

I'M BOUND TO CHECK YOUR OIL — **SEXUALISIERTE METAPHORIK IM PRE-WAR-BLUES**

Thomas Phleps

Am 12. Juni 1938 berichtete der New Orleans-Pianist Jelly Roll Morton (1890-1941) dem Ethnologen Alan Lomax (im Rahmen einer über ein halbes Jahr – Mai, Juni und Dezember – sich verteilenden Aufnahmesession) im Coolidge Auditorium der Washingtoner Library of Congress von seiner ersten Begegnung mit dem Blues:

»Here's was among the first blues that I've ever heard, happened to be a woman, that lived next door to my godmother's, in the Garden District. Her name was Mamie Desdoumes. On her right hand she had her two middle fingers, between her forefingers, cut off, and she played with the three. So she played a, a blues like this, all day long, when she first would get up in the morning.

She used to sing it for us like this:

[Jelly Roll Morton: »Mamie's Blues«]

I stood on the corner, my feet was dripping wet
I stood on the corner, my feet was dripping wet
I asked every man I met.

Can't give me a dollar, give me a lousy dime
Can't give me a dollar, give me a lousy dime
Just to feed that hungry man of mine.

I got a husband and I got a kid man too
I got a husband and I got a kid man too
My husband can't do what my kid man can do.

I like the way he cook my cabbage for me
I like the way he cook my cabbage for me
Look like he set my natural soul free.«¹

1 Jelly Roll Morton, zit. n. Booklet zur 8 CD-Box *Jelly Roll Morton: The Complete Library of Congress Recordings by Alan Lomax* (2005). Rounder Records 11661-1898-2, S. 113f. (»Mamie's Blues« befindet sich auf Disc 7, Track 4, 2. Teil). Die

Und was Mamie Desdunes² zu singen beliebte, lässt in der ersten Strophe auf (Teilzeit-)Prostitution, in der zweiten auf den dazugehörigen Zuhälter, in der dritten auf Promiskuität und in der letzten Strophe auf ein reges und erfülltes Sexualeben schließen. Dass diese Blues-singende Mamie kein Hirngespinnst eines alternden Barpianisten war, sondern tatsächlich gelebt hat, bestätigte der New Orleans-Trompeter Bunk Johnson im Juni 1949 Alan Lomax:

»I knew Mamie Desdoumes real well. [...] She was a hustling woman. A blues-singing poor girl. Used to play pretty passable piano around them dance halls on Perdido Street. When Hattie Rogers or Lulu White would put it out that Mamie was going to be singing at her place, the white men would turn out in bunches and them whores would clean up.«³

Der von Mamie Desdunes gespielte Blues ist im Tenderloin, dem Rotlichtviertel von New Orleans, lokalisiert und hat eine direkte Leitung zur Geschäftswelt, einer Welt, deren Geschäfte in erster Linie um das Produkt Sex kreisen – ganz im Gegensatz zu einem anderen und ungleich bekannteren Buch *Genesis des Blues*, geschrieben von W.C. Handy, dem selbst ernannten »Father of the Blues«, und situiert an einem Abend des Jahres 1903 auf der Bahnstation in Tutwiler, Mississippi.

»A lean, loose-jointed Negro had commenced plunking a guitar beside me while I slept. His clothes were rags, his feet peeped out of his shoes. His face had on it some of the sadness of the ages. As he played, he pressed a knife on the strings of the guitar in a manner popularized by Hawaiian guitarists who used steel bars. The effect was unforgettable. His song, too, struck me instantly.

Goin' where the Southern cross' the Dog.

The singer repeated the line three times, accompanying himself on the guitar with the weirdest music I had ever heard. [...] When the singer paused, I leaned over and asked him what the words meant. He rolled his eyes, showing a trace of mild amusement. Perhaps I should have known, but he didn't mind explaining« (Handy 1991: 74).

Transkription ist auch online zugänglich: *Library of Congress Narrative. Jelly Roll Morton and Alan Lomax*. Transcribed by Michael Hill, Roger Richard, Mike Meddings; online: <http://www.doctorjazz.co.uk/locspeech4.html#loc1688a>). Cf. weiterhin – allerdings nicht immer am Wortlaut der Library of Congress-Aufnahmen – Lomax (1991: 20f.) oder die deutsche Ausgabe Morton/Lomax (1960: 32f.); eine weitere Transkription in Hamilton (2000: 142).

2 Zu Mamie Desdunes (d.i. Mary Degay, geb. Desdunes, nicht – wie Lomax schreibt: Desdoumes), cf. Hanley (2002).

3 Lomax (1991: 21), cf. auch die deutsche Fassung in Morton/Lomax (1960: 267, Anm. 3).

Der hier authentifizierte Bluesmusiker prägt bis heute unseren Blick auf diese Musik: ländlich, männlich, einsam, ziellos, besitzlos, unkommerziell und durchdrungen von Kummer und Leid kommt er daher.

Größere Gegensätze in den Erstbegegnungen mit dem Blues sind kaum denkbar! Allerdings wird bei beiden von dem erzählt, was eben ist, resp. von der Wirklichkeit, wie sie vom jeweiligen Protagonisten gesehen wird – es geht also um Authentizitätskonstrukte und als solche sind sie weder wahr noch falsch, sondern ›sind eben‹ und das nicht etwa als zwei Seiten einer Medaille, sondern als zwei Facetten einer Vielzahl von Konstrukten, die sowohl nebeneinander wie aufeinander bezogen existieren – im Blues wie anderswo.⁴ Und um bei den eben angeführten beiden gegensätzlichen Konstrukten zu bleiben, so kann man sich durchaus auf einer einsamen Bahnstation in Tutwiler die Verfügbarkeit von Frauen vorstellen oder wünschen, ebenso wie man sich im Puff von New Orleans auf eine einsame Insel wünschen kann – oder zumindest nach Tutwiler, wo die Forschung den echten Blues verortet hat und wo man die »verrückteste Musik« machen kann, ohne dass diese oder andere Sittenwächter des Wahren und Schönen warnen müssen vor der »pornographic prurience of commercial blues« (Hamilton 2000: 134), insbesondere den »drastischen Metaphern für sexuelle Aktivitäten«, die unterm Diktat der Plattenindustrie und zu nichts anderem in die Welt gesetzt wurden, als den Kaufreiz zu erhöhen.⁵

Anscheinend geht es auch heute noch darum, denn seit einiger Zeit mehren sich die Sampler mit Bluestexten der besonderen Art – die Attribute changieren zwischen derb, dreckig, obszön, schlüpfrig, schmutzig und unanständig und insinuieren mit ihrer geballten Ladung an Obszönitäten, dass es im Blues hoch hergeht:

- *Them Dirty Blues. A Double Disc Copulation Compilation* (JASS CD 11/12; 1989)
- *Raunchy Business. Hot Nuts & Lollypops* (Columbia Roots 'n' Blues Series, 1991)
- *Please Warm My Weiner. Old Time Hokum Blues* (Yazoo-1043; 1992)
- *The Copulatin' Blues. 22 Dirty Blues From 1929-1947* (Mojo 301; 1996)
- *Copulation Blues. Hot & Sexy 1926-1940* (Flashbacks #3, 2000)
- *Rude Dudes* (Document Records DOCD-32-20-05; 2003)
- *Let Me Squeeze Your Lemon. The Ultimate Rude Blues Collection* (Great Voices Of The Century 2012; 2004)

4 Zum Blues-Authentizität-Konstrukt siehe auch Hamilton (2000: 139ff.).

5 »Graphic metaphors for sexual activity« resp. »savory sexual metaphors, [...] used to titillate prospective record buyers« (Barlow 1989: 142).

- *Eat To The Beat. The Dirtiest Of The Dirty Blues* (Bear Family BCD 16816 AS, 2006)

Während derartige Sampler vor allem die Stereotypen restaurieren (oder auch nur weiterschieben), die der weiße Mann den Schwarzen in puncto Sex und Moral angeheftet hat und die letztlich auf der von ihm gewalttätig betriebenen Instrumentalisierung und Zurichtung der Sklaven zu allzeit zeugungsbereiten Männern und allzeit gebärenden Müttern gründen – Paul Oliver (1991, 115f.) hat dies sehr schön beschrieben⁶ –, während also weiterhin weltweit (und in diesem Fall durch Amusement getarnt) rassistische Vorurteile kolportiert werden, tat sich die Forschung seit ihren Anfängen mit solcherlei Schamlosigkeiten schwarzer Musik schwer, auch wenn sie ein sah, dass ihre Säuberungsaktionen vermeintlich pornographischer Inhalte zu nichts führten – außer zur Zerstörung der gesamten Musik:

»The real problem of the Negro work-songs is not to find them, but to get them selected, classified and expurgated for publication so that the point and quality of the songs are not impaired. [...] pornography is such an organic part of their structure that it cannot be excised without destroying the point of the songs« (Gates Thomas 1926: 155/164).⁷

Und unter Pornographie wurden nicht nur die Schlüpfrigkeiten und Verruchtenheiten verstanden, auf die ich später zu sprechen komme, sondern bereits die sexuellen Themenbereiche, die – wie man so schön sagt: kontrovers diskutiert werden oder aufgrund gutbürgerlicher Doppelmoral meist gar nicht an- und vor allem nicht ausgesprochen werden.⁸ In »Mamie's Blues« ist das

6 Und Frederic Bancroft hat in seiner 1931 erschienenen grundlegenden Studie zum Sklavenhandel in den USA anhand zahlreicher Beispiele von der hohen Wertschätzung (im Sinne der Preisgestaltung!) der »rattlin' good breeders«, wie junge Sklavinnen mit hoher Fruchtbarkeitserwartung genannt wurden, bis hin zur Identifikation von Virginia als »negro raising State for other States« belegt, dass »slave rearing«, das Züchten von Sklaven, ein immenser Wirtschaftsfaktor: »the leading industry in the South« war; cf. Bancroft (1931: 67-87).

7 Als ein Beispiel unter vielen dafür, dass dem »Bewahren vor Schund und Schmutz« ohne Rücksicht auf Verluste, aber natürlich »bedauerlicherweise« Vorrang vor dem Wahren der Originalgestalt gewährt wurde: »It is to be regretted that a great mass of material cannot be published because of its vulgar and indecent content. These songs tell of every phrase of immorality and vice and filth; they represent the superlative of the repulsive« (Odum/Johnson 1925: 166). Dass derartige Einlassungen in Opposition zum erklärten Ziel der eigenen Arbeit: »to portray objectively the song life of the Negro« (ib.: 12) standen – zumal gerade diese Songs häufig »the favorites« (ib.: 166) waren –, scheint die Autoren nicht weiter beunruhigt zu haben.

8 Den ersten größeren und weitgehend vorwurfsfreien Beitrag zum Thema »Sex und Blues« veröffentlichte 1968 Paul Oliver in seinem Sammelband *Screening the Blues: Aspects of the Blues Tradition* unter dem Titel »The Blue Blues«

neben der Prostitution und dem mit der sexualisierten Metapher »he cook my cabbage«, des Kohlkochens also umschriebenen Geschlechtsakt die promiskuitiven Beziehungen der Protagonistin zu ihrem Ehemann und dem »kid man«, ihrem heimlichen Geliebten. »Two-Timing« heißt im Blues ein solches Dreiecksverhältnis, und meist ist es der Mann, der sich seine Zeit mit unterschiedlichen Frauen teilt, zugleich aber teilt sie sich diesen Mann häufig mit einer »two-timin' mama«:

»I'm a two-timin' mama, looking for a two-timin' man.
When you start double crossing, you play right into my hands.
If you stay out all night, come home at four,
You'll get back in time to see me unlock my door.
I'm a two-timin' mama, looking for a two-timin' man, I mean,
Looking for a two-timin' man.«⁹

Als Personal solch einer Konstellation wird neben der begehrten Frau der »monkey man«, das eheliche Weichei, benötigt, dem man als jemand, der durchs Hintertürchen zur Angebeteten gelangt, als »back door man« Hörner aufsetzen kann und deshalb auch aufsetzt – und natürlich ist eines klar für die Männer dieser Welt: »Every front door woman have a doggone back door man.«¹⁰

Ebenso freilich gibt es auch eine Reihe von boasting songs über die Monday- bis Sunday-gals, die verschiedenen Mädchen, die »Mann« sich zugelegt hat »for every day in the week« mit unterschiedlichen Hautfarben und unterschiedlichen Qualitäten von Kleingeld- bis Bier-Besorgen. Aber aufgepasst: Solch promiskuitives Tun kann schnell dazu führen, dass die »regular woman«, das »good gal« – wie in Johnny Temples »Better Not Let My Good Gal Catch You Here« – zum Rasiermesser oder zum »gatlin' gun«, zum

(Blue meint im Englischen bezeichnenderweise auch Pornographie). Dort zitiert Oliver (1968: 164f.) einleitend auch Gates Thomas. Nahezu alle (zumindest mir bekannten) nachfolgenden Einlassungen zum Thema stützen sich auf das von Oliver bereitgestellte Material und seine Anmerkungen – in den diversen Blues-Geschichten wie den thematisch gebundenen Aufsätzen bspw. von Staats (1979) oder Watson (2006). Neue Ansätze bringen Davis (1999: 3-41) und Hamilton (2000). Stephen Calts (2009) Lexikon erschien im Dezember 2009 erst nach Abfassung dieses Beitrags und musste weitgehend unberücksichtigt bleiben.

9 Mae Glover: »Two Timin' Woman (Two Timing Blues)« (Richmond, IN, 24. Februar 1931; Champion 50037 [DOCD 5185]). Die Klammerangaben hinter den Songs beinhalten in der runden Klammer a) Aufnahmeort, b) Aufnahmezeitpunkt; c) Plattenlabel und -nummer und d) in der nachfolgenden eckigen Klammer die CD-Neuauflage in den verschiedenen Serien von Document Records (DOCD, BDCD und MBCD, Näheres cf. <http://www.document-records.com>) resp. Columbia Records (*The Complete Recordings*).

10 Blind Willie McTell: »Talkin' To You Mama« (Atlanta, GA, August 1949; Regal 3277 [BDCD 6014]).

Maschinengewehr, greift oder der Konkurrentin mit den bloßen Händen den Garaus zu machen versucht:

»My Thursday brown, she throwed my pocket change.
My Wednesday brown, she wants to do the same.
Now, you better not let my good gal catch you here.
Oh, it ain't no tellin' what she might do.

She got a razor, she got a gatlin' gun.
She cut if you stand, she shoot you if you run.
You better not let my good gal catch you here.
Oh, it ain't no tellin' what she might do.«¹¹

Andersherum kann die Vielmännerei – wie in Victoria Spiveys »From 1 To 12 (Dirty Dozen)«¹² – aufgrund der zahlreichen Mängel der Auserwählten, darunter Lügereien, Spielsucht und körperliche Gewalt, nicht nur »from bad to worse« führen, sondern zur Abkehr vom anderen Geschlecht, »'cause the time have come when a woman's another'n's best friend«.

Über »bull-dykers« oder auch »bull-daggers« – Lesben – gab es ebenso zahlreiche Bluessongs wie über »sissies«, »fagotty men« oder »freaks« – schwule Männer.¹³ Das Thema Homosexualität wurde in der schwarzen Musik durchaus nicht gemieden, sondern als Teil des gesellschaftlichen Lebens angesehen und auch vom anderen Geschlecht ohne moralische Schuldzuweisungen oder Aburteilungen zur Kenntnis genommen.¹⁴

All diese angesprochenen Aspekte – Prostitution, Promiskuität, Homosexualität und körperliche Gewalt, nicht selten auch mit einer sadomasochistischen Komponente nach der klassischen Formel »Hit me, I love you« – sind bei zahlreichen Bluessängerinnen der 1920er und 1930er Jahre Teil ihres Songrepertoires: Bei »Ma« Rainey, der so genannten »Mother of the Blues«, ebenso wie bei Bessie Smith oder auch Lucille Bogan, die sich in Anlehnung an die erfolgreiche »Empress of the Blues« Bessie Jackson nannte.¹⁵

11 Johnny Temple: »Better Not Let My Good Gal Catch You Here« (NYC, 6. März 1939; Decca 7583 [DOCD 5239]).

12 Victoria Spivey: »From 1 To 12 (Dirty Dozen)« (Chicago, IL, 8. Juli 1937; Vocalion 03639 [DOCD 5319]).

13 Hier bspw. George Hannah: »The Boy In The Boat« und »Freakish Man Blues« (Grafton, WI, ca. Oktober 1930; Paramount 13024 [DOCD 5314]) und die »Sissy Man Blues« von Kokomo Arnold (Chicago, IL, 15. Januar 1935; Decca 7050 [DOCD 5037]) und George Noble (Chicago, IL, 5. März 1935; Vocalion unveröffentlicht) [DOCD 5191]).

14 Cf. – allerdings aus späterer Zeit – »Bad Girl Blues« von Memphis Willie B. (Memphis, TN, 12. August, 1961; LP *Introducing Memphis Willie B.*, Prestige/Bluesville 1034).

15 Um die Themen zumindest bei Gertrude »Ma« Rainey durchzukonjugieren (cf. auch Lieb 1981: 55): Der »two-timin' papa« in »Don't Fish In My Sea« (Chicago,

Bei Bogan findet sich auch ein Songtyp, der wohl aufgrund von Zensurmaßnahmen nicht an die Öffentlichkeit gelangte, obwohl er in den einschlägigen Etablissements in Harlem oder den diversen Rotlichtvierteln zum Standardrepertoire gezählt haben wird. Diese Songs, wohl nur für den privaten Gebrauch auf Platte gepresst, fahren weniger auf der kommerziellen Schiene des »Ohne-Hemd-und-ohne-Höschen« als auf der traditionsreichen liederlicher Lieder, deren Pikanterien und Zoten auf deutschem Sprachgebiet bspw. *Die Arschgeige* (Schmeckenbecher 1992) sammelt.

Der von Bogan mit Walter Roland am Klavier 1935 aufgenommene Titel »Shave 'Em Dry« lebt vom Spiel mit der Unverblümtheit, das Bogan mit ihren Zuhörern treibt, und bezieht seinen Impuls aus der Zweitbedeutung von »Shave 'Em Dry«: eine schnelle Nummer schieben ohne Vorspiel und Extras, eine professionelle Nummer, an der Bogan als Professionelle (»whore«) anscheinend auch ihren Spaß hat oder zumindest zu haben vorgibt:¹⁶

IL, ca. Dezember 1926; Paramount 12438 [DOCD 5584]), Prostitution in »Hustlin' Blues« (Chicago, IL, ca. Juni 1928; Paramount 12804 [DOCD 5126]), Gewaltbereitschaft im Sinne von häuslicher Gewalt ebenfalls hier oder – sehr deutlich sadomasochistisch konnotiert – in »Sweet Rough Man« (Chicago, IL, ca. September 1928; Paramount 12926 [DOCD 5156]), Homosexualität in »Sissy Blues« (Chicago, IL, ca. Juni 1926; Paramount 12384 [DOCD 5583]) und insbesondere die lesbische Orientierung der Sängerin selbst in »Prove It On Me Blues« (Chicago, IL, ca. Juni 1928; Paramount 12668 [DOCD 5156]).

- 16 Lorna Wheeler (2005: 172ff.) legte eine Interpretation des Songs vor, die sich an der wörtlichen Bedeutung von »to shave dry«, also Trockenrasieren, orientiert und auf SM-Praktiken abhebt – mir scheint das kaum schlüssig, da die eben erwähnten sprachlichen Hauptkomponenten des Songs: das Spiel mit der Unverblümtheit und der double talk von »Shave 'Em Dry« unberücksichtigt bleiben. Es existiert außerdem eine weitere ›liederliche‹ Aufnahme, diesmal aus der Sicht des Mannes und daher mit Walter Roland als Sänger, cf. Walter Roland & Lucille Bogan: »I'm Gonna Shave You Dry« (New York City, NY, 19. Juli 1933; ARC unveröffentlicht [DOCD 5145]). Hier wird übrigens die Bedeutung von »to shave dry« durch die neue Wendung »I'm gonna fuck you, right there till you're plum fucked out« vereindeutigt, zugleich aber die Zweitbedeutung ›Jemandem das gesamte Geld abknöpfen‹ initiiert: »the whores had my money, [...] them bitches done shaved me dry«. Und es gibt einen weiteren ›explicit lyrics‹-Song von Lucille Bogan (als Bessie Jackson), in dem die freie Rede vom Geschlechtsverkehr geübt wird – jetzt allerdings nicht mehr ein Koitus auf die Schnelle (shave 'em dry), sondern im Gegenteil: »Till The Cows Come Home«, eine erst kürzlich entdeckte, unveröffentlichte Aufnahme, ebenfalls mit Walter Roland am Klavier (New York City, NY, 19. Juli 1933; ARC unveröffentlicht [*Shave 'Em Dry: The Best of Lucille Bogan*, Columbia/Legacy CK 65705, 2004]).

Lucille Bogan & Walter Roland: »Shave 'Em Dry«

(New York City, NY, 19. Juli 1933; ARC unveröffentlicht [BDCD 6038])¹⁷

I got nipples on my titties, big as the end of my thumb,
 I got somethin' between my legs'll make a dead man come.
 Oh daddy, baby, won't you shave 'em dry? (Now, draw it out!)
 Want you to grind me baby, grind me until I cry.
 (Roland: Uh, huh.)

Say, I fucked all night and all the night before, baby,
 And I feel just like I wanna fuck some more.
 Oh great god, daddy, grind me, honey, and shave me dry.
 And when you hear me holler, baby, want you to shave it dry.

I got nipples on my titties, big as the end of my thumb,
 Daddy, you say that's the kind of 'em you want and you can make 'em come.
 Oh, daddy, shave me dry.
 (Roland: Shave all you wants, Bogan.)

And I'll give you somethin' baby, swear it'll make you cry.

I'm gonna turn back my mattress and let you oil my springs,
 I want you to grind me, daddy, till the bell do ring.
 Oh daddy, want you to shave 'em dry.
 Oh great god, daddy, if you can't shave 'em, baby, won't you try?

Now, if fuckin' was the thing that would take me to heaven,
 I'd be fuckin' in the studio till the clock strikes eleven.
 Oh daddy, daddy, shave 'em dry.
 I would fuck you, baby, honey, I'd make you cry.

Now, your nuts hang down like a damn bell-clapper,
 And your dick stands up like a steeple.
 Your goddam ass-hole stands open like a church door,
 And the crabs walks in like people. (Ow, shit!)
 (Roland: Aah, sure enough, shave 'em dry?)
 (Ooh!) Baby, won't you shave 'em dry?

A big sow gets fat from eatin' corn,
 And a pig gets fat from suckin'.
 Reason you see this whore, fat like I am,
 Great god, I got fat from fuckin'.

17 Meist, auch auf BDCD 6038 (und ebenso für Roland/Bogans »I'm Gonna Shave You Dry«), wird als Aufnahmedatum der 5. März 1935 angegeben. Howard Rye hat anhand der von ihm ermittelten Matrix-Nr. TO-1317 das korrekte Datum nachgewiesen (die vorausgehende Matrix-Nr. TO-1316 hat übrigens »Till The Cows Come Home«); cf. <http://launch.groups.yahoo.com/group/pre-war-blues/message/17909> (letzter Zugriff 1.10.2010).

(Whee! Shave 'em dry.)
(Roland: Aw, shake it, don't break it.)

My back is made of whalebone,
And my cock is made of brass,
And my fuckin' is made for workin' mens' two dollars,
Great god, around to kiss my ass.
(Wow. Oh daddy, shave 'em dry.)¹⁸

Bei »Shave 'Em Dry« ließe sich – da es neben der liederlichen (und unveröffentlichten) auch eine bereinigte (und veröffentlichte) Version gibt – aufs Genaueste studieren, wo die Grenzen des Erlaubten damals gezogen wurden.¹⁹

Die Grenzen respektieren auf besondere Weise zwei Songs, die eindeutig volksmusikalische Wurzeln haben – auch in Europa, wo sich ähnliche sprachliche Strategien noch heute bspw. in der bayrischen Volksmusik erhalten haben. Im Song »(Whose Gonna Do Your) Sweet Jelly Rollin'« lässt Whistlin' Rufus in jeder Strophe das erwartete verpönte Wort aus – und in der letzten Strophe, wenn er wg. Frauenmangel selbst Hand anlegen muss, ist es nicht einmal ein verpöntes:²⁰

Whistlin' Rufus [Bridey]: »(Whose Gonna Do Your) Sweet Jelly Rollin'«
(Chicago, IL, 11. Dezember 1933; Bluebird B5306 [DOCD 5645])

Who's gonna do your sweet jelly rollin', sweet jelly rollin' when I'm gone?
Who's gonna do your old-fashioned lovin', old-fashioned lovin' from now on?
Listen here, mama, don't you be so fast
Keep in this bed and give me a part of your -- [→ ass]
Now, who's gonna do your sweet jelly rollin', sweet jelly rollin'
when I'm gone?

18 In den Transkriptionen der Songtexte sind alle nicht gesungenen, gesprochenen Textteile in runde Klammern gesetzt.

19 Cf. Bessie Jackson [Lucille Bogan mit Walter Roland]: »Shave 'Em Dry« (New York City, NY, 5. März 1935; Banner 33475 [BDCD 6038]). Cf. zur »Shave 'Em Dry«-Tradition Oliver (1968: 225-232). Ein anderer Song mit Vergleichsmöglichkeiten ist Speckled Reds »Dirty Dozens«-Versionen von 1929 und die 1956 aufgenommene »unexpurgated version [...] as it was performed in the ›turpentine jukes where it didn't matter« (Oliver 1968: 239, hier auch, auf S. 240 – eine Teiltranskription des Textes). Cf. Speckled Red: »The Dirty Dozens« / »The Dirty Dozens – No.2« (Peabody Hotel, Memphis, TN, 22. September 1929; Brunswick 7116 [DOCD 5205]) und »The Dirtier Dozens« / »The Dirtiest Dozens« (St. Louis, 2. September 1956; LP *Speckled Red – The Dirty Dozens*, Delmark DE-601).

20 Von den vier Songs, die Whistlin' Rufus aufnahm, spielen drei mit dieser Auslass-Strategie.

Who's gonna do your sweet jelly rollin', sweet jelly rollin' when I'm gone?
 Who's gonna do your old-fashioned lovin', old-fashioned lovin' from now on?
 I like you, baby, you short like a duck.

Oh, my soul, baby, you sure can -- [→ *fuck*]

Ooh, who gonna do your sweet jelly rollin', sweet jelly rollin', baby,
 when I'm gone?

Who's gonna do your sweet jelly rollin', sweet jelly rollin', baby,
 when I'm gone?

Who's gonna do your old-fashioned lovin', old-fashioned lovin' from now on?
 Uh-uh, mister baby, you just a li'l too fast.

You'll not cram all that meat up my little -- [→ *ass*]

Who's gonna do your old-fashioned lovin', old-fashioned lovin' from now on?

Who's gonna do your sweet jelly rollin', sweet jelly rollin' when I'm gone?

Who's gonna do your sweet jelly rollin', sweet jelly rollin' from now on?

I hear it said, baby, that you're too slick.

You'll not give me all of that great big -- [→ *dick*]

Ooh, who's gonna do your sweet jelly rollin', sweet jelly rollin' from now on?

[...]

Who's gonna do your sweet jelly rollin', sweet jelly rollin' when I'm gone?

Who's gonna do your old-fashioned lovin', old-fashioned lovin' from now on?

In Dixieland I'll make a stand,

Can't get the woman I want I'm gonna use my -- [→ *hand*]

Ooh, who's gonna do your sweet jelly rollin', sweet jelly rollin', baby,
 when I'm gone?

Teddy Darby wiederum ersetzt in (seinem 12-taktigen Blues) »She Thinks She's Slick« das verpönte Reimwort durch ein anderes, ›sauberes‹ Wort, das gerade dadurch, dass es sich nicht reimt, das sexuell aufgeladene umso deutlicher aufscheinen lässt:

Blind Squire Turner [Teddy Darby]: »She Thinks She's Slick«

(Chicago, IL, 9. Dezember 1933; Bluebird B5307 [BDCD 6042])

Now, as I tried to gamble and the dice wouldn't pass,

Here I am with a raggedy cap. [→ *ass*]

And I know my babe don't mean me no good.

Gonna pack my suitcase, leave the neighborhood.

Now, the girl o' mine thinks she's slick,

I know she's been getting some outside talk. [→ *dick*]

And I know that gal, she don't mean me no good.

I'm gonna pack my suitcase, leave the neighborhood.

[...]

Now, the hen was in the henhouse, she was just cluckin',
Mad, 'cause the rooster had another hen dancin'. [→ *fuckin'*]
And I knows that by that, she didn't mean him no good.
Gonna pack my suitcase, leave the neighborhood.

Now, when I was a baby, I cried to suck.
Now I'm a man, I have to pay to dance. [→ *fuck*]
And I know that by that, she don't mean me no good.
Gonna pack my suitcase, leave the neighborhood.

Ähnliche Strategien eines offensichtlichen oder auch offensiven Spiels mit sprachlichen Tabuzonen und der Zensur walten bei Titeln wie »Dirty Mother For You«²¹ (einer schnell gesprochenen Phrase, die durch Verschiebung des »ck« ins klangliche Nirgendwo die Schmähere »motherfucker« tarnte),²² bei Ausdrücken wie »yas yas yas«²³ (ass) oder Abkürzungen wie »K.M.A.« (kiss my ass)²⁴ und »D.B.A.« (dirty black ass).

Aber mein Thema ist ja nicht der Sex nebst den zugehörigen Zensurpraktiken im Pre-War-Blues, also in der bluesorientierten schwarzen Unterhaltungsmusik bis zu Beginn der 1940er Jahre, sondern seine sexualisierte Metaphorik. Und mein Thema ist daher auch weniger die Musik, obwohl selbstverständlich auch sie mit Sex zu tun hat, nicht nur, weil sie im Umfeld erhöhter Sexualkontakte einen ihrer Ursprünge hat, sondern auch, weil sie als Tanzmusik die Körperlichkeit und Geschlechtlichkeit betont.²⁵ Nein, mir

21 Bspw. Memphis Minnie: »Dirty Mother For You« (Chicago, IL, 10. Januar 1935; Decca 7048 [BDCD 6008]), Roosevelt Sykes: »Dirty Mother For You (Don't You Know)« (Chicago, IL, 18. Februar (2 takes) & 22. Mai (1 take) 1936; alle Decca 7160 [DOCD 5119]), Shufflin' Sam and His Rhythm [Washboard Sam]: »Dirty Mother For You« (16. September 1936; Vocalion 03329 [DOCD 5171]).

22 Zum »Dirty Mother Fuyer« cf. Oliver (1968: 232-235).

23 Hier etwa die Künstlernamen »The Yas Yas Girl« (Merline Johnson) und »The Yas Yas Man« (Jimmy Strange), vor allem aber das vielfach aufgenommene »The Duck's Yas Yas Yas«. S. James (Stump) Johnson: »The Duck-Yas-Yas-Yas« (Long Island City, NY, ca. Dezember 1928; QRS R7049 [DOCD-5250]), Tampa Red & Georgia Tom: »The Duck Yas-Yas-Yas« (Chicago, IL, 13. Mai 1929; Vocalion 1277 [DOCD-5074]), Oliver Cobb: »The Duck's Yas Yas Yas« (Chicago, IL, ca. 19. August 1929; Brunswick 7107 [DOCD-5482]), Snitcher Roberts [James (Stump) Johnson]: »The Duck's Yas-Yas Yas« (Chicago, IL, 16. November 1929; Okeh 8750 [DOCD-5250]), Georgia Tom: »The Duck's Yas Yas Yas« (New York City, NY, 10. April 1930; Oriole 8014 [BDCD-6022]).

24 In der expliziten Version von »Shave 'Em Dry« freilich wird – ganz am Schluss des Songs – »kiss my ass« nicht abgekürzt.

25 »Shake, Rattle And Roll« sind ja keine Erfindungen von Bill Haley, dem angeblichen (und noch 2007 von Otto Fuchs so titulierten) »Vater des Rock 'n' Roll«, sondern seit den 1920er auf Bluesplatten zu hören als Bezeichnung dessen, was und wie getanzt wird, und zugleich natürlich der rhythmischen Bewegungen, die beim Koitus vollzogen werden. Exakt bspw. im Refrain von Joe McCoys »Shake Mattie« (Chicago, IL, 30. Januar 1931; Vocalion 1668 [DOCD 5029]): Oh,

geht es in erster Linie um Sprachstrategien, um den Umgang mit Wörtern und ihren Bedeutungen. Dazu muss zunächst vorweggeschickt werden, dass Blueslyrics etwas Besonderes sind – in diesem Falle als inkohärente, wandelbare und austauschbare Komplexe. Jeff Todd Titon (1979: 38ff.) hat anhand dreier im Abstand weniger Wochen von Blind Lemon Jefferson eingespielter Versionen seines »Match Box Blues« anschaulich deutlich gemacht, dass alle Strophen wie Spielmarken innerhalb eines Songs hin- und hergeschoben und nahezu alle Strophen außer der titelgebenden in den Song hinein- und wieder hinausgeschoben werden können, ohne dass dadurch der Song substantiell gefährdet würde. Von einer narrativen Struktur kann also in Blueslyrics ebenso wenig ausgegangen werden wie auch nur von einem durchgehenden resp. durchgehaltenen Oberthema. So ist es nicht selten, dass in einem Song eine Strophe mit dem Titel inhaltlich kongruent geht, während sich alle anderen anderen und durchaus unterschiedlichen Themen widmen. Es scheint dies die gängige, wenn nicht durchgängige Form der Textproduktion gewesen zu sein, die spätestens mit dem Eintritt der Männer in die Plattenproduktion, also um 1924 bis 1926,²⁶ auch für uns Nachgeborene nachvollziehbar wird.

Um diesen Aspekt an einem Beispiel anzudeuten, ein kurzer Blick auf eine weitere, von Jelly Roll Morton ein Jahr später aufgenommene Version seines »Mamie's Blues«:

Jelly Roll Morton: »Mamie's Blues«

(New York City, NY, 16. Dezember 1939; General 4001-A)

(This is the first blues I no doubt heard in my life. Mamie Desdunes – this was her favorite blues she hardly could play anything else more, but she really could play this number. Of course, to get in on it, to try to learn it, I made myself the, the can-rusher.)

shake on, Mattie, shake rattle and roll. / I can't get enough, now, satisfy my soul.« Cf. aber vor allem die zahlreichen »rock that thing« – etwa Lil Johnsons »Rock That Thing« (Chicago, IL, 16. Juli 1929; Vocalion 1410 [DOCD 5307]) –, »shake that thing« – etwa in der letzten Zeile von Lucille Bogans »Black Angel Blues« (Chicago, IL, ca. Mitte Dezember 1930; Brunswick 7186 [BDCD 6037]) – bis hin zu »strut my stuff« – etwa im Refrain von Memphis Minnie's »Ice Man (Come On Up)« (Chicago, IL, 18. Februar 1936; Vocalion 03222 [BDCD 6009]).

26 Der erste von einem Schwarzen eingespielte Blues war Ed Andrews' »Barrelhouse Blues« (Atlanta, GA, Ende März oder Anfang April 1924; Okeh 8137 [DOCD 5169]), der erste von einer Schwarzen gesungene Blues erschien fast vier Jahre zuvor auf Platte – Mamie Smith's »Crazy Blues« (New York City, NY, 10. August 1920; Okeh 4169 [DOCD-5357]). »Barrelhouse Blues« zählt übrigens zu den weiter oben erwähnten boasting songs – zumindest mit seiner dritten Strophe, in der der Sänger auf der Suche nach *der* Einen ist:

»I've got nineteen women, I believe I wants one more.
Got nineteen women, I believe I wants one more.
If the one do suit me, gonna let the nineteen go.«

Two-Nineteen done took my baby away.

Two-Nineteen took my baby away.

Two-Seventeen bring her back some day.

Stood on the corner with her feets just soakin' wet. (Her feets was wet.)

Stood on the corner with her feet soakin' wet.

Begging each and every man that she met.

If you can't give a dollar, give me a lousy dime.

Can't give a dollar, give me a lousy dime.

I wanna feed that hungry man of mine.

Während die einstigen beiden letzten Strophen – und somit der gesamte intime Sexualbereich – entfallen, ist an den Beginn eine neue Strophe gerückt, die mit den Zügen Nr. 219 und 217 eines der bedeutendsten Sujets schwarzer Musik, die Eisenbahn, in den Song aus- und einfahren lässt.²⁷

Die jetzt fehlende letzte Strophe enthielt wie erwähnt die sexualisierte Metapher »he cook my cabbage« – womit keine Frühform aktueller Koch-euphorie gemeint ist, sondern eine Kopulation. Und auch Mister Mortons Spitzname Jelly Roll (den er angeblich aufgrund seiner zahlreichen Affären erhielt, Morton hieß eigentlich Ferdinand Joseph La Menthe) meint nichts anderes – »Who's gonna do your sweet jelly rollin' when I'm gone?«, fragte Whistlin' Rufus (s.o.). Beides sind double entendre-, double meaning-Konstruktionen,²⁸ entnommen der kulinarischen Sphäre – wie zahlreiche weitere: neben »jelly roll« ein weiteres prominentes Vagina-Gebäckstückchen ist das nah verwandte »biscuit« mit seinem männlichen Pendant »biscuit roller«.²⁹ Bei der Zubereitung des passenden Getränks kommt neben dem koitalen Bezug ein weiteres hinzu: coffee grinding, das Kaffeemahlen ist zu-

27 Die auch im anderen »Mamie's Blues« gesungenen Strophen 2 und 3 sind Hauptbestandteil der aus Sicht der Prostituierten gesungenen »Street Walking«-Songs; cf. bspw. Bertha »Chippie« Hill: »Street Walker Blues« (Chicago, IL, 15. Juni 1926; OKeh 8437 [DOCD 5330]) und Georgia White: »Walking The Street« (Chicago, IL, 28. Januar 1937; Decca 7277 [DOCD 5302]).

28 »Cabbage«, »jelly roll« und andere sexualisierte Metaphern hat übrigens erstmals – und zeitgleich zu Gates Thomas und seinem zitierten Pornographie-Problem – Guy B. Johnson so gewissen- wie ernsthaft und ohne jegliche Vorhaltungen in seinem Aufsatz »Double Meaning in the Popular Negro Blues« (1927) diskutiert.

29 Überhaupt sind Backwaren im Blues durchweg Vulva-Symbole, vom Brot bis zu Robert Johnsons »hot tamales«, den mit scharfem Chili gefüllten Maismehl-taschen in »They're Red Hot« (San Antonio, TX, 27. November 1936; Vocalion 03563 [*The Complete Recordings*]).

gleich eine Hautfarbenbezeichnung und insofern ebenso *dreideutig* wie der honey dripper, Honigtropfer, der zugleich auf einen Hellhäutigen verweist.³⁰

Zu solch sexuell aufgeladenen Tätigkeiten zählen selbstverständlich auch eine Vielzahl an Berufstätigkeiten – von gestandenen Berufen wie dem »butcher« und dem notorischen »milkman«, der medizinischen Abteilung »doctor« und »dentist« über die ihre Profession plastisch präsentierenden »jockeys« und »deep sea divers« bis hin zum allumfassenden, allzeitbereiten »All Around Man« Bo Carters:

Bo Carter: »All Around Man«

(New York City, NY, 4. Juni 1931; Columbia 14661-D [DOCD 5080])

Now, I ain't no butcher, no butcher's son.

I can do your cuttin' until the butcher man come.

'Cause I'm a all around man, oh, I'm a all around man.

I mean, I'm a all around man, and I can do most anything that come to hand.

Now, I ain't no plumber, no plumber's son.

I can do your screwin' till the plumber man come.

'Cause I'm a all around man, oh, I'm a all around man.

I mean, I'm a all around man, and I can do most anything that come to hand.

Now, I ain't no miller, no miller's son.

I can do your grindin' until the miller man come.

'Cause I'm a all around man, oh, I'm a all around man.

I mean, I'm a all around man, and I can do most anything that come to hand.

(Oh, baby, you know I'm a all around man.)

Now, I ain't no milkman, no milkman's son.

I can pull your titties till the milkman come.

'Cause I'm a all around man, oh, I'm a all around man.

I mean, I'm a all around man, and I can do most anything that come to hand.

Now, I ain't no spring-man, no spring-man's son.

I can bounce your springs till the spring-man come.

'Cause I'm a all around man, oh, I'm a all around man.

I mean, I'm a all around man, and I can do most anything that come to hand.

Now, I ain't no auger-man, no auger-man's son.

30 Als je ein Beispiel unter vielen: Bessie Smith: »Nobody In Town Can Bake A Sweet Jelly Roll Like Mine« (New York City, NY, 22. Juni 1923; Columbia A3942. [*The Complete Recordings Vol. 1*]), Bumble Bee Slim: »No More Biscuit Rolling Here« (Chicago, IL, 6. Februar 1936; Vocalion 03328) [DOCD 5265]), Clara Smith: »Ain't Got Nobody To Grind My Coffee« (New York City, NY, 9. August 1928; Columbia 14368 [DOCD 5368]), Roosevelt Sykes: »The Honey Dripper« (New York City, NY, 21 February 1936; Decca 7164 [DOCD 5119]).

I can bore your hole till the auger-man come.
'Cause I'm a all around man, oh, I'm a all around man.
I mean, I'm a all around man, and I can do most anything that come to hand.³¹

Selbstverständlich kann (und will) ich jetzt nicht Beispiele für alle Obst- und Gemüsesorten, für alle Berufe und Berufungen, für alle Gegenstände und Tierarten geben, die in Bluestexten sexuell konnotiert werden. Hier nur einige wenige Hinweise:

Einiges wirkt auf den ersten Blick einleuchtend – zumal längliche Gegenstände, die natürlich als Penisderivate fungieren. So das Rohr, das verlegt wird, die Zigarette, an der das Baby saugt, bis (ein etwas schiefes Fellatio-Bild) die Asche kommt, die Lenkstange, die mitunter »just too little« ist, die Grammophonadel, die rostet, weil der Plattenspieler nicht mehr funktioniert, die Banane, die in den Fruchtkorb gehört, das Wienerwürstchen und der Hotdog.³² Oder auch der Schlüssel fürs Schlüsselloch – mit dem Problem, dass – aus mancherlei Gründen – der Schlüssel nicht immer passt:

»I found your keyhole, baby, but my key just won't go in.
I twist it to the east, I twist it to the west, now it's beginning to bend.
Now, my key's too big, or your keyhole is too small.
They just won't work, now, baby, that's all.
I found your keyhole, baby, but my key just won't go in.«³³

Kein Problem freilich für den Schreiner, der einfach mit seinem Bohrer ein neues Schlüsselloch in die Tür bohrt, die von *ihr* ein bisschen bis ein bisschen mehr hin und her geschüttelt werden soll:

31 Cf. ebenso Bo Carter: »All Around Man – Part 2« (St. Charles Hotel, New Orleans, LA, 15. Oktober 1936; Bluebird B6659 [DOCD 5081]) und – gleichsam als vorausgehender Gegenentwurf – Mary Dixon: »All Around Mama« (New York City, NY, 20. Juni 1929; Columbia 14442-D [DOCD 5504]).

32 Als je ein Beispiel: Jimmy Oden: »Pipe Layin' Blues« (Chicago, IL, 24. August 1934; Decca 7017 [DOCD 5234]), Bo Carter: »Cigarette Blues« (New Orleans, LA, 20. Februar 1936; Bluebird B6295 [DOCD 5081]), Walter Davis: »Guiding Rod« (Leland Hotel, Aurora, IL, 11. November 1937; Bluebird B7292 [DOCD 5283]), Robert Johnson: »Phonograph Blues« (San Antonio, TX, 23. November 1936; ARC unveröffentlicht [*The Complete Recordings*]), Bo Carter: »Banana In Your Fruit Basket« (New York City, NY, 4. Juni 1931; Columbia 14661 [DOCD 5078]) / San Antonio, TX, 26. März 1934; Bluebird B5594 [DOCD 5079]), Bo Carter: »Please Warm My Weiner« (New Orleans, LA, 19. Januar 1935; Bluebird B6058 [DOCD 5080]), Lil Johnson: »Sam – The Hot Dog Man« (Chicago, IL, 22. April 1936; Vocalion 03241 [DOCD 5307]).

33 Al Miller: »I Found Your Key-Hole« (Chicago, IL, 6. Juni 1929; Brunswick 7088 [DOCD 5306]). In Trixie Butlers »You Got The Right Key« (Chicago, IL, 3. April 1936; Bluebird B6429 [DOCD 5295]) hat der Schlüsselbesitzer keine Chance mehr, weil die Sängerin einen neuen Freund und das Schloss ausgewechselt hat.

»Baby, I'm a carpenter, I will bore your keyhole in your door.
 Baby, I'm a carpenter, I will bore your keyhole in your door.
 I will fit your lock in for you, and I won't charge you a penny more.

Mama, while I twist my auger, I want you to shake your door.
 Mama, while I twist my auger, I want you to shake your door.
 Because I'm gonna be there twistin', mama, and you won't be
 able to shake no more.

My auger is getting hot, now I'm goin' to let you feel the end.
 My auger is getting hot, I'm goin' to let you feel the end.
 And soon as it cool off a little, I'm goin' to start out borin' again.«³⁴

Als Potenzvariante noch die Zuckerstange, die bei Mississippi John Hurt immerhin an die 23 Zentimeter lang ist (1 inch = 2,54 cm):

»Want all you ladies all to gather round.
 That good sweet candy man's in town.
 It's the candy man, it's the candy man.

He's got a stick of candy just nine inch long.
 He sells as fast as a hog can chew his corn.
 It's the candy man, it's the candy man.«³⁵

Oder als Impotenzvariante der Stift, dem die Tinte ausgegangen ist:

»Now, my baby says she's goin' to quit me, I'll tell it's for this reason why.
 Lead in my pencil, gone bye-bye.
 Laid down last night, couldn't help but cry,
 Wanted to write so bad, I was about to die.
 Lead in my pencil, babe, it's done gone bad,
 And it's the worst old feelin', baby, that I've ever had.«³⁶

Und die bekannte Variante Onans, wenn Robert Johnson meint, »seinen Besen säubern« zu müssen:

34 Walter Davis: »Carpenter Man« (Chicago, IL, 3. April 1936; Bluebird B6354 [DOCD 5282]), ebenso Lee Brown: »Carpenter Man Blues« (New York City, NY, 3. August 1937; Decca 7504 [DOCD 5344]).

35 Mississippi John Hurt: »Candy Man Blues« (New York City, NY, 28. Dezember 1928; Okeh 8654 [DOCD 5003]). Big Bill Broonzy hat in »Come Home Early« (Chicago, 16. August 1937; Vocalion 03122 [DOCD 5128]) »nur« »an eight-inch pipe« zu bieten.

36 Johnnie Temple: »Lead Pencil Blues (It Just Won't Write)« (Chicago, IL, 14. Mai 1935; Vocalion 03068 [DOCD 5238]), ähnlich Bo Carter: »My Pencil Won't Write No More« (New York City, NY, 4. Juni 1931; Okeh 8912) [DOCD 5078]). Wenn man freilich weder lesen noch schreiben kann, so schließt Big Bill Broonzy in »Sad Pencil Blues« (Chicago, IL, 5. Mai 1938; Vocalion 04378 [DOCD 5129]), benötigt man keinen Stift und »if you buy a new lead, gal, you're throwin' your money away«.

»I'm goin' get up in the mornin', I believe I'll dust my broom.
I'm goin' get up in the mornin', I believe I'll dust my broom.
Girlfriend, the black man you been lovin', girlfriend, can get my room.«³⁷

Aus dem Tierreich schließlich findet sich hier alles ein, was – wie die Mücke und die Hummel – einen Stachel oder ähnliches – wie der Schwertfisch – hat oder auch nur – wie die Spinne – langbeinig ist und beißt oder sich – vom Wurm bis zur Eidechse – länglich schlängelt. Und natürlich das – laut Freud (1996: 359) – »bedeutsamste Symbol des männlichen Gliedes, die Schlange«, die – in zahlreichen Bluesongs und meist in ihrer Hautfarbe markiert als »black snake« – auf der Suche nach »some pretty mama« durchs Haus kriecht,³⁸ oder als »jet black snake«, tiefschwarze Schlange (mit negativer Hautfarbenkonnotation) deine Geliebte vergiftet, sodass sie dich nicht mehr liebt.³⁹ Im Metaphern-Zoo finden sich weitere Schlangen, »crawlin' king snakes«, »rattle snakes«, dazu – weniger augenscheinlich – zahllose »rootin'«, »prowlin'«, »howlin'« »dogs«, »groundhogs«, »tush-hogs«, »wolves« und »tom cats«.

Die Bilder zum weiblichen Geschlechtsorgan sind meist mehrfach belichtet. Zwar wird einiges eindeutig der Vagina zugeordnet – neben dem Kohl bspw. die Kartoffeln, nach denen er tief (unten) buddeln muss,⁴⁰ oder auch

37 Robert Johnson: »I Believe I'll Dust My Broom« (San Antonio, TX, 23. November 1936, Vocalion 03475 [*The Complete Recordings*]). Meist wird »to dust my broom« als Metapher für »die Stadt verlassen« beschrieben, was mir eher weit hergeholt scheint – zumal wenn, allen Ernstes, das Substantiv in seiner Verbform »to broom« im »nineteenth-century slang meaning ›to run away‹« verortet und für das eigentliche Verb »to dust« eine substantivische Ableitung aus »Matthew 10:14« aufgerufen wird (Aschoff 2001: 44).

38 Paradigmatisch die schwarzen Schlangen Blind Lemon Jeffersons: »That Black Snake Moan« (Chicago, IL, ca. August 1926; Paramount 12407 [DOCD 5017]), »Black Snake Moan« (Atlanta, GA, 14. März 1927; OKeh 8455 [DOCD 5018]), »Black Snake Dream Blues« (Chicago, IL, ca. Juni 1927; Paramount 12510 [DOCD 5018]) und »Black Snake Moan No. 2« (Chicago, IL, ca. März 1929; Paramount 12756 [DOCD 5020]).

39 Roosevelt Sykes: »Jet Black Snake« (New York City, NY, 18. Februar 1936; Decca 7188 [DOCD 5038/5119]). Übrigens unterliegt das Schönheitsideal der schwarzen Hautfarbenskala (in absteigender Wertigkeit von yellow nach jet black) sowohl einer sozialen Klassifikation wie einer sexualpsychologischen Wertung – ähnlich dem Kontrast von blonden und schwarzbraunen Mädchen in mitteleuropäischen Volksliedern, in denen die blonde Haarfarbe in der Regel für adlige resp. sozial hochstehende Frauen reserviert ist, während die Schwarzbraunen nicht allein niederer Herkunft, sondern – und im Gegensatz zu den Blondes – auch nicht abweisend zu sein haben – vielmehr leicht herum- oder gar für Geld zu bekommen. Cf. auch Cow Cow Davenports »Black Girl Gets There Just The Same« auf S. 67 und die dazugehörige Fußnote 58.

40 Cf. Lil Johnson: »You'll Never Miss Your Jelly Till Your Jelly Rollers Gone« (Chicago, IL, 23. April 1929; Vocalion 1299 [DOCD 5307]) und Bo Carter: »Don't Mash

Überdimensioniertes wie die Kommode, die er nach ihrem »little Santa Claus« durchsucht.⁴¹ Aber viele Sexuelsymbole sind ying-yang, werden bisexuell verwendet⁴² – bspw. der Ofen, der hier wie dort heiß oder zu heiß wird,⁴³ die Zitrone, die hier wie dort ausgepresst wird (allerdings nur beim Mann »'til the juice runs down my leg«)⁴⁴ und hier wie dort hat man sich aus

My Digger So Deep« (St. Charles Hotel, New Orleans, LA, 15. Oktober 1936; Bluebird B7213 [DOCD 5081]).

- 41 Cf. Carl Rafferty & Roosevelt Sykes: »Dresser With The Drawers« (Chicago, IL, 11. Dezember 1933; Bluebird B5429 [DOCD 5118]) und Charley Jordan: »Chifferobe« (Chicago, IL, 29. März 1937; Decca 7353 [DOCD 5099]);
- 42 Die Verwendung bisexueller Symbole sei – laut Freud (1996: 360) – eine »Neigung des Traumes und der unbewußten Phantasien, die [...] einen archaischen Zug [verrate], da in der Kindheit die Verschiedenheit der Genitalien unbekannt ist und beiden Geschlechtern das nämliche Genital zugesprochen wird.«
- 43 Mitunter überlagern sich auch die Bilder: So ist Lil Johnsons »Ofen in gutem Zustand« und um ihn anzuzünden, muss der »good daddy« nur »sein Streichholz ins Loch« halten, zugleich aber hat sie Angst, dass ihr »chef cook« ihre »biscuits« nicht braun backen kann; cf. Lil Johnson: »My Stove's In Good Condition« (Chicago, 22. April 1936; Vocalion 03251 [DOCD 5308]). Und wenn der Ofen zu heiß wird, kommt in Johnsons Song eine weitere Metapher zum Einsatz: der »damper«, eine Ofenklappe, die den Luftstrom reguliert und heruntergeklappt die Ofenhitze herabsenkt. Und »to turn s.o.'s damper down« meint dann: es jemandem – Mann wie Frau – erstklassig besorgen: »When my oven gets too hot, I swear you'll have to turn my damper down«, singt Lil Johnson und weiter: »There's a range in my kitchen, sure bakes nice and brown. / All I need is some good daddy to turn my damper down.« Diese Strophe wiederum ist – mitunter variiert – eine beliebte Wanderstrophe, die sich über einen längeren Zeitraum durch Blues-Songs schiebt, bspw. Clara Smith: »Mama's Gone, Good Bye« (New York City, NY, 20. September 1924; Columbia 14039-D [DOCD 5365]), »Ma« Rainey: »Jealous Hearted Blues« (New York City, NY, ca. 15. Oktober 1924; Paramount 12252 [DOCD 5582]), Charley Lincoln: »Jealous Hearted Blues« (Atlanta, GA, 4. November 1927; Columbia 14305-D [BDCD 6027]), Blind Boy Fuller: »I'm A Rattlesnakin' Daddy« (New York City, NY, 23. Juli 1935; ARC 6-01-56 [DOCD 5091]) usw.
- 44 Robert Johnson: »Traveling Riverside Blues« – Take 1/2 (Dallas, TX, 20. Juni 1937; ARC unveröffentlicht [*The Complete Recordings*]). Ein Beispiel für das weibliche »lemon squeezing« bietet Carl Raffertys »Dresser With The Drawers« (Chicago, IL, 11. Dezember 1933; Bluebird B5429 [DOCD 5118]). Bei Bumble Bee Slim wiederum wird beides – nicht ganz logisch – vermischt: So ist zunächst eindeutig die Zitrone eine Frucht in ihrem Obstkorb, die er auspresst, dann aber hält sie den Krug, in den sein Saft fließen kann; cf. Bumble Bee Slim: *Lemon Squeezing Blues* (Chicago, IL, 11. Juli 1935; Vocalion 03005 [DOCD 5264]):
- »Baby, you got fruit in your basket, lemons on your shelf.
I know good and well, honey, you can't squeeze them yourself.
Honey, it's please let me squeeze your lemon while I'm in your lonesome town.
Let me squeeze your lemon, baby, until my love come down.
[...]
I roll 'em first, mama, then I squeeze them again.

dem Obstgarten zu absentieren, wenn man die Pfirsiche nicht mag: »If you don't like my peaches, please let my orchard be«⁴⁵, – beim Mann allerdings nur, wenn sie noch am Baum hängen: »If you don't like my peaches, mama, don't shake my tree.«⁴⁶

Ich breche hier ab, um an *einem* Sujet den vielfältigen Facetten sexualisierter Metaphorik nachzugehen. Angela Davis (1999: 8) hat drei Aspekte genannt, die mit dem Ende der Sklaverei das Leben der Schwarzen zumal in der privaten Sphäre entscheidend änderten: 1. freies Reisen, 2. realisierbare Bildung und 3. Sexualität in selbst gewählten Partnerschaften. Von diesen drei Veränderungen spielen zwei, nämlich Reisen und Sex, im Blues eine Hauptrolle, sind dort allgegenwärtig. Im Pre-War-Blues symbolisiert und präsentiert an erster Stelle die Eisenbahn die unreglementierte Mobilität, die es den Schwarzen nach Jahrhunderten der Versklavung erlaubt, den »Geruch der Muli-Fürze«⁴⁷ hinter sich zu lassen und dorthin zu reisen, wo man hinreisen will – potentiell erlaubt, denn die mobile Freiheit unterliegt zumindest finanziellen Einschränkungen.

Dies gilt umso mehr für ein weiteres Symbol der (Bewegungs-)Freiheit: das Auto, das freilich und im Gegensatz zum Zug meist ein Statussymbol darstellt, mit dem man durch die Gegend cruisen kann, wie man lustig ist. Im Blues freilich spielt das Auto selten diese Rolle. Zwar sind die beiden Statusklammern Mittelklassewagen und Luxusklasse durchaus wirksam – in Form meist von Ford V-8 und Cadillac 8 –, aber beide Klassen sind von den finanziellen Möglichkeiten der schwarzen Blueshörer so weit entfernt wie Mars oder Jupiter von der Erde, sie gehören zum und dem weißen Mann. Das, was die »colored people« vom Auto sich zu eigen machen können und zu eigen machen, ist ein Bild, die Metapher, die als Folie nun nicht auf mobile wie finanzielle Unabhängigkeit und Schrankenlosigkeit verweist, schon gar nicht aufs Abhauen, Herumreisen oder Nicht-wissen-wohin der Eisenbahnbluese oder auf einen gesellschaftskritischen Lagebericht vom bösen bossman und von zuviel oder keiner Arbeit. Nein, das Auto wird einzig und allein, wenn auch aus unterschiedlichen Blickwinkeln und mit unterschied-

You hold the pitcher, baby, let that juice run in.

Mama, please let me squeeze your lemon while I'm [...]

45 Als ein Beispiel unter vielen Bessie Smith: »Mama's Got The Blues« (New York City, NY, 28. April 1923; Columbia A3900 [*The Complete Recordings Vol. 1*]).

46 Papa Charlie's Boys [Charlie McCoy?]: »Let My Peaches Be« (Chicago, IL, 3. April 1936; Bluebird B6408 [BDCD 6019]):

47 »I got tired of smellin' mule farts« –: er habe, so der wahlweise Sam Chatmon oder Walter Vincson – beide Musiker der berühmten Mississippi Sheiks – zugeschriebene Spruch (cf. bspw. Aschoff 2001: 41), vom Geruch der Muli-Fürze die Schnauze voll gehabt.

lichen Konnotationen und Codes, im sexualisierten Kontext gebraucht – letztlich und endlich zur Sicherstellung der eigenen Körperlichkeit, die der schwarzen Frau und dem schwarzen Mann innerhalb der Gesamtgesellschaft durch Rassentrennung und rassistische Gesetzgebung entzogen wurde.

Ich habe versucht, alle Blues-Songs zu ermitteln, die das Auto in welcher Weise auch immer erwähnen. Es sind im Gegensatz zu Train-Songs und erst recht zum sicherlich in die Zehntausende gehenden Gesamtrepertoire⁴⁸ nicht viele. Zwischen Januar 1925, als Ida Cox in ihrem »Misery Blues« einen Mann mit einem Auto vergleicht, das ständig instand gesetzt werden muss (»a man is like a car that you have to overhaul«⁴⁹), und Januar 1942, als Mabel Robinson den Chauffeur ihres V-8 Ford sucht, der sie »so easy« fährt,⁵⁰ sind keine 60 Songs mit Auto- oder Auto-verwandten Titeln aufgenommen worden, davon neun von Frauen gesungen. Nehmen schon in diesen Songs durchaus nicht alle Textstrophen auf Automobiles Bezug, so gibt es außerdem aus diesem Zeitraum rund 140, also gut doppelt so viele Songs, darunter 22 von Frauen (und fünf als Mann-Frau-Duo) gesungen, in denen sich eine, höchstens zwei Strophen »rund ums Auto« drehen.

Unter all diesen knapp 200 Songs gibt es keinen, der die Statusfrage pur verhandelt nach dem Motto: »I buy you a diamond ring and a Cadillac« und der Rest ergibt sich – er ergibt sich eben nicht, denn sie ist immer noch nicht »nett« zu ihm – »you won't treat me nice«:

»I was gonna buy you a Cadillac, you know, just to try to get along with you.
I was goin' down to the jewellery store and I was gonna buy you
a diamond ring.
But, now, you won't treat me nice and I ain't gonna buy you
a doggone thing.«⁵¹

Und auch der heute im Gangsta Rap so beliebte Schwanzvergleich ist nur in einem Song virulent, dessen Boasting-Attitude indes wenig glaubhaft wirkt. Frankie Jones kauft sich einen Lincoln, der zwei Häuserblocks lang ist bzw. so lang wie der längste bekannte Zug; und wenn man darin fährt und die Pfeife pfeifen hört, sind alle alten »Blechkasten« vergessen und man fühlt sich wie neu geboren:

48 Die Standarddiskographie von Dixon/Godrich/Rye (1997) listet rund 20.000 Titel von über 3000 Blues- und Gospelsängern resp. -gruppen auf.

49 Ida Cox: »Misery Blues« (New York City, NY, Ende Januar 1925; Paramount 12258 [DOCD 5323]).

50 Mabel Robinson: »Me And My Chauffeur« (New York City, NY, 20. Januar 1942; Decca 8601 [DOCD 5468]), ein Cover von Memphis Minnies erfolgreichem »Me And My Chauffeur Blues« (Chicago, IL, 21. Mai 1941; Okeh 06288 [BDCD 6012]).

51 Sonny Boy Williamson: »Low Down Ways« (Aurora, IL, 17. Dezember 1938; Bluebird B7979 [DOCD 5056]).

Frankie Jones: »My Lincoln«

(Chicago, IL, 26. Mai 1938; Vocalion 04206 [DOCD 5351])

I'm goin' to buy me a Lincoln just about two blocks long.
I'm goin' to buy me a Lincoln just about two blocks long.
Then you're goin' to be sorry that you ever done me wrong.

Folks, you talk about your car, you should see my Lincoln go.
Yes, you talk about your car, you should see my Lincoln go.
If you ride in my Lincoln, you won't like your flivvers no more.

[...]

Now, my Lincoln is long, just as long as any train I know.
Yes, my Lincoln is long, just as long as any train I know.
The way you'll know it's my Lincoln, you will hear my whistle blow.

Heute würde man sagen: Peniserverweiterung – indes wenig glaubhaft, denn Frankie Jones ist eine Frau! Bei Blind Lemon Jefferson, definitiv ein Mann, ist diese Welt zumindest in Ordnung: In seinem »D B Blues« gleich »Dodge Brothers Blues« von 1928 handelt er das Thema von der Ford-Limousine über den 4-Zylinder-Dodge und [Hudson Essex] Super Six⁵² bis zum Packard auf fast schon enzyklopädische Weise ab:

Blind Lemon Jefferson: »D B Blues«

(Chicago, IL, ca. August 1928; Paramount 12712 [DOCD 5019])

(Oh, here comes Lemon in that new Ford sedan. Oh, listen to the motor roar.)

Who is that comin', hey, with his motor so strong?
I said, who is that comin', hey, with his motor so strong?
That's Lemon in his D B, people thinks he's got his good luck on.

Gonna get out of my four-cylinder Dodge, I'm gonna get me a Super Six.
Get out of my four-cylinder Dodge, get me a Super Six.
I'm always around the ladies, and I likes to have my business fixed.

I'm crazy about a Packard, but my baby only rates a Ford.
I'm crazy about a Packard, my baby only rates a Ford.
A Packard is too expensive, Ford will take you where you want to go.

Come here brownskin, listen to my motor roar.
Come here fairbrown, and listen to my motor roar.
Because my Super Six sufficient to take you where you want to go.

I never did like no horses, and I never could stand no steel.
I never did like no horses, I never could stand no steel.
Ever since I been old enough to catch a brown, give me the automobile.

52 Der Hudson-Essex Super Six war um 1930 der preisgünstigste »Mehr-als-4-Zylinder«.

»Mädchen, hört meinen Motor röhren – seit der Pubertät steh ich auf Autos.« Das und nichts anderes ist es, mit dem sich diese knapp 200 Auto-Bluessongs beschäftigen. Es ist das Thema Nummer 1 und wird in mehr oder weniger ähnlichen Bildern durch die Songs konjugiert:

Da haben wir Anmache pur: »Clean my carburetor, fill my tank with gasoline« (Reinige meinen Vergaser, füll meinen Tank mit Benzin)⁵³ oder »Crank my car, shift my gear« (Kurbel mein Auto an, schalte meinen Gang)⁵⁴ oder – etwas verzwickter – bei Joe McCoy:

»You've got a good car, but you burn bad gasoline.
You don't get it greased, it's gonna ruin your machine.
Well, one more greasin' and that'll be all right.
For I know that you know how we rode last night.«⁵⁵

Da haben wir Vorwürfe und Psychodruck wie im »New D.B.A. Blues«, d.h. »Dirty Black Ass Blues«: »Ich hab' dir Geld und einen V-8 Ford geschenkt, jetzt werde auch anständig, bevor's zu spät ist«:

»Now, gave you money and a Ford V-8.
Quit your dirty ways, mama, 'fore it's too late.
I says, please, please quit your lowdown way.
Oh, must remember, baby, need my help some day.«⁵⁶

Oder wie in »Too Many Drivers«: »So geht's nicht – du erzählst mir von einem Fahrer und dann sind's zwei oder drei. Mädchen, pass auf dein kleines Auto auf – das ist wirklich schön, aber du lässt zu viele Fahrer ans Steuer«:

Big Bill [Broonzy]: »Too Many Drivers«
(Chicago, IL, 11. Mai 1939; Conqueror 9343 [DOCD 5131])

I love you, baby, love to ride in your automobile.
I love you, baby, love to ride in your automobile.
Gal, with one hand around you, baby, and the other one on your wheel.

Now, look a-here, baby, you can't do that to me.
You told me you had one driver, gal, and you've got two or three.
Oh baby, you should take care of your little automobile.
Gal, you really got a pretty little car, baby,
but you let too many get to the wheel.

53 Bumble Bee Slim [Amos Easton]: »Meet Me At The Landing« (Chicago, IL, 4. November 1936; Conqueror 8867 [DOCD 5267]).

54 Hattie Hart: »I Let My Daddy Do That« (New York City, NY, 13. September 1934; Vocalion 02855 [DOCD 5159]).

55 Joe McCoy: »One More Greasing« (Chicago, IL, 9. Januar 1935; Champion 50009 [BDCD 6019]).

56 Pinewood Tom [Josh White]: »New D.B.A. Blues« (New York City, NY, 18. März 1935; Perfect 0330 [DOCD 5195]).

You've got two drivers in the day, you got two drivers at night.
You know, there ain't no two drivers gonna treat your little car right.
Oh, baby, you should take care of your little automobile.
Gal, I declare you got a pretty little car, baby,
but you let too many get to the wheel.

Now, there stands your car, baby, it won't move a peg.
The spark plugs is all gone, baby, and a crack in the cylinder head.
Oh, baby, you should take care of your little automobile.
Gal, you've got a pretty little car, baby,
but you let too many get to the wheel.

Wir haben

- Desillusionierendes bei Bessie Smith: Einst war mein Mann wie ein Cadillac, heute ist er wie ein alter klappriger Ford:

»I've had a man for fifteen years, give him his room and board.
Once he was like a Cadillac, now he's like a old worn-out Ford.«⁵⁷

- die Hautfarbenskala bei Cow Cow Davenport und Dora Carr: Hell- und braunhäutige Mädchen »fahren« in einem feinen Auto, schwarze Mädchen in einem Ford Model T, aber sie »fahren« genauso gut:

»Yellow gal, she rides in a fine automobile, brownskin gal does the same.
Black gal rides in a Tin Lizzie Ford, but she ride it just the same, I mean,
She'll get there just the same.«⁵⁸

57 Bessie Smith: Put It Right Here (Or Keep It Out There) (New York City, NY, 20. März 1928; Columbia 14324-D [*The Complete Recordings Vol. 4*]).

58 [Cow Cow] Davenport & [Dora] Carr: »Black Girl Gets There Just The Same« (New York City, NY, 1. Oktober 1925; Okeh 8284 [BDCD 6040]). Cf. ebenso Henry Thomas: »Charmin' Betsy« (Chicago, IL, ca. 7. Oktober 1929; Vocalion 1468 [DOCD 5665]); The Delta Boys [Sleepy John Estes & Son Bonds]: »Black Gal Swing« (Chicago, IL, 24. September 1941; Bluebird B8852 [Wolf WBCD 003]).

Bei Newman I. White (1928: 317-320) finden sich zahlreiche ähnlich lautende, allerdings noch stärker auf die Rassentrennung (in den Zügen) bezogene Strophen, aufgezeichnet zwischen 1915 und 1919, bspw.:

»Well a white lady rides in an automobile,
A yaller gal tries to do de same,
But a poor black gal rides in an old ox-cart
But she's riding just de same« (ib.: 317).

»De white gal rides in the Pullman car,
Yaller gal try to do de same,
De po'black gal rides in the old Jim Crow car,
But she get dere just de same« (ib.: 319).

Nicht auf die Hautfarbenskala, sondern die Auto-Werteskala bezogen, singt Bertha »Chippie« Hill in »Sport Model Mama« (Chicago, IL, 14. Mai 1927; Okeh 8473 [DOCD 5330]) von den »Reifenpannen« hier wie dort:

»I'm just a plain little Ford, have punctures every day.

- Potenzprobleme bei den Mississippi Sheiks: Mein altes Auto will nicht mehr fahren – ständig Fehlzündungen, wo ich auch hingeh:

»My old car, it won't run no more,
It's really backfirin' everywhere I go.
Oh, it's backfirin' now, oh, it's backfirin' now.
I really wants to use it, but it's backfirin' now.«⁵⁹

Und überhaupt: Wenn es mit dem Sex nicht mehr rund läuft oder sie einfach nicht mehr will, liegen die Gründe in der Tücke des Objekts, bspw. an den Ventilen, die geschliffen werden müssen (»Your Valves Need Grinding«); kein Grund zur Sorge – der Mechaniker bekommt das schon wieder hin:

»I say, your valves need grinding, you won't get on pull no more.
I say, your valves need grinding, you won't get on pull no more.
Step on your gas, refuse to crawl.
Take it to a mechanic and get it overhauled.
Because your valves need grinding, you won't get on pull no more.«⁶⁰

Solch handwerkliche oder technische Erklärungsmuster – zumal aus den Disziplinen Mechanik und Elektrik – bringen zwar keine Klarheit in die Beziehungsprobleme, lassen aber Lösungen möglich erscheinen, indem sie gefühlsfreie resp. entemotionalisierte Dysfunktionen benennen. Nehmen wir Robert Johnsons »Terraplane Blues«. Der Terraplane, ein von der Hudson Motor Company zwischen 1933 und 1938 produzierter Wagen mit einem 6-Zylinder-Motor, 70 PS und einer Höchstgeschwindigkeit von 88 Meilen, spielt als real existierendes Fortbewegungsmittel in diesem erfolgreichsten Robert Johnson-Song überhaupt keine Rolle. Wohl aber sein elektrisches bzw. und besser: sein vom Sänger nicht mehr zu elektrisierendes Innenleben:

I'm just a plain little Ford, have punctures every day.
You may want a limousine, but they puncture the same way.«

59 Mississippi Sheiks [Bo & Lonnie Chatmon]: »It's Backfiring Now« (New Orleans, LA, 19. Januar 1935; Bluebird B5881 [DOCD 5086]).

60 Charlie McCoy: »Your Valves Need Grinding« (Memphis, TN, Ende Februar 1930; Brunswick 7156 [BDCD 6018]).

Robert Johnson: »Terraplane Blues«

(San Antonio, TX, 23. Nov. 1936; Vocalion 03416 [*The Complete Recordings*])

And I feel so lonesome, you hear me when I moan.

And I feel so lonesome, you hear me when I moan.

Who been drivin' my Terraplane for you since I been gone?

I'd said I flash your lights, mama, your horn won't even blow.

(Somebody's been runnin' my batteries down on this machine.)

I even flash my lights, mama, this horn won't even blow.

Got a short in this connection, hoo-well, babe, it's way down below.

I'm gon' hoist your hood, mama, I'm bound to check your oil.

I'm gon' hoist your hood, mama, I'm bound to check your oil.

I got a woman that I'm lovin' way down in Arkansas.

Now, you know the coils ain't even buzzin', little generator

won't get the spark.

Motor's in a bad condition, you gotta have these batteries charged.

But I'm cryin', »Please, please don't do me wrong.«

Who been drivin' my Terraplane now for you since I been gone?

Mister Highwayman, please don't block the road.

Please, please don't block the road.

'Cause she's regist'rin' a cold one hundred, and I'm booked and I got to go.

Mmm-mmm-mmm, mmm-mmm-mmm.

You, you hear me weep and moan.

Who been drivin' my Terraplane now for you since I been gone?

I'm gon' get deep down in this connection, keep on tanglin' with your wires.

I'm gon' get deep down in this connection, hoo-well,

keep on tanglin' with these wires.

An' when I mash down on your little starter, then

your spark plug will give me fire.

Johnson präsentiert hier zwar – wie in fast allen von eindeutigen sexuellen Zweideutigkeiten geprägten Blues-Songs – *ein* genretypisches Bild: hier den Verlust der Fahrerlaubnis für den Terraplane, aber während meist dieses eine Bild gar nicht weiter ausgemalt, sondern allein wiederholt wird, differenziert es Johnson weiter aus, reichert das Bild durch Zusatzinformationen an, indem er dem Objekt der Begierde »unter die Haube« guckt. Formal ist »Terraplane Blues« ein 12-Takt-Blues, der aber auf der Textebene zwei unterschiedliche Bluesstrophen-Modelle benutzt.⁶¹ Joe Pullums »Careful Drivin'

61 Alfons Michael Dauer (1983: 176ff.) bezeichnet diese Modelle als 12-I und 12-II. 12-I ist eine dreizeilige Strophe mit Wiederholung der ersten Zeile (A–A^w–B), 12-II eine vierzeilige Strophe mit jeweils aufeinander folgenden Fortsetzungs-

Mama« reiht beide Textmodelle aneinander und macht eines⁶² zum Refrain, sodass eine (zusammengesetzte) 24-taktige Bluesform entsteht – eine Ausnahmenummer nicht nur formal, sondern auch in der eleganten Durchführung unseres Themas und vor allem der exorbitanten Interpretation des in hoher Stimmlage singenden Pullum.

Joe Pullum: »Careful Drivin' Mama«

(San Antonio, TX, 29. Januar 1935; Bluebird B5859 [DOCD 5393])

I'm goin' to buy me an aeroplane, make a non-stop flight.
 If my woman's a thousand miles away, I'm goin' to find her tonight.
 She use that gas so easy, you oughto hear her motor, when it sing.
 The reason I'm crazy about her, she puts out that one certain thing.
 She's a careful drivin' mama, parks in the same spot all the time.
 She's a careful drivin' mama, she parks in the same spot all the time.
 And when she shifts her gear, she'll change most any man's mind.

 She got arrested for parkin' in front of a married man's door.
 The husband told the judge, let him park here some more.
 Oh, she's a careful drivin' mama, parks in that same spot all the time.
 And when she shift her gear, she will satisfy your little mind.
 She's a careful drivin' mama, and she parks in that same spot all the time.
 Hm, she's a careful drivin' baby, parks in that same spot all the time.
 And the way she shifts her gear, boy, it'll cause you to lose your mind.

 She got a streamline body, I mean, that ain't no joke.
 With floatin' power hips, I mean, with a smooth goin' stroke.
 She's just a careful drivin' mama, parks in that same place all the time.
 And when she shifts her gear, she keep you bothered all the time.
 I said, she's a careful drivin' mama, parks in the same spot all the time.
 She's a careful drivin' mama, and she parks in that same spot all the time.
 And when she shifts her gear, she'll make most any man lose his mind.

Ähnlich dezent in der thematischen Variation ist Memphis Minnies »Me And My Chauffeur Blues«, der den Liebhaber oder besser: Sexpartner als Chauffeur und sie, die Sängerin, als Kombination von V-8 Ford und Mitfahrende auftreten lässt:⁶³

zeilen (A–A^F–B–B^F), wobei W für Textwiederholung und F für textliche Fortsetzung resp. -spinnung steht.

62 In Dauers Terminologie 12-I.

63 Von besonderem Reiz auch hier die formale Gestaltung, die textlich die 12-I-Struktur durch Binnenwiederholungen erweitert und musikalisch das 12-taktige Schema auf 9½ Takte verkürzt: es fehlen die (Tonika-)Takte 3 und 4, halbiert ist der zweite Subdominant-Takt (im 12er-Schema Takt 6). Vorlage dieser überaus reizvollen Verkürzung ist Sonny Boy Williamsons »Good Morning, School

Memphis Minnie: »Me And My Chauffeur Blues«

(Chicago, IL, 21 May 1941; OKeh 06288) [BDCD 6012]

Wants to see my chauffeur, wants to see my chauffeur.

I wants him to drive me, I wants him to drive me downtown.

Says, he drives so easy, I can't turn him down.

But I don't want him, but I don't want him

To be ridin' these girls, to be ridin' these girls around.

Do, I'm gonna steal me a pistol, shoot my chauffeur down.

Well, I must buy him, well, I must buy him

A brand new V-8, a brand new V-8 Ford.

Then he won't need no passengers, I will be his load.

(Yeah, take it away.)

Gonna let my chauffeur, goin' to let my chauffeur

Drive me around the, drive me around the world.

Then he can be my little boy, yes, I'll be his girl.

In den meisten bislang vorgestellten Car-Songs ist das sexualisierte Hauptverb »to drive« – eine Unterkategorie des wohl mit Abstand am häufigsten in Bluesongs eingesetzten sexualisierten Double Talk »to ride«, das immer auch und letztlich zuvörderst kopulieren meint – und der weithin bekannte »easy rider« (resp. der soeben von Memphis Minnie besungene »easy driver«) ist jemand, der gut im Bett ist.⁶⁴ In einem vielfach bezogenen Kontext bringt Shorty Bob Parker das »ridin'«: Zunächst wird das in Blues-Songs (wie oben erwähnt) bereits verschobene »Dirty Mother For You« noch eine Stufe weiter zum »Dirty Motorsickle«, dem dreckigen (auf dem Plattenlabel falsch geschriebenen) Motorrad verschoben, dann das »ridin'« mit der Doppelbedeutung von motorcycle als Metapher für den (braunen) Penis des Sängers und den als »dirty motherfucker« beschimpften Nebenbuhler verknüpft:

Girl« (Aurora, IL, 5. Mai 1937; Bluebird B7059 [DOCD 5055]). Ein weiterer, aber ungleich unspektakulärerer Chauffeur-Song ist Roosevelt Sykes' »Don't Squeeze Me Too Tight« (Louisville, KY, 10. Juni 1931; Victor 23286) [DOCD 5117].

64 Weitere häufig gebrauchte Kopulationsverben sind to grind, to rock und to roll, nicht selten mit dem anerkennenden Zusatz »steady« und als Mehrfachkonnotation in Form von »my man/daddy/filly... rocks me with one steady roll«; cf. bspw. Trixie Smith & The Jazz Masters: »My Man Rocks Me (With One Steady Roll)« (New York City, NY, ca. September 1922; Black Swan 14127 [DOCD 5332]), Robert Johnson: »I'm A Steady Rollin' Man« (Dallas, TX, 19. Juni 1937; Vocalion 03723 [*The Complete Recordings*]), James »Stump« Johnson: »Steady Grindin'« (Chicago, IL, 2. August 1933; Bluebird B5159 [DOCD 5250]) und – die (Geschlechter-)Rollen tauschend – Bumble Bee Slim: »Steady Roll Mama Blues« (Chicago, 11. Juli 1935; Vocalion 03130 [DOCD 5264]): »If you steady roll me, mama, well, I swear I'll treat you right.«

»When you ride a motorcycle, got to ride it fast.
Buy some oil, you got to buy some gas.
It's a dirty motorcycle, it's a dirty motorcycle,
It's a dirty motorcycle done stole my gal and gone.

[...]

Take my motorcycle, 'cause it's brown.
Take my gal all over town.
With the dirty motorcycle, it's a dirty motorcycle,
It's a dirty motorcycle done stole my gal and gone.«⁶⁵

Während in »Careful Drivin' Mama« ein Loblied auf die begehrenswerte (und unabhängige) Frau gesungen wird, bei Memphis Minnie der »Chauffeur« umgarnt, von Shorty Bob Parker der Konkurrent beschimpft und im »Terraplane Blues« der Sänger emsig bei der Sache ist, die Fehlschaltungen auszumachen, die ihm den Driver-Status gekostet haben, waltet in Blind Teddy Darbys »I'm Gonna Wreck Your Vee Eight« – so scheint es – die blinde Zerstörungswut. Wie schon der Titel verkündet, wird hier ein Auto nein: nicht abgewrackt, sondern demoliert – und das über zwei 78er-Plattenseiten hinweg und nach allen Regeln der Kunst, d.h. zumindest mit umfangreichsten Kenntnissen der vielfältigen Bauteile eines Ford V-8. Von besonderem Reiz die gesangliche Rhythmisierungen Darbys zum Ende der Zeilen, die körperliche Anstrengung wie emotionale Aufladung bei der Zerstörungsarbeit wiederzugeben scheinen.⁶⁶

65 Shorty Bob Parker: »Ridin' Dirty Motorsickle« (Charlotte, NC, 6. Juni 1938; Decca 7488 [DOCD 5180]).

66 Bei Darbys »I'm Gonna Wreck Your Vee Eight« ist die Musik, zumindest die Gesangslinie in weitaus deutlicherer Weise der sprachlichen Metapher zugeordnet, während in »Terraplane Blues« wie auch in allen anderen zuvor angesprochenen Songs die Musik keine Auskunft über die Metapher gibt – es kann auch jede andere sexuell semantisierbare (oder auch nicht sexuell semantisierbare) Metapher sein.

In formaler Hinsicht indes ist Darbys Blues ein konventioneller 12-Takt-Blues in F, wie überhaupt nur wenige Car-Blues diesem formalen Rahmen nicht folgen, darunter – außer den zuvor vorgestellten – meist frühe Aufnahmen, die teilweise bis ganz auf Turnarounds (I–VI–II–V) basieren, wie Virginia Listons »Rolls-Royce Papa« (Chicago, IL, 29. Mai 1926; Vocalion 1032 [DOCD 5447]) und Cleo Gibsons »I've Got Ford Engine Movements In My Hips« (Atlanta, GA, 14. März 1929; Okeh 8700 [DOCD 5471]). Formal außergewöhnlich ist auch Charlie McCoys bereits erwähnter Song »Your Valves Need Grinding« mit einem durch die Verkürzung des zweiten Viertakters unvollständigen 16-taktigen Schema.

I'm gonna knock a hole in your gasoline tank,
 Gonna knock a hole in your gasoline tank,
 I'm gonna disconnect your gas line, wreck your starter,
 I'm goin' to throw away your crank.

(Now, give me that old brickbat there, Mister Wheatstraw.)

Now, 'fore I tell you what it is all about,
 'Fore I tell you what it is all about,
 I'm goin' to bust your windshield, I'm gonna put your a-tail light out.

But, babe, do you know I ain't goin' to hurt that rumble seat⁶⁷,
 But, babe, do you know I ain't goin' to hurt that rumble seat,
 For it's so soft and rides so easy and it's built up so nice and neat.

Darbys »Vee Eight Blues« knüpft deutlich an die Attitüde des »black badman« an. Diese durch Songs oder auch Geschichten übermittelten »badmen« sind keine noblen Outlaws, im Gegenteil: sie lassen nicht nur durchweg einen Robin-Hood-Status vermissen, sondern sind auch durchweg »dangerous«, brutal und tödlich – prototypisch »Stagolee« (bzw. Stackolee oder Stagger Lee oder Stackalee oder . . .), der seinen Freund Billy wegen eines Stetson-Hutes erschießt (cf. Levine 1978: 415ff.; Brown 2003). Aber es spielt auch eine ganz andere Geschichte mit hinein, in der eine ähnlich radikale und gewalttätige Zerstörungswut waltet – jetzt allerdings am lebenden Objekt:

Uncle Skipper [Charley Jordan & Peetie Wheatstraw]: »Cutting My ABC's«
 (Chicago, IL, 29. März 1937; Decca 7353) [DOCD 5099]

I'm gonna cut your nappy head four different ways,
 That's long, short, deep and wide.
 And when I get through with my left-hand razor,
 I know we going to take a ride.
 I done get tired, the way my baby's treatin' me.
 When I get through with my left-hand razor,
 I swear she'll stop messing with me.

I'm gonna cut A, B, C, D across your eyes, ears and head.
 They're gonna take you to the hospital, but you ain't gonna be dead.
 I'm gonna cut E, F, G across your nose, mouth and face,
 When I get to H, I, J, K, you'll be hollerin', »What's gonna take place?«
 I done get tired, the way my baby's treatin' me.
 When I get through with my left-hand razor,
 I swear she'll stop messin' with me.

67 »Rumble seat«: »A euphemistic or humorous term for ass, fostered by the position of rumble seats at the rear of contemporary cars« (Calt 2009: 204).

I'm gonna cut L, M and N across your chin, neck and breast.
And you ain't gonna complain to me more of that mess.
I'm gonna cut O, P, Q on both shoulder, hands and arms.
You're gonna suck chewing gum and candy your whole way long.
I done get tired, the way my baby's treatin' me.
When I get through with my left-hand razor,
I swear she'll stop messin' with me.

I'm gonna cut R, S, T across your abdomen and secret place.
Now, when I get along down there, that's where runnin' will take place.
I'm gonna cut U, V, W on both thigh, legs and feet.
So you can't even walk up and down the street.
I done get tired, the way my baby's treatin' me.
When I get through with my left-hand razor,
I swear she'll stop messin' with me.

I've done learned these ABCs if you think you have any luck.
Because I'm just tellin' you a few ways that you're gonna be cut.
I'm gonna mark your D. B. and A. with a X, Y, Z.
When I get through this ABC, you stop messin' with me.
I done get tired, the way my baby's treatin' me.
When I get through with my left-hand razor,
I swear she'll stop messin' with me.

In »Cutting My ABC's« hat Charley Jordan die Verhaltensweisen seiner Freundin satt. Es ist nicht klar, was sie überhaupt falsch gemacht hat. Auf jeden Fall wird sie ihm nach diesem umfangreichen Repertoire an Folterqualen, die er für sie reserviert hat, kaum mehr in die Quere kommen (können). Zunächst will er ihr den Krauskopf auf vier verschiedene Arten schneiden: lang, kurz, tief und breit, dann reiht er weitere Torturen aneinander, mit denen er – eine schlimmer als die andere – den Körper alphabetisch resp. methodisch von oben nach unten zu quälen gedenkt.⁶⁸

Die Liste der Grausamkeiten ist zu entsetzlich, um lächerlich zu sein oder ironisch zu wirken. Und in der Tat werden hier auf der Folie des »black

68 »Cutting My ABC's« ist ein – vor allem musikalisch verändertes – Remake des 1924 mehrfach eingespielten Talking Blues »A To Z Blues«, bspw. von Butterbeans And Susie (New York City, NY, 12. September 1924; Okeh 8163 [DOCD 5544]) und Josie Miles & Billy Higgins (New York City, NY, ca. November 1924; Ajax 17080 [DOCD 5467]). Josie Miles gab übrigens zeitgleich eine ›Antwort‹ auf diese Androhung des methodischen Massakrierens: In »Mad Mama's Blues« lässt sie – Prototyp einer »bad woman« – ihrer unbändigen Wut freien Lauf, ist mit ihrer Winchester nicht nur zum Massenmord bereit, sondern will mit Pulver und Dynamit eine ganze Stadt auslöschen; cf. Josie Miles & Kansas City Five: »Mad Mama's Blues« (New York City, NY, ca. November 1924; Edison 51477 [DOCD 5467]).

badman« und in phantasievoller Übertreibung einer alltäglichen Situation die Folterqualen des weißen Mob an einem schwarzen Körper durchexerziert: 3513 Schwarze wurden in den USA zwischen 1882 und 1927 gelyncht (darunter 76 Frauen).⁶⁹ Wie es dort zugeht, beschreibt ein Augenzeugenbericht in der *Vicksburg (Mississippi) Evening Post* vom 8. Februar 1904 über den Lynchmord an Luther Holbert und seiner Frau in Doddsville, Mississippi:

»When the two Negroes were captured, they were tied to trees and while the funeral pyres were being prepared, they were forced to hold out their hands while one finger at a time was chopped off. The fingers were distributed as souvenirs. The ears of the murderers were cut off. Holbert was beaten severely, his skull was fractured and one of his eyes, knocked out with a stick, hung by ashred from the socket. / Some of the mob used a large corkshrew to bore into the flesh of the man and woman. It was applied to their arms, legs and body, then pulled out, the spirals tearing out big pieces of raw, quivering flesh every time it was withdrawn.«⁷⁰

Diese traumatischen resp. traumatisierenden Lyncherfahrungen scheinen nicht nur eine, wenn nicht die Quelle der Alphabetisierung der Folterqualen in Charley Jordans »Cutting My ABC's« zu bilden, sondern ebenso der gewalt(tät)igen Sexphantasien resp. sexistischen Gewaltphantasien, die uns als Zergliederung des Ersatzkörpers resp. der Metapher Auto in Blind Teddy Darbys »Vee Eight Blues« oder auch Robert Johnsons »Terraplane Blues« aufs Anschaulichste vorexerziert werden. – Nun haben wir es zwar immer schon gewusst: der Blues ist schlechte Laune mit guter Musik, aber wo ein Teil dieser Laune ihren Ursprung hat, wollten und wollen wir gar nicht so genau wissen. Aber das ist schon wieder eine ganz andere Geschichte...

69 Cf. Gussow (2002: 18 und 42): »The song makes trash-talking play out of deadly terror«. Die *Chicago Tribune* vom 31. Dezember 1914 veröffentlichte unter dem Titel »1914 Lynchings Show Rise« eine Tabelle der jährlichen Lynchmorde von 1885 bis 1914. Im gesamten Zeitraum gab es 3564 Lynchmorde, davon 2349 in den 15 Jahren des 19. Jahrhundert (im Durchschnitt 156 pro Jahr mit den Spitzenwerten 205 und 200 in den Jahren 1892/93) und 1215 in den 15 Jahren ab 1900 (im Durchschnitt 81 pro Jahr mit den Tiefstwerten 48 und 54 in den Jahren 1913/14); cf. Ginzburg (1962: 94).

70 Zit. n. Ginzburg (1962: 63). Eine (etwas krude) Übersetzung ins Deutsche findet sich in Oakley (1981: 64f.).

Literatur

- Aschoff, Peter R. (2001). »The Poetry of the Blues: Understanding the Blues in Its Cultural Context.« In: *The Triumph of the Soul. Cultural and Psychological Aspects of African American Music*. Hg. v. Ferdinand Jones und Arthur C. Jones. Westport, CT, London: Praeger, S. 35-67.
- Bancroft, Frederic (1931). *Slave Trading in the Old South*. Baltimore: J.H. Furst Company (Faksimile-Reprint with a new introduction by Michael Tadman. Columbia, SC: University of South Carolina Press 1996).
- Barlow, William (1989). »Looking Up At Down«. *The Emergence of Blues Culture*. Philadelphia, PA: Temple University Press.
- Brown, Cecil (2003). *Stagolee Shot Billy*. Cambridge, MA, London: Harvard University Press.
- Calt, Stephen (2009). *Barrelhouse Words. A Blues Dialect Dictionary*. Chicago, Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Dauer, Alfons Michael (1983). *Blues aus 100 Jahren. 43 Beispiele zur Typologie der vokalen Bluesformen*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Davis, Angela Y. (1999). *Blues Legacies and Black Feminism. Gertrude »Ma« Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York: Vintage Books.
- Dixon, Robert M. W. / Godrich, John / Rye, Howard (1997). *Blues & Gospel Records 1890-1943*. New York, Oxford: Oxford University Press (4. Aufl.).
- Freud, Sigmund (1996). *Die Traumdeutung*. Frankfurt/M.: Fischer (Erstausgabe Leipzig, Wien: Deuticke 1900).
- Fuchs, Otto (2008). *Bill Haley. Vater des Rock 'n' Roll*. Gelnhausen: Wagner.
- Ginzburg, Ralph (1962). *100 Years of Lynchings*. New York: Lancer Books Inc. (Faksimile-Reprint Baltimore: Black Classic Press 1997).
- Gussow, Adam (2002). *Seems Like Murder Here. Southern Violence and the Blues Tradition*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Hamilton, Marybeth (2000). »Sexuality, Authenticity, and the Making of the Blues Tradition.« In: *Past and Present*, Nr. 169 (November), S. 132-160.
- Handy, W. C. (1991). *Father of the Blues. An Autobiography*. Edited by Arna Bon-temps. New York: Da Capo Press (Erstausgabe New York: Macmillan 1941).
- Johnson, Guy B. (1927). »Double Meaning in the Popular Negro Blues.« In: *The Journal of Abnormal and Social Psychology* 22, Nr. 1, S. 12-20 (Reprint in: Tracy, Steven Carl (Hg.) (1999). *Write Me a Few of Your Lines. A Blues Reader*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press, S. 172-179).
- Levine, Lawrence W. (1978). *Black Culture and Black Consciousness. Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*. Oxford, London, New York: Oxford University Press.
- Lieb, Sandra R. (1981). *Mother of the Blues. A Study of Ma Rainey*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.
- Lomax, Alan (1991). *Mister Jelly Roll. The Fortunes of Jelly Roll Morton, New Orleans Creole and »Inventor of Jazz«*. London: Virgin Books (Erstausgabe New York: Duell, Sloan & Pearce 1950).
- Morton, Jelly Roll Morton / Lomax, Alan (1960). *Doctor Jazz. Mister Jelly Rolls Moritat vom Jazz* (Sanssouci Jazz Bibliothek 1). Zürich: Sanssouci Verlag.
- Oakley, Giles (1981). *Blues, die schwarze Musik. The Devil's Music*. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe.

- Odum, Howard W. / Johnson, Guy B. (1925). *The Negro and His Songs. A Study of Typical Negro Songs in the South*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Oliver, Paul (1968). »The Blue Blues.« In: Ders. *Screening the Blues. Aspects of the Blues Tradition*. London: Cassell & Co. und New York: Da Capo Press, S. 164-261.
- Oliver, Paul (1991). *Blues Fell This Morning*. St. Andrä-Wörtern: Hannibal (Neu überarbeitete und aktualisierte Ausgabe; orig. *Blues Fell This Morning. The Meaning of the Blues*. London: Cassell & Co. und New York: Horizon Press 1960).
- Schmeckenbecher, Erich (Hg.) (1992). *Die Arschgeige. Schweinische Lieder*. Frankfurt/M.: Eichborn 1992.
- Staats, Gregory R. (1979). »Sexual Imagery in Blues Music: A Basis for Black Stereotypes.« In: *Journal of Jazz Studies* 5, Nr. 2, S. 40-60.
- Thomas, Gates (1926). »South Texas Negro Work Songs: Collected and Uncollected.« In: *Publications of the Texas Folklore Society*, Vol. 5. Hg. v. J. Frank Dobie. Austin, TX: Texas Folk-Lore Society, S. 154-180 (Faksimile-Reprint mit neuem Titel *Rainbow in the Morning*. Hg. v. J. Frank Dobie. Denton: University of North Texas Press 2000).
- Titon, Jeff Todd (1979). *Early Downhome Blues. A Musical and Cultural Analysis*. Chicago, Urbana, IL, London: University of Illinois Press.
- Watson, Greg (2006). »The Bedroom Blues: Love and Lust in the Lyrics of Early Female Blues Artists.« In: *Language and Literature* 15, Nr. 4, S. 331-356.
- Wheeler, Lorna (2005). »»Shave 'Em Dry«: Lucille Bogan's Queer Blues.« In: *Transgression and Taboo. Critical Essays*. Hg. v. Vartan P. Messier und Nandita Batra. Mayaguez, Puerto Rico: College English Association, Caribbean Chapter Publications, S. 161-187. Online unter: <http://www.ece.uprm.edu/artsscience/ingles/TT-Final-forWeb.pdf>.
- White, Newman I. (1928). *American Negro Folk-Songs*. Cambridge, MA: Harvard University Press (Faksimile-Reprint Hatboro, PA: Folklore Associates, Inc. 1965).

Abstract

The essay deals with the development and the manifold usage of sexualized metaphors in pre-war-blues songs. Its main concern is the editing and designation of a pool of material which demonstrates the enormous spreading of these metaphors, which even in many cases communicate among each other. By way of example of such a communication the essay particularly describes (arbitrary singled out for analyzing) the car as one main metaphor of a sexualized setting and accomplishes – linking to this – a variety of derivative and related metaphors in its frequency and scope of meaning.