkt hat. Man kann eine ziemlich lange Zeit ohne Essen oder Wasser leben, man

kann aber nicht lange ohne Hoffnung leben. Ich habe immer noch Hoffnung. Ich lasse mich immer noch von der Begeisterung für das Leben und die Musik mitreißen. Ich bin zufrieden mit dem, was ich bin und was ich im musikalischen Bereich erreicht habe. Ich stehe in der Schuld meines Managers Jeff DeLia für alles, was er tut, um mich „am Laufen“ zu halten. Ich bin Robert Cremer zutiefst dankbar, dass er die Menschen mit den Wurzeln des Blues eng verbunden hält und der Leidenschaft der Bluesfans neue Nahrung gibt. Und natürlich sorgt er mit seinem einmaligen Buch auch dafür, dass die Auftritte der Bluesmusiker weiterhin gut besucht werden!

Wenn ich alles in meinem Leben noch einmal machen könnte, würde ich es genau so wieder tun, weil ich gelernt habe, dass mich diese Erfahrungen zu dem gemacht haben, der ich heute bin. Wenn ich es geschafft habe, alle erdenklichen Hindernisse und Hürden in meinem Leben in Erfolg zu verwandeln, und zwar meinen Erfolg als Bluesmusiker, dann könnt auch ihr alle Ziele erreichen, die ihr euch setzt!



Dezember 2021

Jackson, Mississippi





## Einführung

Wir schrieben das Jahr 1964, und ich hatte gerade meinen „Freifahrtschein“ bekommen – meinen Führerschein, der mir eine neue Freiheit eröffnete. Meine Heimatstadt Chicago, die kurz davor zum Mekka des elektrischen Blues geworden war, gehörte jetzt mir, mir ganz allein! Mit meinem Führerschein hatte ich „freie Fahrt“ und konnte mein Radio endlich gegen Blues *live* in den zahllosen Bluesclubs im Schwarzenviertel in der fernen South Side Chicagos eintauschen. Ich suchte sofort nach den renommiertesten Clubs und war mir sicher, dass ich diese dort finden würde. Schnell erfuhr ich, dass der Name „Theresa’s Lounge“ unter Schwarzen in (fast) aller Munde war. „Theresa’s Lounge“ war in der Tat eine Schnittstelle für den besten Blues in der „Windy City“. Der Club wurde von Stammgästen einfach „T’s Basement“ genannt und das aus gutem Grund, denn er befand sich im Keller eines unauffälligen Hochhauses. Ein kleines Schild am Zaun draußen vor dem Gebäude war der einzige Anhaltspunkt, dass es dort was ganz Besonderes gab.

Theresa’s Lounge war erwartungsgemäß verraucht und abgewetzt, zerkratzte Holztische zeugten von der Beliebtheit des Clubs. Die Gäste waren überwiegend Schwarz, aber Theresa hieß alle Bluesbegeisterten willkommen – sogar einen 16-jährigen Jugendlichen wie mich, dem sie den Eintritt eigentlich hätte verweigern müssen. Es war nicht ungewöhnlich, Bluesmusiker Junior Wells hinter der Theke als Barkeeper zu sehen, wenn er nicht gerade selber mit der künftigen Blues-Legende Buddy Guy auf der Bühne stand. Mrs. T gehörte zum Inventar des Clubs; sie saß an der Theke, wo sie Kunden begrüßte, mit den Musikern quatschte und ab und zu Stammgästen einen Drink spendierte.

Schon bald dämmerte mir, dass die Atmosphäre im Club dem Blues eine ganz eigene Note verlieh. Therasas Club war wirklich etwas Besonderes. Es herrschte eine Stimmung, die keineswegs der Melancholie des Blues entsprach. Die Gespräche der Stammgäste waren überaus lebhaft, die Wände hallten wider von ihrem Gelächter, und unzählige Zigarettenskippen bedeckten den Boden. Die Musiker unterhielten sich vor ihren Auftritten mit dem Publikum, und da begannen die sprühenden Wortgefechte, die sie von der Bühne aus fortsetzten, gelegentlich unterbrochen von Gelächter. Das war wahre Sprachkunst! Alle bis zum letzten Stammgast zelebrierten den Blues schwungvoll, und zwar ohne einen Hauch jener Schwermut, die der Blues eigentlich verkörpert. Therasas Club war für mich die wahre „Geburt des Blues“.

Zuerst einmal beobachtete ich, wie das Publikum gefühlsmäßig auf die Botschaften der Lieder reagierte. Ausrufe der freudigen Bejahung wogten durch die Zuschauer wie ein Tsunami, als die Songtexte die persönlichen Erfahrungen und Erlebnisse des Publikums wachriefen. Eine Erwähnung der Strapazen der Schwarzen Farmpächter während der Rassen-trennung löste zum Beispiel introspektives Kopfnicken aus. Bei einem Lied über die Trennung eines Liebespaares während der Weltwirtschaftskrise ertönte kollektives Seufzen, weil der Mann in weit entfernten Orten Arbeit suchen musste. Mir wurde klar, dass die Songtexte eine ganz eigene Magie hatten und die Seelen von Schwarzen im Innersten berührten. Der Blues bringt in jeder Altersgruppe eine manchmal schmerzhaft Saite zum Klingen. Die Geschichten und die Musik sprechen jede Generation an, jeden, der zuhört und verstehen will.

Zu meiner heillosen Bestürzung bemerkte ich, dass die Musiker sich nicht an die Originaltexte hielten, die ich so oft im Radio gehört hatte. Stattdessen veränderten die Sänger nicht nur die Songtexte beliebig, sondern streuten auch spontane, persönliche Kommentare ein. Das brachte den Club zum Beben. Alle, wirklich alle johlten und schrien – außer mir. Im Nachhinein ist das nicht überraschend, denn ich verstand die Sprache des Blues und deren verwirrende Nuancen noch nicht. Was ich im Radio hörte, nahm ich wortwörtlich. Ein Wort ist schließlich ein Wort. Basta. Ich war mir zum Beispiel sicher, dass das Lied „Mustang Sally“ nichts anderes als ein Werbespot für den Autohersteller Ford war. Wie hätte ich ahnen können, dass der Text in Wirklichkeit davon handelt, dass ein Mann seine Freundin davor warnt, ihm fremdzugehen? Gleichmaßen schien es mir seltsam, dass in vielen Songs eine Frau sich nach dem Weihnachtsmann sehnt, obwohl die Lieder nichts mit der Weihnachtszeit zu tun hatten.

Sobald Theresa mich zu den Stammgästen zählte, luden mich andere Stammgäste ein, mich zu ihnen zu setzen. So sind Freundschaften entstanden, und die „Eingeweihten“ brachten mir geduldig die Geheimsprache des Blues bei. Sie erklärten mir alle 18 Anspielungen (Sie können sie selber zählen!) auf die sexuelle Tüchtigkeit eines Liebhabers in Ethel Waters’ Version von „My Handy Man“. Das war aber nur der Anfang. Sie wiesen auch auf den wahren Auftrag eines sogenannten Chauffeurs hin. Woher hätte ich wissen sollen, dass die Aussage von Memphis Minnie, „Ich habe den besten Chauffeur in der ganzen Stadt“, eine Anspielung auf ihren Liebhaber war? Zu dem Zeitpunkt reichte Theresa



mir Papierservietten und einen Bleistift, und ich fing an, die Ausdrücke und deren Bedeutungen aufzuschreiben. Wenig später wurden die Papierservietten durch Karteikarten ersetzt, aber das Aufschreiben hörte nie auf.

Das war über vor 50 Jahren und ich schreibe immer noch, aber jetzt geht es um ein Buch, das ich immer schreiben wollte – *Die Geheimsprache des Blues: Die wahre Bedeutung der Songtexte*. Ehrlich gesagt, bin ich mir nicht sicher, ob es ein Lebenswerk ist oder einfach etwas, an dem ich mein Leben lang herumwerkele, aber ich wollte damit meine endlose Freude an der raffinierten Sprache der Songtexte mit anderen Aficionados teilen, die vielleicht genauso wissbegierig sind wie ich an jenem ersten Abend bei Mrs. T.

Bluesmusiker Linsey Alexander sagte mir einmal zwischen zwei Sets im Chicagoer Bluesclub „Kingston Mines“: „Der Blues ist unsere Musik, aber die Songtexte sind unsere Seele.“ Genau das ist der Schwerpunkt dieses Buches: die Seele des Blues – die Songtexte und ihre wahre Bedeutung. Die Songtexte spiegeln die „Schwarze Erfahrung“ in all ihren Aspekten wider. Im Gegensatz zu einer weit verbreiteten Meinung wurde die Sprache des Blues nicht allein deswegen „verschlüsselt“, um sexuelle Bezüge zu verhüllen. Ganz im Gegenteil entwickelte sich die Sprache aus den historischen und kulturellen Wurzeln der Schwarzen, aus Sklaverei, Rassismus, Armut, Rassentrennung und zahllosen anderen „Berufsrissen“, die mit dem Status der Schwarzen als Bürger zweiter Klasse einhergingen. Der Blues verkörpert ein trotziges Statement der Entschlossenheit und des Widerstands. Diese Entschlossenheit spiegelt sich in dreisten, kompromisslos aufrichtigen und oft ungeschminkten Ausdrücken wider. Kein anderes Musikgenre bietet solch eine persönliche und fesselnde Beschreibung des Menschseins, zudem aus der ganz persönlichen Sicht des Musikers selbst.

Diese Mischung aus raffinierter Ausdrucksweise, Pathos und augenzwinkerndem Humor ist beispiellos in der Musikgeschichte. Ich habe selten solch gefühlvolle Songtexte erlebt, denen es gelingt, tiefe Empfindungen mit derart beispielloser Gewandtheit und bewegender Ironie zum Ausdruck zu bringen. Ich kann den Leserinnen und Lesern garantieren, dass ihnen angenehme Überraschungen bevorstehen, sobald sie die Songtexte verstehen und in vollen Zügen genießen können.

Dieses Buch ist weit mehr als ein einfaches Wörterbuch mit Einträgen und Definitionen. Ein Verzeichnis mit über 1.700 Einträgen gibt es schon, aber dieses hier beinhaltet vieles mehr.

Zur Einführung gibt es 12 Kapitel, in denen die Entwicklung dieser faszinierenden Sprache von der Sklaverei bis zu den unbekümmerten „Roaring Twenties“ dargelegt wird. Zunächst wird das Idiom der Schwarzen Musiker und deren gelegentlich ausschweifende Ausdrucksweise thematisiert. Die folgenden Kapitel analysieren verschiedene Kategorien der Geheimsprache: Gastronomie, Verkehr, Politik, Glücksspiel, Alkohol, Hoodoo, Drogen und, ja, sogar die Abstufungen der Hautfarbe. Diese Kategorien decken Themenbereiche ab, in denen „codierte Sprache“ am häufigsten vorkommt. In diesen Kapiteln findet man auch zusätzliche kulturelle Hintergrundinformationen bezüglich der Entstehung und Entwicklung bestimmter Ausdrücke. Sie ergänzen das *Bluesverzeichnis* im zweiten Teil des Buches. So ist es beispielsweise wichtig zu wissen, dass sowohl *ride the blinds* als auch *ride the rods* „mit dem Zug schwarzfahren“ bedeuten, aber es steigert den Hörgenuss ungemein, wenn man weiß, worin sich die beiden Ausdrücke unterscheiden, denn der Unterschied war schlechthin eine Sache auf Leben und Tod.

Der zweite Teil des Buches, das *Bluesverzeichnis von Ausdrücken und Redewendungen*, beinhaltet Definitionen mit Anmerkungen und relevanten Songtextausschnitten, die den Gebrauch eines Ausdrucks bzw. einer Redewendung erläutern. Weiterhin gibt es Querverweise auf gleichbedeutende oder ähnliche Ausdrücke. In dem Falle, dass ein Eintrag mehr als eine Bedeutung hat, wird jede Nuance samt Definition und einem relevanten Textbeispiel einzeln aufgeführt. All jene, die sich in andere Aspekte des Blues vertiefen möchten, finden im kommentierten Literaturverzeichnis Bücher, Internetseiten, Forschungsquellen und Internetforen, die nicht nur von der Sprache des Blues handeln. Eine Diskografie mit den zitierten Musikern rundet das Werk ab.

Dieses Buch ist in erster Linie auf die Bedürfnisse der deutschsprachigen Bluesfans zugeschnitten. Etliche kulturell verankerte Begriffe, die auch wichtige Bestandteile der Songtexte sind, werden Menschen, die des Englischen nicht oder nur begrenzt mächtig sind, wahrscheinlich nicht vertraut sein. Nicht nur dialektbezogene Sprache, sondern auch damalige umgangssprachliche Formen, die weit über das Schulenglisch hinausgehen, werden den Übersetzungen der Songtexte in Fußnoten beigelegt.

Um die Sprache des Blues in ihrer Gesamtheit zu verstehen, bedarf es weit mehr als nur eines Verständnisses der verschlüsselten Ausdrücke sowie Anspielungen. Zu diesem Zweck hat sich der Autor bewusst dafür entschieden, die Songtexte so zu übersetzen, dass sich zwei entscheidende Aspekte der Sprache des Blues in ihnen widerspiegeln: Erstens der Dialekt und die Ausdrucksweise der Musiker und zweitens die einzigartigen Formulierungen in den Blues-Texten, die nirgendwo sonst in der englischen Sprache vorkommen.

Um den vollen Umfang dieser Sprache einschließlich ihres „Geschmacks“ zu erfassen, war es notwendig, diese unkonventionellen Stilelemente des Blues in die deutschen Übersetzungen einzubauen. Aus diesem Grund mögen die Übersetzungen manchmal „holprig“ wirken und einen schönen Fluss vermissen lassen. Dies ist jedoch beabsichtigt, um einen lebensnahen Eindruck von der Sprache des Blues und ihren Nuancen zu vermitteln, sodass die Leser ein Gespür für diese Besonderheiten entwickeln können.

Diese Herangehensweise an die Übersetzungen habe ich bei Freunden von mir, die Bluesfans sind, getestet. Ich habe ihnen den Text eines Liedes und eine „stilistisch saubere“ Übersetzung vorgelegt und sie dann gefragt, was der Text konkret bedeutet. Dann habe ich ihnen die „holprige“ Übersetzung gegeben. Fast ohne Ausnahme fanden sie die „holprige“ Übersetzung viel hilfreicher als die stilistisch saubere Version, die zahlreiche Formulierungen und ungrammatische Formen weglässt.

Darüber hinaus erwähnen die Musiker unterschiedliche Markennamen, Produkte, Orte und Aspekte des Alltags der damaligen Gesellschaft, die heute längst in Vergessenheit geraten sind. Das Buch lässt diese wieder aufleben und offenbart den Bluesfans die Sprachkunst des Blues in all ihren Facetten, sodass sie die Musik in vollen Zügen genießen können und auf ihre Kosten kommen. Wer fürchtet, dieser Sprache nicht gewachsen zu sein, kann vielleicht Mut aus den Erfahrungen eines meiner Freunde schöpfen. Er hat sich selbst „fließend Blues“ beigebracht.

Er heißt Gino Battaglia und kam als Sohn italienischer Einwanderer nach Chicago. Seine Liebesaffäre mit dem Blues begann an dem Tag, als er zufällig den Chicagoer Sender WVON einschaltete, wo er zum ersten Mal Blues hörte. „Ich war 13 oder 14 zu der Zeit“, erzählte mir Gino. „Bald wollte ich nichts anderes mehr hören, und mit der Rockmusik, die ich vorher gehört hatte, war es endgültig vorbei. Als ich ungefähr 17 war, habe ich mir einen gefälschten Personalausweis besorgt, damit ich die Bluesclubs in Chicago besuchen konnte. Nicht lange danach hatte ich meinen Traum: Ich wollte einen Bluesclub haben – genau wie die, die ich besuchte.“

Der Traum wurde im August 1985 wahr, als Gino seinen eigenen Bluesclub in der Clark Street eröffnete. Sein „Blue Chicago“ zählte schnell zu den renommiertesten Bluesclubs nicht nur in der Stadt, sondern auch landesweit. Gino beherrscht die Sprache wie ein echter Muttersprachler! „Die Sprache hat mich von Anfang an fasziniert“, sagt er. „Sie verkörpert das Grundgefühl der Musik, und deshalb fing ich an, sie zu lernen. Ich hörte nur Blues, und zwar ständig. Ich beobachtete die Bluessänger in den Clubs und verglich die Songtexte mit ihrer Körpersprache, ihrem Gesichtsausdruck und ihrer Singweise. Allmählich zählte ich zwei und zwei zusammen und verstand, worauf sie hinauswollten. Der Groschen war gefallen.“ Fans, die keinen Bluesclub in ihrer Nähe haben, können die Musiker auch im Internet in Musikvideos beobachten, wie Gino es in den Clubs tat.

Schlussendlich ein Wort zu den sexuellen Inhalten in diesem Buch. Der Blues sprudelt öfter spontan aus den Seelen der Musiker heraus. Sie besingen das Leben in seinen vielen Aspekten, und da sind Liebe und Sexualität unausweichliche Themen. Mit größter Sorgfalt wurde darauf geachtet, dieses Thema so geschmackvoll wie möglich darzustellen, um die Gefühle der Leserschaft nicht zu verletzen. Tatsache ist, dass Liebe und Sexualität auch in vielen anderen Musikgenres eine bedeutende Rolle spielen: Zum Beispiel verdanken die drei Musikrichtungen Rock 'n' Roll, Jazz und Swing ihre Bezeichnungen dem Blues, denn in der Geheimsprache des Blues bedeuten alle drei nur das Eine – Sex.

Robert Cremer

Bamberg, 2022





Lead Belly.



Big Bill Broonzy.



Blind Lemon Jefferson.



## KAPITEL FÜNF

### Voodoo, Hoodoo und die Teufelsmusik

#### Teufelsmusik

Der Blues geriet relativ schnell als „Teufelsmusik“ in Verruf. Der Grund hierfür ist allerdings nicht sofort offensichtlich. Der Teufel wird im Blues nur sehr selten erwähnt, geschweige denn glorifiziert. Bluesmusiker waren sich einig, dass der Teufel der Verursacher aller Missgeschicke im Leben war: Liebeskummer, Pech beim Glücksspiel oder Arbeitslosigkeit. „Big Joe“ Williams erzählt in „Mr. Devil Blues“ von seinem Pech in der Liebe, das er dem Teufel zuschreibt. Die Ausdrücke *my family* und *leave a happy home* beziehen sich auf die sexuelle Beziehung mit seiner Freundin und nicht wortwörtlich auf das Familienleben:

*Now look, Mr. Devil, see what you done done,  
You done wrecked my family, caused me to leave a happy home.*

*Schauen Sie, Herr Teufel, schauen Sie mal, was Sie angestellt haben,  
Sie zerstörten meine Liebesbeziehung, Sie haben mich dazu gebracht,  
meine Beziehung zu beenden.*

Sonny Boy Williamson I. stimmt in „Deep Down in the Ground“ mit „Big Joe“ Williams überein, zumal er dem Teufel an einer ganzen Reihe von gescheiterten Liebesaffären die Schuld gibt (*turning my womens around*). Er betrachtet ein Beben als Zeichen dafür, dass der Teufel am Werk ist:

*You hear that rumbling deep down in the ground?  
Now, it must be the Devil, you know, turning my women around.*

*Hörst das Beben tief unten in der Erde?  
Na, das muss der Teufel sein, weißt du, er bringt meine Freundinnen  
gegen mich auf.*

Sogar wenn eine persönliche Krise ursächlich dem Börsensturz oder der Weltwirtschaftskrise zugeschrieben werden konnte, waren Musiker es gewohnt, die Schuld beim Teufel zu suchen. In „We Sure Got Hard Times“ lastet Robert „Barbecue Bob“ Hicks seine Arbeitslosigkeit und finanzielle Dauermisere dem Teufel an und macht ihn für allerlei Unheil verantwortlich (*got a-loose*):

*And as sure as the Devil, I believe he's got a-loose!  
You want a drink of liquor, you think it's awful nice,  
You put your hand in your pocket and you ain't got the price.  
You hear about a job, now you is on your way,  
Twenty mens after the same job, all in the same old day.  
Hard times, hard times, we got hard times now.*

*Und todsicher ist es der Teufel, ich glaube, dass er Unheil anrichtet!  
Wenn du einen Schluck Alkohol haben willst, denkst du, das wäre  
schön,  
Du langst in die Tasche und du hast das Geld nicht.  
Du erfährst von einem Job, du bist sofort unterwegs dorthin,  
Zwanzig Männer wollen denselben Job, und zwar alle am selben Tag.  
Harte Zeiten, harte Zeiten, wir haben jetzt harte Zeiten.*

Etliche Musiker bezeichneten Blues und Teufel als die berühmten zwei Seiten einer Medaille, und beide bedeuteten nichts Gutes. In „Low Down Rounder Blues“ von Peg Leg Howell suggeriert die Zeile *The blues and the Devil is your closest friend*, dass Blues und Teufel ein und derselbe sind – ein unheilbringender „Freund“. Der Musiker bringt diese Einstellung auf den Punkt, indem er dem Blues und damit dem Teufel eine Verschwörung vorwirft:

*The blues will drive you to drink and murder and spend the rest of  
your life in jail,  
The blues and the Devil is your closest friend,  
The blues will leave you with murder in your mind, that's when the  
Devil out of hell steps in.*

*Der Blues treibt dich in den Suff und zum Mord und du sitzt lebens-  
länglich im Gefängnis,  
Der Blues und der Teufel ist dein engster Freund,  
Der Blues treibt dich in Mordgedanken, dann mischt sich der Teufel  
aus der Hölle ein.*

Sara Martin erkennt keinen Unterschied zwischen dem Blues und dem Teufel, sie setzt die beiden gleich. In „Death Sting Me Blues“ wirft sie beiden gleichermaßen (*Blues is like the Devil*) vor, für ihre quälende Depression (*blues are all around my room*) sowie für ihre Drogen- und Alkoholsucht verantwortlich zu sein:



*Oh, my heart is aching and the blues are all around my room,  
Blues is like the Devil, they'll have me hell bound, too.*

*Ach, ich habe Herzschmerzen und der Blues plagt mich pausenlos,  
Der Blues ist wie der Teufel, sie werden mich auch in die Hölle bringen.*

Bluesmusiker prangerten den Teufel konsequent als Bösewicht an, deshalb gibt es eigentlich keinen Grund, warum Schwarze oder weiße Kirchengänger die Musik verteufeln und sogar den Blues mit Teufelsanbetung gleichsetzen sollten. Dennoch donnerte in den Südstaaten der Ausdruck „Teufelsmusik“ ständig von den Kanzeln vieler Kirchengemeinden über die Köpfe der Gläubigen hinweg. Bei genauerer Betrachtung war diese Ablehnung in einem anderen Aspekt des Blues begründet – den Songtexten. Ohne den Teufel zu verherrlichen, glorifizierten sie „sündige“ Themen wie sexuelle Freizügigkeit, Alkoholkonsum, Drogen und Homosexualität, was fromme Christen dazu brachte, auf die Barrikaden zu gehen. Der Verstoß gegen das ethische und moralische Feingefühl der konservativ gesinnten Bürger sorgte für Aufruhr.

Sängerin Ma Rainey befand sich im Zentrum des moralischen Empörungsturms und legte sich mit bibelfesten Gläubigen an. Mit ihren hemmungslosen Texten stellte sie die damaligen Moralvorstellungen infrage. Das Lied „Prove It on Me Blues“ ist ein trotziges Eingeständnis ihrer Homosexualität (*they say I do it*), aus der sie keinen Hehl macht (*I don't like no men*):

*They say I do it, ain't nobody caught me,  
Sure got to prove it on me.  
Went out last night with a crowd of my friends,  
They must've been women, 'cause I don't like no men.*

*Leute sagen, dass ich lesbisch bin, niemand hat mich erwischt,  
Sie müssen es doch beweisen.  
Ich ging gestern Abend mit meinem Freundeskreis aus,  
Sie müssen Frauen gewesen sein, denn ich mag keine Männer.*

Viele Musiker taten es Ma Rainey gleich und besangen Unsitten aller Art, was den Zorn der Christen nur noch steigerte. Kokomo Arnold zum Beispiel nimmt in „Rocky Road Blues“ kein Blatt vor den Mund, als er seine Vorliebe für Marihuana und Alkohol kundtut. Als „Zugabe“ baut er einen Kraftausdruck (*give a damn*) ein:

*Says, she won't write me no letter, she won't send me no telegram,  
She just a hard-headed woman and she don't even give a damn.  
Now, I'm going to smoke my reefer, drink my good champagne and wine,  
Say, I ain't going to let these hard-headed women make me lose my mind.*

*Ich sage, sie schreibt mir keinen Brief, sie schickt mir kein Telegramm,  
Sie ist bloß eine sture Frau und ich bin ihr scheißegal.  
Na, ich werde Marihuana rauchen, Champus und Wein trinken,  
Ich sage, ich werde mich von keiner sturen Frau verrückt machen lassen.*

Als ob solch unverblümete Songtexte nicht gereicht hätten, die Kirchengänger gegen den Blues Sturm laufen zu lassen, setzte Ethel Waters dem Ganzen die Krone auf. In ihrem Lied „My Handy Man“ schafft sie es, innerhalb einer Spieldauer von knapp drei Minuten 18 Anspielungen auf Geschlechtsverkehr unterzubringen. Das Urteil, das die Kirchengemeinden fällten, war einstimmig: Der Blues war in der Tat Teufelsmusik. Dies brachte die Musiker jedoch nicht davon ab, das „sündhafte“ Tun weiterhin zu preisen, im Gegenteil – sie zeigten sich sogar regelrecht „tiefgläubig“, indem sie die fleischlichen Genüsse mit annähernd religiöser Inbrunst besangen.

Natürlich gab es trotzdem die *barrelhouses* („billige Kneipen“), *jook joints* („Musikkneipen“) und *creep joints* („Puffs“) – Oasen der Emanzipation in Schwarzen Stadtvierteln oder am Stadtrand, in denen sich die ausschließlich Schwarze Kundschaft vom täglichen Rassismus erholen und diese Musik und deren „Botschaften“ feiern konnte. Ein Klavierspieler, Gitarrist oder eine kleine Band sorgten dort für die Unterhaltung, und so kam es, dass der Blues zum Vorreiter der Popmusik wurde.<sup>1</sup>

Wo es Musik gab, gab es natürlich auch Tanz. Die aus der Musik entstehenden Tanzstile waren oft eine bildhafte Darstellung des sexuellen Inhalts der Songtexte, was dazu führte, dass die selbsternannten Hüter der Moral ihren Widerstand gegen die Teufelsmusik erhöhten. Schon 1913 war dieser Aufschrei zu hören und in einem Leitartikel der *New York Times* zu lesen: „Anständige Menschen – Kirchgänger oder nicht – sind zunehmend alarmiert angesichts der vulgären und geschmacklosen Musik, ganz abgesehen von der sexuellen Freizügigkeit der zugehörigen Tanzstile, die gegen jedwedes Gefühl von Anstand verstoßen.“<sup>2</sup>

Die erwähnten Tanzstile verbreiteten sich rasend schnell, als der Blues im Verlauf der 1920er Jahre seine Vorreiterrolle als populäre Tanzmusik weiter ausbaute. Sie wurden mit dem Sammelbegriff *bump and grind* (wörtlich etwa „aneinanderstoßen und die Genitalien aneinander reiben“) bezeichnet und das aus gutem Grund: Der intime Körperkontakt war

nur ein *Pas de deux* vom Geschlechtsverkehr entfernt. *Georgia Grind* war einer von etlichen Tanzstilen, bei denen die Körperbewegungen den Geschlechtsakt haargenau simulierten; zudem ist *grind* ein Hüllwort für „Sex haben“. Infolgedessen verwendeten Bluesmusiker die Namen dieser Tänze als Anspielungen auf Geschlechtsverkehr.

Ob der Name eines Tanzstils, der in einem Songtext auftaucht, tatsächlich diesen Tanz meint, hängt von der genauen Formulierung ab: Die Verbindung aus dem Verb *do* und dem Namen des Tanzes (z. B. *Eagle Rock*) weist darauf hin, dass es wirklich ums Tanzen geht (*do the Eagle Rock*). Wird aber der Name des Tanzes selbst als Verb verwendet (*Eagle Rock me*), handelt es sich in der Regel um einen Verweis auf Geschlechtsverkehr. Oft kommt in ein und demselben Lied sowohl der Tanzstil als auch die dazugehörige Anspielung auf Sex vor. Furry Lewis erwähnt in seinem Lied „Black Gypsy Blues“ aus dem Jahr 1929 zwei populäre Tänze: den *Eagle Rock* und den *Sally Long*. In diesem Falle beziehen sich beide auf Geschlechtsverkehr, obwohl der Text mit gewissen Abstrichen auch wörtlich genommen werden und tatsächlich der Tanz gemeint sein könnte:

*Eagle Rock me, mama, Sally Long me, too, (2x)  
Ain't nobody in town can Eagle Rock like you.*

*Treib es mit mir, Liebling, treib es halt mit mir,  
Niemand in der Stadt kann es treiben, wie du es treibst.*

In „Georgia Grind“ besingt Lucille Bogan, oberflächlich betrachtet, ihre Begeisterung für den gleichnamigen populären Tanzschritt der 1920er und 1930er Jahre – in Wirklichkeit geht es aber um Geschlechtsverkehr. Ihr Versuch, dies mithilfe des Tanzvokabulars zu verschleiern, ist allerdings nur mäßig erfolgreich, denn es gibt etliche Anhaltspunkte, die die wahre Bedeutung des Textes offenbaren. Zum einen wird eine Zahlung für „Dienstleistungen“ erwähnt (*you want to learn, you got to pay*), zum anderen wird die fragliche Dienstleistung – Sex – durch das besitzanzeigende Pronomen *my* und das Verb *grind* enttarnt (*my good Georgia Grind*). Der Ausdruck *do it* dient als eine weitere „Tarnvorrichtung“: Es wird suggeriert, das *do* bezöge sich auf den Tanzschritt, jedoch bedeutet *do it* als alleinstehender Ausdruck „es treiben“. Im Songtext kommen weitere Ausdrücke vor, die im Blues fast ausnahmslos mit dem Geschlechtsakt gleichgesetzt werden: *satisfy your worried mind* („dich sexuell befriedigen“), *some likes it slow, some likes it fast* (eine Anspielung auf wechselnde Bewegungen während Geschlechtsverkehrs) und *take your time* („es gemächlich treiben“). Nichtsdestotrotz könnte man beim Überfliegen des Textes glauben, es ginge um den Tanzschritt – und genau das war Bogans Absicht angesichts der Zensur:

*If you want to learn, you got to pay,  
'Cause I ain't going to give my good Georgia grind away.  
If you do it once, you'll want to do it twice,  
And it's mighty fine, I tell you, if you do it right.*

*Wenn du es lernen willst, musst du zahlen,  
Weil ich meine tolle Liebe nicht verschenke.  
Wenn du es einmal [mit mir] treibst, wirst du es ein zweites Mal treiben wollen,  
Und es ist doch schön, sage ich dir, wenn du es richtig treibst.*

*I'm talking about my Georgia, Lord, I do mean grind,  
And if something bothers you, baby, it will satisfy your worried mind.  
Some likes it slow, some likes it fast,  
But I like my Georgia grind at half and half.*

*Ich rede über meine Liebe, Herr, ich meine damit Sex,  
Und wenn etwas dich plagt, Süßer, wird es dich [sexuell] befriedigen.  
Manche treiben es lieber langsam, manche lieber schnell,  
Ich mag abwechslungsreichen Sex, mal langsam, mal schnell.*

*Come past my house and hear me cry,  
Big bad daddy, won't you take your time?*

*Schau mal bei mir vorbei und hör mich stöhnen,  
Du sexy Hengst, würdest du es gemächlich mit mir treiben?*

Die Musiker sangen nicht nur unverdrossen ihre freimütigen Songtexte, sondern streuten bisweilen Salz in die Wunde der erzürnten Gläubigen, indem sie Kirchenlieder umtexteten und zum Beispiel eine christliche Botschaft durch eine Beschreibung der sexuellen Leistungsfähigkeit ersetzten. So feiert beispielsweise das traditionelle geistliche Lied „This Train Is Bound for Glory“ die Erlösung der Gerechten, wogegen Little Walker in seiner gecoverten Version namens „My Babe“ die Treue und sexuelle Leistung seiner Freundin preist – *when she's hot, there ain't no coolin'* („wenn sie scharf auf Sex ist, kann sie nicht genug kriegen“):

*Oh yeah, she don't stand no foolin',  
When she's hot, there ain't no coolin'.  
My babe, true little baby, my babe.*

*Ach ja, sie toleriert keine Untreue,  
Wenn sie scharf auf Sex ist, kann sie nicht genug kriegen.  
Meine Süße, meine kleine Süße, meine Süße.*

Als Randnotiz sei vermerkt, dass jene Musiker, die Kirchenlieder wie „This Train Is Bound for Glory“ umtexteten, gerade nicht zu den „Rechtschaffenen und Tugendhaften“ (*righteous and holy*) zählten, denen im Original die Erlösung

versprochen wird. Sie hatten eher den Ruf, ein Lotterleben zu führen, und beichteten unverblümt ihre „Sünden“. Zahlreiche Musiker offenbarten ihre Alkoholsucht, andere gaben ihre sexuelle Freizügigkeit preis, wieder andere gestanden, dass sie vorbestrafte Gewaltverbrecher waren, darunter auch Mörder. Leadbelly und Son House wurden des Mordes überführt.

In manchen Fällen zelebrierten die Musiker ihre Abwege regelrecht. Ben Ramey beurteilt zwar seine Alkohol- und Kokainsucht als Sünde, zeigt aber keinen Anflug von Reue in seiner 1930 erschienenen Version von „Cocaine Habit Blues“:

*I love my whiskey and I love my gin,  
But the way I love my coke is a doggone sin.*

*Ich liebe meinen Whisky und ich liebe meinen Gin,  
Aber wie ich mein Kokain liebe, ist eine verdammte Sünde.*

Memphis Minnie hatte kein Problem damit, gegen die Zehn Gebote zu verstoßen, was für Aufruhr sorgte. In „Me and My Chauffeur“ wird sie ihrem Ruf als hartgesottene Frau gerecht. In einem Couplet des Liedes schwärmt sie von ihrem Liebhaber (*chauffeur*) und will ihn niemals abweisen (*can't turn him around*); *downtown* bezieht sich auf einen beliebten Ort für Seitensprünge. Doch schon im darauffolgenden Couplet ist sie fest entschlossen, ihn wegen Untreue (*riding these girls around*) zu erschießen:

*Won't you be my chauffeur, I want someone to drive me, I want  
someone to drive me downtown,  
Baby drives so easy, I can't turn him around.  
But I don't want him to be riding these girls, to be riding these girls  
around,  
You know, I'm going to steal me a pistol, shoot my chauffeur down.*

*Wirst du mein Liebhaber sein, ich will es mit jemandem treiben, ich  
will es mit jemandem in der Stadt treiben,  
Mein Süßer treibt es so gemächlich, ich kann ihn nicht abweisen.  
Aber ich will nicht, dass er es mit anderen Frauen treibt, er es mit  
diesen Frauen treibt,  
Weißt du, ich werde eine Pistole klauen, ich erschieße meinen Lieb-  
haber.*

Furry Lewis machte sich genauso wenig Gedanken über Verstöße gegen die Zehn Gebote und trug mit seiner zur Schau gestellten sexuellen Freizügigkeit zur Empörung des sittenstrengen Publikums bei. In „Mistreatin' Mama“ aus dem Jahr 1928 geht er sogar so weit zu sagen, dass Frauengeschichten und Alkoholkonsum ihn davon abhalten, ein gläubiger Christ zu werden:

*I got nineteen women and all I wants one more,  
If the one more suit me, I'm going to let the nineteen go.  
I could have religion, Lord, this very day,  
But the womens and whiskey, Lord, won't let me pray.*

*Ich habe 19 Freundinnen und ich will nur noch eine mehr,  
Wenn die eine mir gefällt, werde ich die anderen 19 loswerden.  
Ich könnte noch heute fromm werden, Herr,  
Aber die Frauen und der Whisky, Herr, halten mich vom Beten ab.*

Als wäre das unchristliche Lotterleben, das Musiker in ihren Songtexten so oft bejubelten, nicht genug, um das Schicksal des Blues als Teufelsmusik zu besiegeln, sorgte ein weiterer Aspekt für Entrüstung: „heidnischer“ Aberglaube, der Gegenpol zum Christentum. Die zahlreichen Anspielungen auf Voodoo und Hoodoo in den Songtexten beschmutzten in den Augen der breiten Öffentlichkeit das Blues-Image nur noch mehr. Beide Glaubenssysteme wurden von der Mehrheit der Gesellschaft mit Hexerei gleichgesetzt. Wenn in Bluesliedern von Zaubersprüchen, Wahrsagerei und magischen Kräften die Rede war, sahen sich die bibeltreuen Christen nur darin bestätigt, dass der Blues das personifizierte Böse war.

Voodoo

Voodoo oder Vodun ist eine jahrhundertealte Religion der Fon, einer westafrikanischen Ethnie, deren Ursprung in einer Region liegt, die heute etwa Benin, Togo und Nigeria umfasst. Es ist eine sehr gemeinschaftsorientierte Religion, die Wert auf gegenseitige Hilfe legt. Die Anhänger des Voodoo glauben an einen Gott, der in Haiti und New Orleans *Bondyé* genannt wird. Der Name leitet sich vom französischen *bon dieu* ab, was so viel bedeutet wie „der gute Gott“. Das moralische Wertesystem wurde über Generationen hinweg mündlich überliefert, zusammen mit einem umfangreichen Wissen über Volksheilkunde, Glücksbringer und Schutz vor Unheil.<sup>3</sup> Die Religion wird bis heute in bestimmten Regionen der USA praktiziert.

Voodoo-Anhänger glauben, dass Menschen eine Seele besitzen. Außerdem glauben sie an ein Leben nach dem Tod, was sich durch die Existenz einer zweiten, unsichtbaren Welt der Geister und Toten zeigt. Diese geistige Welt ist von mächtigen Wesen, *Lwa*, bewohnt, die als Vermittler zwischen der sichtbaren Welt des Menschen und Gott fungieren.

Der mächtigste Vermittler zwischen den zwei Welten heißt in Haiti und New Orleans *Papa Legba*. Er ist der „Hüter der Wegkreuzungen“, und als Torwächter zwischen den Welten ermöglicht er es den Menschen, die Lwa um Weisheit und Rat zu bitten.

Obwohl es sich bei Voodoo um eine anerkannte Religion handelt, ist das Glaubenssystem eher dezentral strukturiert, ohne einheitliche Rituale, denn die Religion wurde zeitgleich in verschiedenen Regionen Afrikas und darüber hinaus praktiziert. Eine Variante entwickelte sich in Haiti, nachdem die französischen Machthaber Ende des 17. Jahrhunderts die Sklaven gezwungen hatten, zum Katholizismus zu konvertieren. Dies führte nicht zum Verschwinden des Voodoo, sondern zu einem Verschmelzen beider Religionen, bei dem die äußerlichen Erscheinungsformen des Katholizismus bewahrt wurden.<sup>4</sup> Aus diesem Grund entstand bei den Sklavenhändlern der Eindruck, die Bekehrung der Sklaven sei erfolgreich gewesen. In Wirklichkeit jedoch entstand eine teilweise verwirrende Verbindung aus volkstümlichen afrikanischen Bräuchen und katholischen Riten: Die Lwa wurden mit katholischen Schutzpatronen gleichgesetzt, die Sklaven beteten sowohl zu den Lwa als auch zu Jesus und die herkömmlichen Voodoo-Zaubersprüche wurden mit Zitaten aus der Bibel vermischt.

In Haiti verliehen die Sklaven dem Voodoo einen eigenen, eher bedrohlichen Anstrich. Zaubersprüche, Zauberkörner und Zaubermittel, *Gris-gris* genannt, wurden zweckentfremdet und von den Sklaven eingesetzt, um die Sklavenhändler mit unheilbringendem Zauber zu belegen. Das Aufkommen von Voodoopuppen und Zombies, die später in Film und Literatur für Gruseffekte sorgen sollten, ist auf Entwicklungen in Haiti zurückzuführen. Aufgrund dieser popkulturellen Darstellungen wurde Voodoo mit schwarzer Magie und Hexerei assoziiert. In Wirklichkeit wurden die Puppen in Afrika als Abbilder der Lwa angebetet, und der Gebrauch der Puppen zu bösen Zwecken war unter Voodoo-Anhängern praktisch unbekannt.<sup>5</sup>

Auch Zombies sind ein Phänomen der haitianischen Voodoo-Variante und haben keine westafrikanischen Vorläufer. Ihre Darstellung in Horrorfilmen wie *White Zombie* (1932) und *Ich folgte einem Zombie* (1943) als seelenlose Geschöpfe, die von Hexenmeistern (*bokor*) auferweckt wurden, um auf Zuckerplantagen als Sklaven zu arbeiten, war ziemlich weit hergeholt.

An dieser Stelle sei betont, dass Zombies nicht mit der Schlangengottheit *Li Grand Zombi* („der mächtige Zombie“) zu verwechseln sind. In der Voodoo-Variante von New Orleans ist Li Grand Zombi ein wohlthätiger Lwa. Der gute Geist wird als Hüter uralter Weisheit angebetet und in vielen religiösen Riten verehrt. Durch einen mittels Tanz herbeigeführten Trance kann eine Verbindung zwischen Mensch und Lwa hergestellt werden, über die den Menschen Kenntnisse vermittelt wurden, „die unaussprechlich sind“.<sup>6</sup> Die Gottheit spielt eine zentrale Rolle in der Herstellung von Zaubermitteln und Schutzamuletten durch Priester (*houngan*) und Priesterinnen (*mambo*).<sup>7</sup>

Der 2019 verstorbene Mac Rebennack, eine Ikone der Rhythm'n'Blues-Szene in New Orleans, wählte seinen Künstlernamen *Dr. John* aus gutem Grund. Der echte *Doctor John* war ein berühmter Voodoo-Priester, der im 18. Jahrhundert sein Handwerk am Congo Square in New Orleans ausübte. Rebennack war ein musikalischer „Vermittler“ des Voodoo, da viele seiner Lieder Voodoo-Bezüge beinhalten. Manche der diesbezüglichen Ausdrücke sind recht obskur, wie *gilded splinters* und *yellow belt of choison* in seinem Lied „Walk on Gilded Splinters“.

Die Bedeutung von *gilded splinters* erklärte Bluesmusiker Coco Robicheaux in einem Interview: „Im Voodoo nennen sie die magnetischen Pole eines Planeten ‚gilded splinters‘. Sie erscheinen als mystische vergoldete Punkte, wie Gold, wie Feuer, das sich nicht bewegt. Zu unterschiedlichen Zeiten ändert sich deren Stärke und Kraft.“<sup>8</sup> Von diesen *gilded splinters* gingen Energiefelder aus, die das Schicksal des Einzelnen entscheidend beeinflussten, ähnlich wie die Ausrichtung der Planeten in der Astrologie. Mit *yellow belt of choison* ist ein schlangenartiger Gürtel mit magischen Kräften gemeint. Dieser Zaubergürtel kann eigenständig den Kopf bzw. Körper seines Trägers umschlingen und ihm vollständige Macht über andere Menschen verleihen, die ihm dann willenlos ausgeliefert sind. In dem Song „I Walked on Gilded Splinters“ warnt Dr. John seine Gegner vor seinen magischen Kräften als Li Grand Zombi:

*Some people think they jive me, but I know they must be crazy,  
Don't see dey misfortune, guess they just too lazy.  
J'suis the Grand Zombi, my yellow belt of choison,*

*Manche Leute denken, dass ich leicht zu bequatschen bin, aber ich  
glaube, sie müssen verrückt sein,  
Sie sehen nicht ihr Missgeschick, ich glaube, sie sind doch zu nach-  
lässig.  
Ich bin Li Grand Zombi mit meinem gelben Choison-Gürtel,*



*Ain't afraid of no tom cat, fill my brains with poison.  
Walk thru the fire, fly thru the smoke and potions,  
See my enemy at the end of dey rope.*

*Ich fürchte keinen Burschen, ich fülle meinen Kopf mit Gift.  
Ich gehe durchs Feuer, fliege durch Rauch und habe Zaubermittel,  
Ich sehe meine Feinde am Strick enden.*

Die Voodoo-Form, die in New Orleans vorherrschte, wo Mac Rebennack aufwuchs, war einst von haitianischem Voodoo beeinflusst worden. Nach einem Sklavenaufstand 1791 in Haiti flüchteten Sklavenbesitzer in die amerikanischen Kolonien und ließen sich in der Cajun-Region rund um New Orleans nieder. Dort traf der Haiti-Voodoo auf die amerikanische Ausprägung der Religion, die bereits von Elementen der spirituellen Traditionen der örtlichen Indigenen – darunter Schamanismus und die Verwendung von Kräutern und Wurzeln – beeinflusst worden war. Die Stadt New Orleans als Dreh- und Angelpunkt des Voodoo in den USA prägte den Blues in hohem Maße.

Begriffe wie *Voodoo queen* („Voodookönigin“), *Seven Sisters* (sagenumwobene Voodoo-Hellseherin[en] in New Orleans), *Gris-gris* oder die Zahl Sieben fallen in Bluessongs auf und offenbaren den Einfluss der Religion auf den Blues. Dabei darf nicht übersehen werden, dass Bluestexte aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eher die finstere Seite des Voodoo widerspiegeln. *Gris-gris* werden zum Beispiel überwiegend als Zaubermittel erwähnt, die eingesetzt werden, um Gegner zu beherrschen oder zu verletzen, anstatt das eigene Glück hervorzuzaubern.

Der einzige positive Aspekt dieser Religion, der regelmäßig in Songtexten vorkommt, ist die Rolle der „Voodooköniginnen“ – Wahrsagerinnen, die den Bluesmusikern die Zukunft voraussagten. Diese Frauen besaßen bemerkenswerte übersinnliche Fähigkeiten; sie konnten einer Person direkt in die Augen schauen und wussten genau, was er oder sie wissen wollte. Es gab Ende des 19. Jahrhunderts etwa 15 *Voodoo queens* in New Orleans, die wegen ihrer Fähigkeiten auch *gifted readers* („begabte Seherinnen“) genannt wurden. Sie lebten von einer Vielzahl von Tätigkeiten, einschließlich der Zubereitung von Schutzamuletten und Zaubermitteln. Ihre angeblichen magischen Kräfte versetzten allerdings viele in Angst und Schrecken, denn die Zaubersprüche der Voodookönigin konnten nicht nur Gebrechen heilen und Wünsche erfüllen, sondern auch eine Person sabotieren oder sogar komplett ausschalten.<sup>9</sup>

Voodooköniginnen waren angesehene Persönlichkeiten in New Orleans, die durch ihre Wahrsagerei einen beträchtlichen Einfluss auf Politiker, Wirtschaftsmagnaten und die gesellschaftliche Elite ausübten. Sonntags führten sie Rituale auf dem Congo Square (heute Louis Armstrong Square) durch, außerdem praktizierten sie Geheimrituale am Lake Pontchartrain, nördlich von New Orleans. Ihre Geschäfte waren sehr lukrativ; das Louisiana Writers' Project schätzte das jährliche Einkommen einer *Voodoo queen* auf 50.000 US-Dollar.<sup>10</sup>

Die Zahl der Voodooköniginnen schrumpfte rasch, als Madame Marie Laveau, die „Königin der *Voodoo queens*“, auf den Plan trat. Als Friseurin nutzte sie ihre Verbindungen zur gesellschaftlichen Elite, um ihr Insiderwissen über namhafte Persönlichkeiten und die politische Szene als Hellseherin zu Geld zu machen. Sie galt im 19. Jahrhundert als die führende Wahrsagerin der Stadt. Dies war nicht nur auf ihre „übersinnliche Begabung“ zurückzuführen, sondern auch auf ihre meisterliche Selbstdarstellung. Sie wusste sich zu inszenieren und hatte es sich zur Gewohnheit gemacht, mit ihrer Schlange *Zombi* um die Schultern durch die Stadt zu flanieren, um ihre mystische Aura zu pflegen.

Gerüchten zufolge übte sie einen deutlichen Einfluss auf den Bürgermeister und den Stadtrat aus. Einmal stand sie wegen eines brisanten Mordfalls im Rampenlicht. In den 1830er Jahren stand der Sohn eines einflussreichen Geschäftsmannes wegen des Mordes an seiner kreolischen Geliebten vor Gericht. Die ganze Stadt empörte sich über den Fall und verlangte ein Todesurteil. Der Vater flehte Marie Laveau an, seinen Sohn mit einem Zauber zu belegen, der ihn vor einer Verurteilung schützen würde. Augenzeugenberichten zufolge bereitete sie sich auf das Gerichtsverfahren eingehend vor, indem sie sich der Nahrung enthielt und sich selbst verletzte, um die Lwa gnädig zu stimmen. Trotz erdrückender Beweislast wurde der Sohn des Geschäftsmannes freigesprochen.<sup>11</sup>

Marie Laveau wird heute in New Orleans als Ikone der Voodooköniginnen und Wohltäterin der Armen und Geknechteten verehrt. Auf dem Friedhof, wo sie begraben wurde, spukt es angeblich; viele behaupten, dort ihren Geist gesehen zu haben. Mac „Dr. John“ Rebennack zollt ihr in seinem Lied „Marie Laveau, Voodoo Queen“ Respekt und stellt ihre außerordentliche Begabung als Voodooopraktikerin (*sure know how to put that Voodoo down*) heraus:

*Now there lived a conjure-lady, not long ago,  
In New Orleans, Louisiana – named Marie Laveau.*

*Es lebte einmal eine Hellseherin, nicht lange her,  
In New Orleans, Louisiana, namens Marie Laveau.*

*Believe it or not, strange as it seem,  
She made her fortune selling voodoo and interpreting dreams.*

*Ob du es glaubst oder nicht, so seltsam wie es scheint,  
Sie wurde mit Zauberei und Traumdeutung reich.*

*She was known throughout the nation as the Voodoo Queen,  
Folks come to her from miles and miles around,  
She sure know how to put that, that voodoo down.*

*Sie war bundesweit als die Voodookönigin bekannt,  
Leute kamen von weit her, um sie zu besuchen,  
Sie wusste genau, wie man zaubert.*

*To the voodoo lady they all would go,  
The rich, the educated, the ignorant and the poor.  
She'd snap her fingers, and shake her head,  
She'd tell them 'bout their lovers – livin' or dead.*

*Alle besuchten die Voodookönigin,  
Die Reichen, die Gebildeten, die Unwissenden und die Armen.  
Sie schnippte mit den Fingern, wiegte den Kopf,  
Sie erzählte ihnen von ihren Liebhabern – tot oder lebendig.*

*Now an old, old lady named widow Brown,  
Asked why her lover, stopped comin' around.  
The voodoo gazed at her and squawked,  
„I seen him kissin' a young girl, up at Shakespeare's Park,  
Hanging on an oak tree, in the dark.“*

*Na, eine alte Dame namens Witwe Brown,  
Fragte, warum ihr Liebhaber nicht mehr vorbeischaute.  
Die Hellseherin starrte sie an und sagte:  
„Ich sah ihn eine junge Frau im Shakespeare Park küssen,  
Sie lehnten sich im Dunkeln an eine Eiche.“*

Die Wahrsagerei war bei weitem nicht nur die Domäne von Voodooköniginnen wie Marie Laveau. In Algiers, einem Stadtteil von New Orleans, machten viele *Conjure women* von sich reden: Hellseherinnen, die eine Art Schwarze Volksmagie namens *Hoodoo* praktizierten. Diese „Hoodoozauberinnen“ genossen denselben hervorragenden Ruf wie ihre Voodoo-Kolleginnen und standen ebenfalls im Rampenlicht. Musiker besangen nicht nur Marie Laveau, sondern auch ihre Hoodoo-Pendants *Seven Sisters* und *Aunt Caroline Dye*.

Wer genau sich hinter den „Sieben Schwestern“ verbarg, ist nach wie vor ein Mysterium. Der Legende nach sollen sie ewig jung geblieben sein und wie Siebenlinge ausgesehen haben. Um ihre wahre Identität ranken sich verschiedene Theorien. Einige glauben, es handele sich nur um eine einzige Person, die die siebte von sieben Schwestern war. Andere behaupten, eine Person habe sich als sieben verschiedene Schwestern verkleidet, um Kapital aus der angeblich magischen Kraft der Zahl Sieben zu schlagen.

Der anglikanische Pfarrer Harry Middleton Hyatt beschäftigte sich in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre eingehend mit den Hoodoo-Überlieferungen und befragte zahllose Zeitzeugen. Ein betagter Schwarzer, der direkte Erfahrung mit dem Thema hatte und als Nr. 1534 aufgelistet wird, gab zu Protokoll:<sup>12</sup>

*Well, ah know of 'em, but de way ah understan' 'em, dere not de  
Seven Sisters – no. It's a sister called de Seven Sisters, but it's not  
but one of 'em [just one of them]. Dere's workers an' people dat  
has 'em, claim dey know 'em - dey think it's seven of 'em, when it  
jes' her – de Seven [Seventh] Sister, lak a person bo'n de seventh  
day of de seventh month.*

*Na, ich habe von ihnen gehört, aber wie ich es verstehe, gab es  
nicht sieben Schwestern – nein. Es gibt eine Schwester, die Sieben  
Schwestern hieß, aber es gibt nur eine. Es gibt Arbeiter und Leu-  
te, die behaupten, dass sie sie kennen. Diese Leute denken, dass  
es sieben Schwestern gibt, aber es gibt nur die eine – die siebte  
Schwester, wie eine Person, die am siebten Tag des siebten Monats  
geboren wurde.*

Bluesmusiker griffen dieses Thema sogleich auf und komponierten Lieder über diese mysteriöse Hellseherin. J. T. „Funny Paper“ Smith widmete den Sieben Schwestern sogar zwei Lieder. In dem ersten Lied, „Seven Sisters Blues, Part 1“, erzählt er, was er vom Hörensagen über die Hellseherin(nen) weiß:

*They tell me Seven Sisters in New Orleans that can really fix a man  
up right, (2x)  
And I'm headed for New Orleans, Louisiana, I'm travelin' both day  
and night.  
I hear them say the oldest Sister look just like she's 21,  
And said she can look right in your eyes and tell you just exactly  
what you want done.*

*Man sagt, dass die Sieben Schwestern in New Orleans einen Mann mit  
einem Zaubermittel bewaffnen können,  
Und ich bin nach New Orleans, Louisiana, unterwegs, ich reise Tag und  
Nacht.  
Ich höre Leute sagen, dass die älteste Schwester noch wie 21 aussieht,  
Und Leute sagen, dass sie dir direkt ins Auge schauen und dir sagen  
kann, genau was du von ihr haben willst.*

Der Musiker reiste tatsächlich nach New Orleans und verarbeitete seine Eindrücke in „Seven Sisters Blues, Part 2“. Interessanterweise nennt er die Sieben Schwestern mit Namen, obwohl er sagt, dass er sie nicht voneinander unterscheiden konnte. Er betont auch die magische Wirkung der Zahl Sieben:





Bukka White auf Tournee.



„Down-Home-Blues“ von Magic Slim.



Die Jim-Crow Realität: Rassentrennung in der Praxis.



Mitternachtsritual des Ku-Klux-Klan, ca. 1920.



Larry Garner in nachdenklicher Stimmung.

## Bluesverzeichnis von Ausdrücken und Redewendungen

Das *Bluesverzeichnis* verwendet etliche organisatorische und typografische Richtlinien, um es den Lesern zu erleichtern, Einträge im Verzeichnis schnell und problemlos zu finden sowie deren Querverweise zu verwenden. Diese Richtlinien sind wie folgt:

### Abkürzungen:

Blues-Songtexte beinhalten eine Vielzahl von Abkürzungen, darunter Namen von Eisenbahngesellschaften wie *B and O* bzw. *B and M* und auch in Vergessenheit geratene Markennamen. Des Weiteren werden diese Einträge der Buchstabenreihenfolge nach alphabetisch angeordnet. Zum Beispiel erscheint im Verzeichnis der Eintrag *B and O* unmittelbar nach dem Eintrag *B and M*.

### Alphabetische Sortierung:

Die Anordnung der Einträge im Verzeichnis schließt ausdrücklich Wörter in Klammern aus. Die Redewendung *Throw (someone) down* wird zum Beispiel nach den zwei Wörtern *throw* und *down* alphabetisch angeordnet. Außerdem werden Apostrophe bei der Anordnung nicht berücksichtigt.

### Querverweise:

Hinweise auf zusätzliche Wörter bzw. Redewendungen werden dem Leser angeboten, um das Verständnis bezüglich des Umfangs eines Eintrags zu vertiefen, und zwar aus einem von drei Gründen: Erstens als Querverweis auf andere Wörter bzw. Ausdrücke mit einer ähnlichen Bedeutung; zweitens als Querverweis auf Wörter und Ausdrücke, die eine Ähnlichkeit vortäuschen, aber in der Tat eine ganz andere Bedeutung haben; und drittens als Hinweis auf einen vollständigen Eintrag im Verzeichnis zu einem Stichwort. Beispiel: Die Stichwörter *bath* und *water* verweisen auf die vollständige Redewendung „**Got (your bath) water(s) on**“. In diesem Fall erscheint der Querverweis wie folgt: **Bath:** siehe „**Got (your bath) water(s) on**“.

### Rechtschreibvarianten:

Wenn ein Einzelbeitrag in Songtexten in mehr als einer Variante erscheint, werden alle zusätzlichen Varianten in Klammern gleich nach dem Haupteintrag aufgeführt. Zum Beispiel deutet der Eintrag „**Slum (auch: Slumgullion)**“ an, dass beide Varianten des Ausdrucks in Blues-Liedern verwendet werden. In ähnlicher Weise werden abweichende Schreibweisen des Haupteintrags auch in Klammern angegeben – „**Tea-roller (auch: tee-roller)**“. In solchen Fällen schildert der Haupteintrag die am weitesten verbreitete Schreibweise des Ausdrucks in Blues-Liedern.

### Songtextzitate:

Die Songtextausschnitte, die den Kontext eines Eintrags erläutern, sind von unterschiedlicher Länge. Manche bestehen aus einem einfachen Reimpaar, andere hingegen aus einem ganzen Songtext. In jedem Fall wird nur der relevante Ausschnitt eines Songtextes zitiert, um irrelevante oder irreführende Teile des Songtextes auszuschließen.

### Verweise auf Kapitel:

Wenn sich ein Eintrag im Verzeichnis auf ein allgemeines Thema bezieht, das in einem Kapitel des Buchs umfangreicher behandelt wird, gibt es einen Querverweis zum relevanten Kapitel – (Kapitel 5, „**Voodoo, Hoodoo und die Teufelsmusik**“).

### Wörter in Klammern:

Wörter, die in Klammern angeführt werden, weisen in der Regel auf eine alternative Formulierung des Ausdrucks in zweierlei Hinsicht hin. Entweder ist es möglich, dass das Wort ausgelassen werden kann, ohne dass dadurch die Bedeutung der Redewendung geändert wird. Der Eintrag „**Got your (bath) waters on**“ meint zum Beispiel, dass die Redewendung mit oder ohne das Wort *bath* in der Grundbedeutung gleichbleibt. Oder das Wort in Klammern zeigt an, dass es gegen ein anderes Wort ersetzt werden kann, was jedoch zu einer grundlegenden Änderung der Bedeutung der Redewendung führt. Dabei handelt es sich überwiegend um besitzanzeigende Adjektive wie *my*, *your* oder *his* bzw. um unbestimmte Fürwörter wie *one* oder *someone*, die als Platzhalter für eine beliebige Anzahl von Formulierungen fungieren. So können in dem Beispiel „**Throw (one's) loving light on (someone)**“ die ausgeklammerten Wörter mit



unterschiedlichen besitzanzeigenden Adjektiven bzw. Pronomen ersetzt werden, was einen Einfluss auf die Grundbe-  
deutung des Ausdrucks hat. Das o. g. Beispiel beinhaltet zwei Platzhalter – *one’s* und *someone* – die in unterschiedlichen  
Songtexten mit anderen Wörtern erscheinen: *Throw **your** loving light on **me*** sowie *Throw **my** loving light on **you***.

Zahlen als Einträge:

Zahlen werden im Verzeichnis in schriftlicher Form alphabetisch angeordnet. Die Zahlen „**304**“ und „**3-6-9**“ werden  
zum Beispiel unter den Einträgen „**Three Zero Four**“ bzw. „**Three-Six-Nine**“ gefunden.

A

**Across one’s mind:** durch den Kopf (siehe „**Run across [one’s] mind**“, „**Rode across [one’s] mind**“ und „**Roll  
across [one’s] mind**“).

**Across the tracks:** die gegenüberliegende Seite der Eisenbahnlinie. Die „gegenüberliegende Seite“ deutet in der  
Regel auf das Armenviertel einer Stadt bzw. einer Kleinstadt hin, wo das Gefängnis, die Puffs, Spelunken und illegale  
Geschäfte aller Art zu finden waren. Im übertragenen Sinne beschreibt der Ausdruck die armen Umstände einer Person,  
die in diesem Viertel aufwuchs:

Muddy Springs Road – Omar & the Howlers

*I hate to hear that screen door<sup>1</sup> slammin’,  
Hard for me to say goodbye.  
Can’t stand to think about leavin’,  
I sure hate to see my momma cry.*

*Ich kann die Fliegengittertür nicht mehr zuknallen hören,  
Es fällt mir schwer, Abschied zu nehmen.  
Mich schaudert der Gedanke an den Abschied,  
Ich will nicht meine Mutter weinen sehen.*

*Born and raised a delta<sup>2</sup> child,  
Took off runnin<sup>3</sup> and got real wild.  
Used to spend my nights down across the tracks,  
Where the whiskey was white<sup>4</sup> and the blues was black.*

*Geboren und aufgewachsen im Mississippi-Delta,  
Bin ich in einem jungen Alter ausgebüxt und führte ein zügelloses  
Leben.  
Ich habe meine Nächte im Armenviertel der Stadt verbracht,  
Wo der Whisky klar war und der Blues Schwarz.*

<sup>1</sup> „Screen door“: Fliegengittertür. Eine Tür mit Holzrahmen und  
Schließfeder, die dafür gesorgt hat, dass die Tür von allein zuknallte.  
<sup>2</sup> „Delta“: Mississippi-Delta. Diese Region wurde wiederholt von  
Überschwemmungen heimgesucht, wo Schwarze im Besonderen  
öfter das Hab und Gut verloren. Es ist auch bekannt als „die Wiege  
des Blues“.  
<sup>3</sup> „Took off runnin“: in einem jungen Alter ausbüxen.  
<sup>4</sup> „Whiskey was white“: farbloser (klarer) Whisky aus Mais. „Weiß“  
wird hier statt „klar“ als Gegensatz zur „Schwarzen“ Musik verwen-  
det.

**Addle on (something):** etwas bzw. jemanden Verwirrung bringen, etwas bzw. jemanden durcheinander brin-  
gen. Dieser Ausdruck beschreibt Lebensumstände bzw. Schwierigkeiten, die einen Menschen völlig aus der Fassung  
bringen:

Drive Away Blues – Blind Willie McTell

*I believe that if I had my sweet woman’s heart in my hand, in my  
hand,  
I believe I could teach her how to treat a real good man.  
I drink so much whiskey, I can’t hardly talk,  
Well, it’s done addled on my brain, people, I can’t hardly walk.*

*Ich glaube, wenn ich das Herz meiner süßen Frau erobern könnte,  
erobern könnte,  
Ich glaube, ich könnte ihr beibringen, wie sie einen anständigen Mann  
zu behandeln hat.  
Ich trinke so viel Whisky, ich kann kaum reden,  
Na, das hat mich total aus der Fassung gebracht, Leute, ich kann kaum  
laufen.*

**Afraid to call her name:** Angst davor haben, eine verheiratete Geliebte beim Namen zu nennen. Männer, die  
Liebesbeziehungen mit verheirateten Frauen hatten, wurden häufig in Blues-Liedern erwähnt, und fast genauso oft  
kommt diese Redewendung vor. Männer wollten ihren Spaß haben, aber nicht die Rache des Ehemanns. Wenn ein  
Mann Angst hat, seine Geliebte beim Namen zu nennen, deutet das darauf hin, dass es um eine außereheliche Bezie-  
hung geht:

Tee Nah Nah – Buckwheat Zydeco

*I’m in love with a married woman, but I’m afraid to call her name,  
If I call her name, Lord, gonna be in trouble.*

*Ich habe mich in eine verheiratete Frau verliebt, aber ich habe Angst,  
sie beim Namen zu nennen,  
Wenn ich sie beim Namen nenne, Herr, werde ich Ärger kriegen.*

Dry Southern Blues – Blind Lemon Jefferson

*I got a girl in Cuba, I got a girl in Spain,  
I got a brown<sup>1</sup> yonder<sup>2</sup> in Dallas, I’s afraid to call her name.*

*Ich habe ein Mädchen in Kuba, ich habe ein Mädchen in Spanien,  
Ich habe eine braunhäutige Frau dort drüben in Dallas, ich habe Angst  
sie beim Namen zu nennen.*

<sup>1</sup> „Brown“: eine braunhäutige Schwarze Frau. Schwarze Musiker  
und Musikerinnen benannten ihre Partner sowie andere Menschen  
häufig allein nach ihrer Hautfarbe (siehe Kapitel 8, „**Schwarzöne im  
Blues**“).  
<sup>2</sup> „Yonder“: dort drüben (in der Ferne) – (siehe „**Yonder**“).

**After:** eine Mehrzweckpräposition im Schwarzen Dialekt, die andere Präpositionen im Standardenglischen (SE) wie  
„about“ (D: „um“), „over“ (D: „über“) oder „with“ (D: „mit“) ersetzt:

- **flirt after (someone):** jemanden anflirten (SE: Flirt *with* someone).
- **fret after (someone):** sich um (jemanden) Sorgen machen (SE: Fret *over* someone).
- **going crazy after (someone):** verrückt nach (jemandem) sein (SE: Be crazy *about* someone).
- **grieve after (someone):** um (jemanden) trauern (SE: Grieve *over* someone).

Drive Away Blues – Blind Willie McTell

*Don’t grieve and worry, and don’t fret after me, after me,  
Don’t fret and worry, and don’t grieve after me, after me,  
Don’t you scream and cry, because I’m going back to Tennessee.*

*Trauer nicht, mach’ dir keine Gedanken und mach’ dir keine Sorgen  
um mich, um mich,  
Keine Sorge, keine Bange und trauere nicht um mich, um mich,  
Schrei nicht, weine nicht, weil ich nach Tennessee zurückkehre.*

**After a end:** letzten Endes. Eine Dialektform von „in the end“:

Ticket Agent Blues – Blind Willie McTell

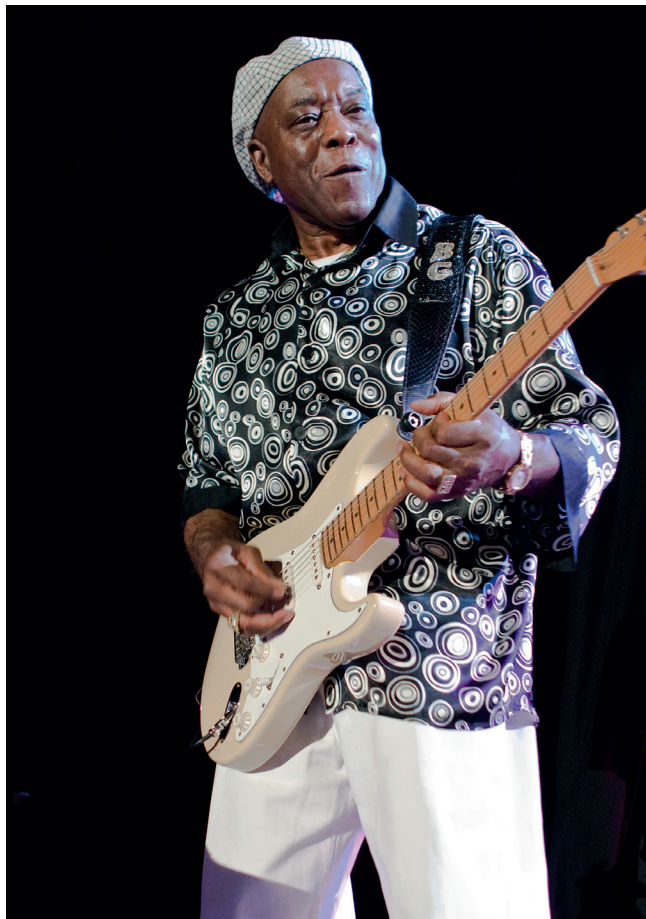
*Now, love ain’t nothing, single women loving married men,  
It will do for a while, but it will jam<sup>1</sup> you after a end.  
When a woman says she loves you about as good as she do herself,  
Don’t pay her no attention, tell the same lie to somebody else.  
She’ll tell you that she love you and love you all her life,  
She’ll have a man on the corner<sup>2</sup> and tell that same lie twice.*

*Na, Liebe ist nichts anderes als Liebe zwischen unverheirateten Frauen  
und verheirateten Männer,  
Es geht eine Zeit lang, aber es macht dich letzten Endes fertig.  
Wenn eine Frau sagt, sie liebt dich fast wie sie sich selbst liebt,  
Schenk ihr keinen Glauben, sie erzählt einem anderen dieselbe Lügen-  
geschichte.  
Sie sagt dir, sie liebt dich und wird dich ein ganzes Leben lang lieben,  
Sie hat auch einen heimlichen Liebhaber und erzählt dieselbe Lügen-  
geschichte zweimal.*

<sup>1</sup> „Jam (someone)“: jemanden heimsuchen, fertigmachen (siehe  
„**Jam [someone]**“).  
<sup>2</sup> „Man on the corner“: ein heimlicher Liebhaber (D: „Mann an der  
Straßenecke“) – (siehe „**Man on the corner**“). Er steht an der Stra-  
ßenecke und wartet, bis der feste Partner das Haus verlässt, und  
daraufhin trifft er sich mit dessen Frau zu einem Rendezvous.

**Agate:** eine männliche Gangart (siehe „**Shoot the agate**“). Diese Gangart bestand aus dem Schwingen der Hüften  
beim Laufen währenddessen ein Arm mit ausgestrecktem Zeigefinger hochgehalten wird.

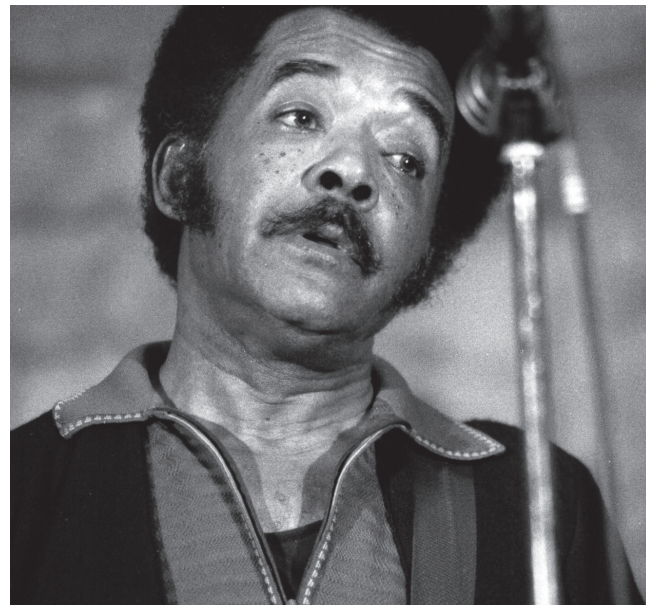




Chicago Blues-Legende Buddy Guy, 2008.



Bobby Rush als Hauptdarsteller auf dem Chicago Blues Festival, 2010.



Blues-Ikone Jimmy Johnson.



Chicago Blues-Diva Sheryl Youngblood im „Blue Chicago“ Blues Club.

*They's two trains running, none of them going my way,  
I'm going to leave here walking on this very day.*

*Well, there's one thing I don't like about the railroad track,  
They'll take your rider<sup>1</sup> never bring her back.  
Honey, where were you, babe, when the Frisco left the yard?  
I was on the corner, police had me barred.*

<sup>1</sup> „Rider“: Liebhaber bzw. Liebhaberin (siehe „Rider“).

*Als der Zug abfuhr, Süße, hat mir das das Herz fast gebrochen.  
Es gab zwei Züge, die abfuhren, keiner davon in die Richtung, die ich  
fahren wollte,  
Ich werde noch heute zu Fuß aufbrechen.*

*Na, es gibt eins, dass ich nicht an der Eisenbahn mag,  
Die führt eine Liebhaberin ab und bringt sie nie wieder zurück.  
Liebling, wo warst du, Süße, als der Zug nach San Francisco vom Ran-  
gierbahnhof wegfuhr?  
Ich stand an der Straßenecke, die Polizei hat mich nicht durchgelassen.*

**Yard<sup>3</sup>:** der Haushalt einer weißen Familie. Oft wird *yard* in diesem Bezug als *white folks' yard* bezeichnet. In dem Lied „Cocaine Blues“ erwähnt Luke Jordan seine Freundin, die als Haushaltshilfe bei einer weißen Familie arbeitet und für ihn Lebensmittel entwendet:

#### Cocaine Blues – Luke Jordan

*Now, I got a gal, she works in the white folks' yard,  
She brings me meat, I can swear she brings me lard.*

*Na, ich habe eine Freundin, sie arbeitet bei einer weißen Familie,  
Sie bringt mir Fleisch, ich schwöre, sie bringt mir Schweineschmalz.*

**Yard<sup>4</sup>:** Hinterhof (Abkürzung von „back yard“). Manchmal wird das Wort *back yard* von Musikern auch mit *yard* abgekürzt. In diesem Zusammenhang deutet *yard* auf den versteckten Ort, wo Gelegenheitssex stattfand. Texas Alexander hat schon „bessere Tage“ erlebt, bevor seine Freundin ihm Gelegenheitssex verweigerte und ihn aus dem *yard* herauschmiss:

#### Seen Better Days – Texas Alexander

*I seen better days, when times wasn't so hard,  
Says, my woman got mad and drove me out of her yard.  
I wonder what can the matter with poor Betsy Mae,  
Lord, she got mad and drove poor me away.*

*Ich habe bessere Tage erlebt, als die Zeiten nicht so hart waren,  
Ich sage, meine Freundin wurde wütend und schmiss mich aus dem  
Hinterhof aus.  
Ich frage mich, was die arme Betsy Mae hat,  
Herr, sie wurde wütend und hat mich Ärmsten fortgejagt.*

**Yard<sup>5</sup>:** der Intimbereich einer Frau (Kurzform von „front yard“). In diesem Zusammenhang kommt *yard* in der Regel mit dem vorangestellten Fürwort *my* (D: „mein“) oder *your* (D: „dein“) vor. Der Ausdruck *in my yard* deutet beispielsweise an, dass eine Frau Geschlechtsverkehr hat.

#### Jim Tampa Blues – Lucille Bogan

*It must be a black cat bone<sup>1</sup>, jomo<sup>2</sup> can't work that hard,  
(SPOKEN): Oh, what is a jomo anyhow? Tell me.  
It must be a black cat bone, jomo can't work that hard,  
(SPOKEN): What kind of a thing is it?  
Every time I wake up, Jim Tampa's in my yard<sup>3</sup>.*

*Es muss der [magische] Knochen einer schwarzen Katze gewesen sein,  
ein jomo wirkt nicht so stark,  
(Gesprochen): Ach, was ist ein jomo überhaupt? Erzähl mir.  
Es muss der [magische] Knochen einer schwarzen Katze gewesen sein,  
ein jomo wirkt nicht so stark,  
(Gesprochen): Was für ein Ding ist das?  
Jedes Mal, wenn ich wach werde, treibt Jim Tampa es mit mir.*

<sup>1</sup> „Black cat bone“: ein einziger Knochen einer schwarzen Katze, der magische Kräfte hat und beim Zaubern verwendet wird (siehe „Black cat bone“).

<sup>2</sup> „Jomo“: ein Zauberbeutel, der mit unterschiedlichen Zaubermitteln gefüllt wird, um sich selber zu beschützen oder andere Menschen zu bezaubern (siehe „Jomo [sack]“).

<sup>3</sup> „Jim Tampa's in my yard“: Jim Tampa treibt es mit mir.

**Yas yas (auch: „yas yas yas“):** Hintern. Verhüllte Form des englischen Wortes „ass“. Im Blues wurde *yas* fast wie die englische Bejahungsform „yes“ ausgesprochen, damit die Verhüllung perfekt war:



Get Your Yas Yas Out – Blind Boy Fuller

*Now you have to leave my house this morning,  
Don't, I'll throw your yas yas out o' door<sup>1</sup>.  
Here you come, raising hell,  
Know what you been doin' by the way you smell.  
Now you got to leave my house this morning,  
Don't, I'll throw your yas yas out o' door.*

*Heute früh musst du mein Haus verlassen,  
Wenn du nicht gehst, schmeiße ich deinen Hintern zur Tür hinaus.  
Da kommst du und machst einen Mordskrach,  
Wie du riechst, weiß ich, was du angestellt hast.  
Heute früh musst du mein Haus verlassen,  
Wenn du nicht gehst, schmeiße ich deinen Hintern zur Tür hinaus.*

*Now, you got to leave my house this morning,  
Don't, I'll throw your yas yas out o' door.  
Here you come, raising sand<sup>2</sup>,  
Know what you been doin' by the way you stand<sup>3</sup>.*

*Heute früh musst du mein Haus verlassen,  
Wenn du nicht gehst, schmeiße ich deinen Hintern zur Tür hinaus.  
Da kommst du und machst Krawall,  
Wie du da stehst [schwankt], weiß ich, was du angestellt hast.*

<sup>1</sup> „Out o' door“: zur Tür hinaus (Dialektform von „Out the door“).  
<sup>2</sup> „Raise sand“: Krawall machen (siehe „Raise sand“).  
<sup>3</sup> „Way you stand“: wackelig auf den Beinen sein (im betrunkenen Zustand).

**Yellow:** eine äußerst hellhäutige Schwarze Frau, die unter Umständen als eine weiße Frau durchgehen konnte. Schwarze Männer waren es gewohnt, eine Schwarze Frau nicht bei ihrem Namen, sondern nach ihrer Hautfarbe zu nennen (siehe Kapitel 8, „Schwarztöne im Blues“):

Good Woman Blues – Leroy Carr

*Some men crave high yellow<sup>1</sup>, but give me black<sup>2</sup> or brown<sup>3</sup>,  
Because I can't tell the difference, when the sun goes down.  
Blacker the berry, sweeter is the juice<sup>4</sup>,  
I got a good black woman and I ain't going to turn her loose.*

*Manche Männer sind verrückt nach äußerst hellhäutigen Frauen, aber  
ich bevorzuge dunkel- oder braunhäutige Frauen,  
Weil ich nicht dazwischen unterscheiden kann, wenn die Sonne unter-  
geht.  
Je dunkelhäutiger die Frau, desto süßer der Sex,  
Ich habe eine dunkelhäutige Frau und ich gebe sie nicht her.*

<sup>1</sup> „High yellow“: eine äußerst hellhäutige Schwarze Frau. High yellow ist eine Steigerung von Yellow (siehe Kapitel 8, „Schwarztöne im Blues“).  
<sup>2</sup> „Black“: eine äußerst dunkelhäutige Schwarze Frau.  
<sup>3</sup> „Brown“: eine braunhäutige Schwarze Frau.  
<sup>4</sup> „Blacker the berry, the sweeter the juice“: je dunkelhäutiger die Frau, desto süßer der Sex (d. h. „je schwärzer die Beere, desto süßer der Saft“).

**Yellow jacket:** Liebhaber, Schatz (D: „Wespe“). Wespen und Bienen kommen oft als Sinnbilder für einen Liebhaber bzw. eine Liebhaberin vor. Eine Wespe galt ausschließlich als ein Sinnbild für den Liebhaber, wogegen eine Biene für beide Geschlechter stand. In dem Lied „Yellow Jacket“ von Leadbelly wird der Song aus der Perspektive einer Frau gesungen:

Yellow Jacket – Leadbelly

*Yellow jacket, yellow jacket, you sting<sup>1</sup> me once more,  
You can sting me once more and then I've got to go.  
You stung me this morning, stung me till I was sore,  
You can sting me one more time, please don't sting me no more.*

*Schatz, Schatz, treib es noch einmal mit mir,  
Du kannst es noch einmal mit mir treiben, und dann muss ich gehen.  
Du hast es mit mir heute früh getrieben, du hast es getrieben, bis mir  
die Vagina weh tat,  
Du kannst es mit mir noch einmal treiben, treib es dann bitte mit mir  
nicht wieder.*

<sup>1</sup> „Sting“: Geschlechtsverkehr haben (siehe „Sting“).

**Yen shee (煙絲):** Ascherückstand von Opium im Pfeifenkopf. Weil dieser Rückstand hard wird, wird er mit Wasser gemischt, um eine pastenartige Konsistenz zu erzeugen. Die Mischung wurde auf einem Blatt Pappe serviert. *Yen shee* diente als Droge für Arme:

Pipe Dream Blues – Hazel Meyers

*Told the Chinese man to bring me tea<sup>1</sup>, (2x)  
But instead he brought a card of cold yen shee.*

*Ich sagte dem Chinesen, dass er mir Tee bringen sollte,  
Aber stattdessen brachte er mir ein Blatt Pappe mit kaltem yen shee  
darauf.*

<sup>1</sup> „Tea“: Tee mit Opium vermengt (siehe „Tea<sup>2</sup>“).

**Yon:** dort in der Ferne (Dialektform von „yonder“):

Booster Blues – Blind Lemon Jefferson

*I said, „Ticket agent, how long your train been gone?“  
Say, „Yon go the train that this fair brown<sup>1</sup> left here on.“*

*Ich sagte: „Herr Fahrkartenverkäufer, wie lange ist der Zug schon  
fort?“  
Er sagte: „Dort in der Ferne ist der Zug, mit dem deine braunhäutige  
Freundin weggefahren ist.“*

<sup>1</sup> „Fair brown“: eine hell-braunhäutige Schwarze Frau (siehe Kapitel 8, „Schwarztöne im Blues“).

**Yond:** dort in der Ferne (Dialektform von „yonder“):

Mill Man Blues – Billy Bird

*Yond comes a woman with a peck of<sup>1</sup> corn on her back,  
I'm going to stick around here and I'm going to try and keep her  
from carrying it back<sup>2</sup>.*

*Dort in der Ferne kommt eine Frau mit einem Viertelscheffel Mais am  
Rücken,  
Ich werde hier bleiben und versuchen, sie zu verführen, damit sie mit  
ihrem Getreide nicht gleich zurückgeht.*

<sup>1</sup> „Peck of“: Viertelscheffel.  
<sup>2</sup> „Keep her from carrying it back“: die Frau verführen, damit sie  
nicht zurückgeht.

**Yonder:** dort in der Ferne:

Maggie Campbell Blues – Tommy Johnson

*Mmm, who's that yonder, coming down the road?  
Well, it looks like Maggie, baby, but she walks too slow.  
Mmm, sun going to shine in my back door someday,  
And the wind going to change, going to blow my blues away.*

*Hmm, dort in der Ferne, wer kommt die Straße herunter?  
Na, es sieht wie Maggie aus, Süße, aber sie läuft zu langsam.  
Hmm, die Sonne wird eines Tages durch meine Hintertür strahlen,  
Und es wird einen Windwechsel geben, der meine Schwermut verwe-  
hen wird.*

**You got the goods on you:** du hast einen sexy Körper. *The goods* bezieht sich auf die körperlichen Attribute einer Frau, die sexy wirken:

Got the Goods on You – Bobby Rush

*First time I saw you in your skin tight,  
Looked so good, girl, fit you so right.  
Sexy lips, girl, sexy thighs,  
Sexy body got me mesmerized.*

*Das erste Mal, als ich dich in deinem knallengen Kleid sah,  
Es sah so toll aus, Mädchen, passte genau zu dir.  
Sexy Lippen, Mädchen, sexy Oberschenkel,  
Dein sexy Körper fesselte mich.*

*With personality and a smile so bright,  
You could make me do wrong, when I wanna do right.  
You got the goods on you. (4x)*

*Mit einer Persönlichkeit und einem ganz frohen Lächeln,  
Könntest du mich verführen, sogar wenn ich brav bleiben will.  
Du hast einen sexy Körper.*

**Your peoples:** Verwandte, Familienangehörige:



Up North Blues – Sonny Boy Williamson II

*You know I'm sittin' in the window and I look out, boy, with tears all in my eyes, (2x)  
Oh, I know some of your peoples must have died, or something or other, you know.  
You know, it's so cold up north, the birds, they cannot hardly fly, (2x)  
But every time I step outdoors, the wind will cut the water out my eye.*

*Weißt du, ich sitze am Fenster und schaue hinaus, Junge, mit Tränen in meinen Augen,  
Ach, ich weiß, dass einige deiner Verwandten gestorben sein müssen oder so irgendetwas, weißt du.  
Weißt du, es ist so kalt hier oben im Norden, die Vögel können kaum fliegen,  
Aber jedes Mal, wenn ich nach draußen gehe, verweht der Wind die Tränen aus meinen Augen.*

**Yo yo:** Penis, Liebhaber (Substantiv); Geschlechtsverkehr haben (Verb). Das Wort yo-yo wird in zwei Redewendungen verwendet – *play yo-yo* und *play with one's yo-yo* –, beide sind gleichbedeutend mit „Geschlechtsverkehr haben“:

Memphis Yo-Yo Blues – Hattie Hart & Memphis Jug Band

*I woke up this morning, feeling sad and blue,  
Couldn't find my yo-yo<sup>1</sup>, didn't know what to do.  
I hurried downtown, called my daddy on the phone,  
He said, „Don't cry, mama, daddy will bring your yo-yo<sup>2</sup> home.“*

*Ich wurde heute früh wach, ich fühlte mich traurig und schwermütig,  
Ich konnte meinen Liebhaber nicht finden, ich wusste nicht, was ich tun sollte.  
Ich eilte in die Stadt und rief meinen Liebhaber an,  
Er sagte: „Weine nicht, Liebbling, ich bringe dein Glied [mein Glied] nach Hause.“*

<sup>1</sup> „My yo-yo“: mein Liebhaber.  
<sup>2</sup> „Your yo-yo“: das männliche Glied. Der Liebhaber spricht von seinem Glied in der letzten Zeile als your yo-yo, um anzudeuten, dass sein Glied seiner Freundin gehört.

Yo Yo Blues, Part 2 – Robert „Barbecue Bob“ Hicks

*I know a man, his age was fifty-four,  
Oh, he didn't do nothing, but play with his yo, play with his yo-yo<sup>1</sup>.  
I like to yo-yo, yes, both night and day,  
Some folks say it's hard work, but me, it's famous, me, it's famous play<sup>2</sup>.*

*Ich kenne einen Mann, der 54 Jahre alt war,  
Ach, der hat nichts gemacht, außer es mit seinem Glied zu treiben.  
Ich mag es treiben, sowohl tagsüber als auch in der Nacht,  
Manche Leute sagen, dass es anstrengend ist, aber es macht mir, es macht mir viel Spaß.*

*You may be blue and way down in the depths,  
Go play your yo-yo, your yo-yo, your little yo-yo will help.  
When you hear them yelling up and down the hall,  
Don't get uneasy, they's playing yo-yo<sup>3</sup>, playing yo-yo, that's all.*

*Du magst traurig und ganz unten sein,  
Treib es, treib es, treib es ein bisschen, das wird dir gut tun.  
Wenn du Leute auf dem Flur schreien hörst,  
Nur keine Bange! Sie treiben es, sie treiben es halt.*

*I got a gal, she sure is big and fat,  
Let's yo-yo, Bob, because it's tight, because it's tight like that<sup>4</sup>.  
I'm just a traveler, I've got to leave this squat<sup>5</sup>,  
You want to yo-yo, mama, call on Barbecue, call on Barbecue Bob.*

*Ich habe eine Freundin, sie ist doch groß und dick,  
„Lasst uns es treiben, Bob, weil es so fantastisch ist.“  
Ich bin bloß ein Reisender, ich muss diesen Ort verlassen,  
Wenn du es treiben willst, Liebbling, suche Barbecue Bob auf.*

<sup>1</sup> „Play with his yo-yo“: Geschlechtsverkehr haben.  
<sup>2</sup> „Famous play“: viel Spaß, totales Vergnügen.  
<sup>3</sup> „Playing yo-yo“: Geschlechtsverkehr haben.  
<sup>4</sup> „It's tight like that“: fantastisch, optimal (siehe „Tight like that“).  
<sup>5</sup> „Squat“: Ort, Stadt, Stelle. Squat bezieht sich auf einen Standort – wo man momentan ist, ist squat.

Yo Yo Blues – Blind Lemon Jefferson

*My sugar got ways, partner, I can't understand,  
Leave me all in my bed, go yo-yo with some other man.  
I love me<sup>1</sup> yo-yo better than anything I know.*

*Meine Süße hat schon ihre Eigenheiten, Freund, die ich nicht verstehen kann,  
Sie lässt mich im Bett allein und treibt es mit einem anderen Liebhaber.  
Ich liebe Sex am allermeisten.*

<sup>1</sup> „Me“: mein. Hier behauptet der Musiker nicht, dass er sich selber liebt (d. h. I love me), sondern dass er Sex liebt (d. h. I love me yo-yo).

Z

**Zombie:** Zombie. Ein scheinbar toter Mensch, der von dem Tod von einem Voodoo-Zauberer zurückgebracht wurde, um einen von zwei Zwecken zu erfüllen: Zum einen wurden diese angeblich seelenlosen Wesen als Sklaven auf Zuckerrohrplantagen eingesetzt, zum anderen kehrten sie als Geister mit magischen Kräften zurück, um sich wegen eines Unrechts zu rächen. Der Begriff *Zombie* leitet sich von dem Wort „Totengeist“ in der zentralafrikanischen Kimbundu-Sprache ab. Dass Zombies furchteinflößend waren, bringt Dr. John in seinem Lied „I Walk on Gilded Splinters“ zum Ausdruck:

I Walk on Gilded Splinters – Mack „Dr. John“ Rebennack

*Some people think they jive<sup>1</sup> me, but I know they must be crazy,  
Don't see dey misfortune, guess they just too lazy.  
J'suis le Grand Zombie, my yellow belt of choison<sup>2</sup> ain't afraid of no tom cat<sup>3</sup>,  
Fill my brains with poison, walk thru the fire, fly thru the smoke.  
See my enemy at the end of dey rope.*

*Manche Leute denken, sie können mich hereinlegen, aber ich weiß, dass sie spinnen,  
Sie sehen ihr eigenes Unglück nicht, ich vermute, weil sie zu faul sind.  
Ich bin der König der Zombies, mein magischer Gürtel schreckt vor keinem schwarzen Kater zurück,  
Ich fülle meinen Kopf mit Gift, laufe durchs Feuer, fliege durch Rauch.  
Ich verurteile meinen Feind zum Tod durch den Strang.*

<sup>1</sup> „Jive (someone)“: jemandem die Unwahrheit erzählen, jemanden hereinlegen.  
<sup>2</sup> „Yellow belt of choison“: ein Gürtel mit magischen Kräften, der dem Träger erhebliche Macht verleiht. Wenn der Träger den Gürtel anfasst, schlingt sich der Gürtel wie eine Schlange um die Taille, den Arm oder den Kopf des Zombies.  
<sup>3</sup> „Tom cat“: Kater. Im Voodoo (siehe „Voodoo“) galten schwarze Katzen und Kater oft als Vorboten des Unglücks und wurden deswegen von Gläubigen gefürchtet.



# Endlich: So verstehen wir die wahre Bedeutung der Blues-Texte!

Robert Cremer

## DIE GEHEIMSPRACHE DES BLUES

Die wahre Bedeutung der Songtexte

Mit einem Vorwort von Bobby Rush. 868 Seiten inklusive Diskographie und über 250 teils farbiger Fotos und Illustrationen. Hardcover im Grossformat 21 x 30 cm. ISBN 978-3-283-01316-5.



€ 49,95 / € (A) 51,40 / SFr 60,60

Wir haben es ja schon immer geahnt: Die Texte der Bluesmusiker stecken voller seltsamer Redewendungen und versteckter Botschaften. Wie oft haben wir die grandiosen Stücke von Muddy Waters, Buddy Guy, John Lee Hooker, B.B. King, Big Bill Broonzy, T-Bone Walker u.v.a. gehört, wie oft haben weiße Musiker und Bands wie Fleetwood Mac, Eric Clapton, die Rolling Stones den Blues nachgespielt und wir haben alles begeistert aufgesogen. Und die Texte? Leider wenig bis gar nichts verstanden. Die Andeutungen und Wortspielereien kommen mal raffiniert, mal drastisch daher, sind oft sexueller Natur. Beispiele gefällig? Schlagen Sie das Mammutwerk (fast 900 Seiten!) von Bob Cremer auf und tauchen Sie ein in die wahre Bedeutung der Blues-Texte.

Zwölf informative Kapitel helfen allen Musikfreunden den Blues in Rekordzeit zu verstehen. Kurz und knackig werden die von den Musikern verwendeten grammatikalischen Sonderformen und umgangssprachlichen Ausdrücke erklärt. Verdoppeln Sie Ihr Hörvergnügen, indem Sie die wahre Bedeutung und die Seele des Blues endlich durch und durch verstehen und fühlen!

Robert Cremer, ein moderner Alan Lomax (war ein bekannter US-amerikanischer Musikforscher), hat die gesprochene Sprache des Blues durch jahrzehntelange persönliche Interviews zusammengetragen. Die Geheimsprache des Blues übersetzt die Feinheiten, Anspielungen und Besonderheiten der Sprache der Afroamerikaner, wie sie im Blues verwendet wird, und ermöglicht allen Blues-Fans ein tiefes Verständnis der Songtexte." – SYDNEY ELLIS, eine der führenden Stimmen der heutigen Blues-Szene.

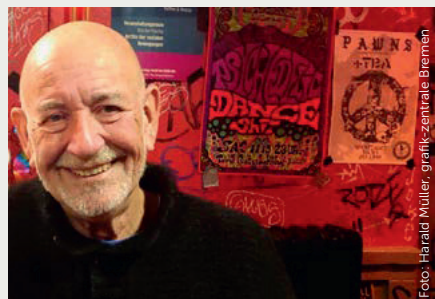
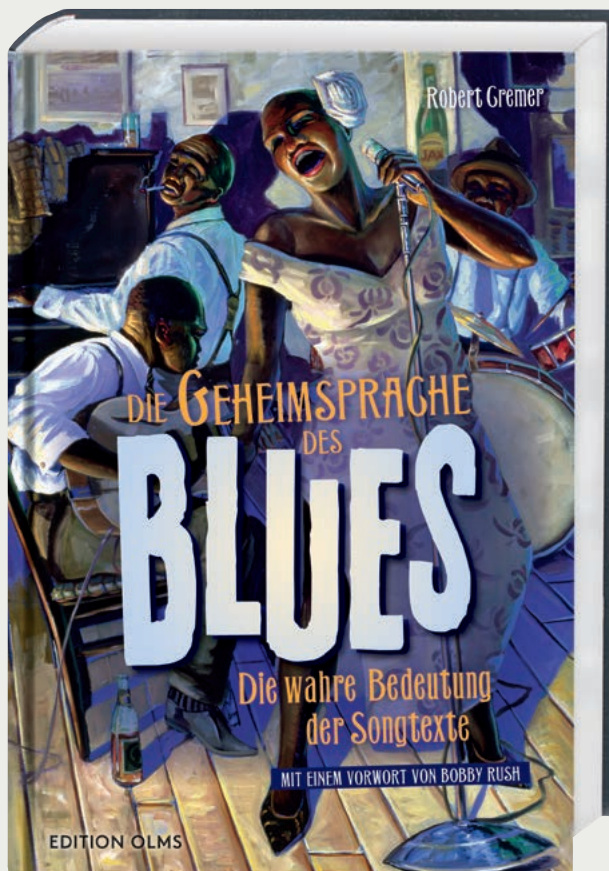


Foto: Harald Müller, grafik-zentrale Bremen

Über den Autor:

Robert Cremer wuchs nach der Flucht seines Vaters aus Österreich in der Blues-Stadt Chicago auf. So nah an der Quelle begeisterte ihn als Jugendlicher der Blues und brachte ihn in Kontakt mit etlichen wichtigen Musikern in den legendären Clubs. Blues-LP's begleiteten ihn sogar nach China, wo



er als freier Journalist über Maos Kulturrevolution berichtete. Später arbeitete er als Kolumnist in Los Angeles, unter anderem für die Fachzeitschrift The Hollywood Reporter. In San Francisco entwickelte er ein Netzwerk für Kabel-TV und leitete eine Radio-Station der University of California in Berkeley. Nach Jahren der Lehrtätigkeit an der Universität Bayreuth genießt er seinen Ruhestand in Bamberg.

