

Ernst Hofacker

GIGANTEN

**Die legendären
Baumeister der Rockmusik**

karibol

*Muddy Waters · B.B. King · Chuck Berry · John
Lennon · Bob Dylan · Keith Richards · Ray Davies &
The Kinks · Pete Townshend · Van Morrison · Eric
Clapton · Jimi Hendrix · Pink Floyd · Creedence
Clearwater Revival · Peter Green · David Bowie ·
Gram Parsons & Emmylou Harris · Free · Rory
Gallagher · Led Zeppelin · The Eagles · Bob Marley ·
Lynyrd Skynyrd · Bruce Springsteen · Tom Petty &
The Heartbreakers · Stevie Ray Vaughan*

GIGANTEN

25 Rockmusiker im Porträt

von Ernst Hofacker

hannibal

www.hannibal-verlag.de

Impressum

Der Autor: Ernst Hofacker
Deutsche Erstausgabe 2011

Coverfoto: © Udo Frank / F1Online / picturedesk.com
Coverdesign: bw-works.com, Wien
Lektorat: Uwe Schleifenbaum
Satz und Layout: Michelle Li
Bilder Innenteil: Getty Images

© 2011 by Hannibal

Hannibal Verlag, ein Imprint der KOCH International GmbH,
A-6604 Höfen
www.hannibal-verlag.de

ISBN 978-3-85445-364-2

Auch als Paperback erhältlich: ISBN 978-3-85445-363-5

Hinweis für den Leser:

Kein Teil dieses Buchs darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, digitale Kopie oder einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlags reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet werden. Der Autor hat sich mit größter Sorgfalt darum bemüht, nur zutreffende Informationen in dieses Buch aufzunehmen. Es kann jedoch keinerlei Gewähr dafür übernommen werden, dass die Informationen in diesem Buch vollständig, wirksam und zutreffend sind. Der Verlag und der Autor übernehmen weder die Garantie noch die juristische Verantwortung oder irgendeine Haftung für Schäden jeglicher Art, die durch den Gebrauch von in diesem Buch enthaltenen Informationen verursacht werden können. Alle durch dieses Buch berührten Urheberrechte, sonstigen Schutzrechte und in diesem Buch erwähnten oder in Bezug genommenen Rechte hinsichtlich Eigennamen oder der Bezeichnung von Produkten und handelnden Personen stehen deren jeweiligen Inhabern zu.

Prolog: Helden und Opfer

1. Muddy Waters: Blues-Buddha

2. B.B. King: Granddaddy Guitar

3. Chuck Berry: Reelin' And Rockin'

4. John Lennon: Working Class Hero

5. Bob Dylan: Mr. Tambourine Man

6. Keith Richards: Des Teufels rechte Hand

7. Ray Davies und die Kinks: Misfits

8. Pete Townshend: Behind Blue Eyes

9. Van Morrison: Caledonia Soul

10. Eric Clapton: Journeyman

11. Jimi Hendrix: Voodoo Chile

12. Pink Floyd: Crazy Diamonds

13. Creedence Clearwater Revival: Bad Moon Rising

14. Peter Green: Albatross

15. David Bowie: Starman

16. Gram Parsons & Emmylou Harris: Love Hurts

17. Free: Geschmolzenes Gold

18. Rory Gallagher: Der Schweiß des Blues

19. Led Zeppelin: Götterhämmerung

20. The Eagles: Desperados

21. Bob Marley: Soul Rebel

22. Lynyrd Skynyrd: Turn it up!

[23. Bruce Springsteen: Der Boss](#)

[24. Tom Petty & The Heartbreakers: Anything That's Rock'n'Roll](#)

[25. Stevie Ray Vaughan: Der letzte Bluesmann](#)

[Das könnte Sie interessieren](#)

PROLOG

Helden und Opfer

Ursprünglich bezeichnet die Legende eine literarische Gattung irgendwo zwischen Märchen und Sage. Populäre Geschichten also, die von außergewöhnlichen Begebenheiten erzählen. Im modernen Sprachgebrauch freilich bezeichnet der Begriff auch die Helden dieser Geschichten. So nennen wir heute gerne jene Menschen Legenden, die es durch ihre Taten zu dauerhaftem Ruhm gebracht haben. Neben den großen Akteuren der Weltgeschichte sind das vor allem auch Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, ganz besonders aus Sport und Kultur. Ein an Legenden in beiderlei Sinn des Wortes überaus reiches Gebiet ist die Musik, immer wieder hat sie dramatische Geschichten von strahlenden Helden und tragischen Opfern hervorgebracht. Ganz besonders gilt das für die Rockmusik, allenthalben und inflationär schließlich geistert der Begriff der Rocklegende durch die Medien.

25 legendäre Musiker beziehungsweise Bands, darunter unvergessene Stars, aber auch fast vergessene Pioniere, in jedem Fall aber großartige Baumeister des Genres, werden in diesem Buch vorgestellt. Dabei hat sich der Autor nach Kräften bemüht, Dichtung und Wahrheit auseinander zu halten, die in der Legende mitunter unentwirrbar zusammenfließen.

Jede Kunst braucht den Humus, aus dem sie erwächst, und jeder Künstler braucht seine Kulisse, ein Umfeld, das ihn formt, animiert, inspiriert. Der Humus der Rockmusik ist eine tiefgreifende kulturelle Umwälzung, die in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts ihren Anfang nahm und die Popkultur sowie ihre Protagonisten, darunter die hier versammelten Musiker, nachhaltig prägte. Schauen wir also zunächst kurz zurück auf die Geschichte dieser Musik.

Entstanden ist die Rockmusik in den Fünfzigerjahren, als junge Künstler in den USA begannen, Einflüsse der schwarzen und der weißen Musik zu mischen. In den großen Ballungszentren des ländlichen Südens und des industrialisierten Nordens, dort, wo Afroamerikaner und Weiße auf engstem Raum zusammenlebten, hatten sich bereits in den Dreißiger- und Vierzigerjahren deren Kulturen angenähert. Schwarze hörten weiße Radiosender, freuten sich am Samstagabend auf die landesweite Übertragung der *Grand Ole Opry*-Show aus Nashville, während sich gleichzeitig weiße Kids für den aufregenden Rhythm'n'Blues und die nicht weniger emotionale Gospelmusik begeisterten, ein Gebiet, das ausschließlich die lokalen schwarzen Sender beackerten. Die rasend schnelle Verbreitung der Massenmedien und deren primär an kommerziellen Interessen ausgerichteten Programme begannen auf diese Weise die bis dahin streng praktizierte Rassentrennung in den USA kulturell aufzuweichen.

Die Folgen waren naturgemäß zuerst in der populären Musik zu spüren. Ab Beginn der Fünfzigerjahre entwickelte sich der Rock'n'Roll, ein neuer Stil, der, um es vereinfachend zu sagen, das Beste aus Country und Blues verschmolz. Plötzlich sangen weiße Teenager wie Schwarze, allen voran Elvis Presley in Memphis, und auf der anderen Seite nahmen Musiker wie Ray Charles und Chuck Berry wie selbstverständlich Stilelemente und auch das Repertoire des Country & Western in ihre Musik auf. Der Moment, als jener Elvis bei RCA seinen Plattenvertrag unterschrieb, dort am 27. Januar 1956 seine erste Single *Heartbreak Hotel* herausbrachte und in der Folge zum ersten Superstar des Rock'n'Roll wurde, lässt sich als der Beginn dessen festhalten, was wir heute als Popmusik kennen.

Presley und seine Zeitgenossen – Jerry Lee Lewis, Little Richard, Buddy Holly und andere – waren Helden nicht nur jenseits des Atlantiks. Auch in Europa sorgten ihre Platten,

damals fast ausschließlich Singles, für Furore. Mindestens genauso wichtig wie diese Platten waren die ersten Tourneen schwarzer Musiker in Europa Ende der Fünfziger- und zu Beginn der Sechzigerjahre, allen voran das von den Deutschen Horst Lippmann und Fritz Rau organisierte *American Folk & Blues Festival*. Diese Konzerte pflanzten die Kunde vom Blues über ethnologisch interessierte Akademikerzirkel hinaus direkt in die Herzen einer jungen Generation, die von der biederen Unterhaltungsmusik ihrer Väter gelangweilt war und den Jazz als zu anspruchsvoll und elitär empfand. Rock'n'Roll, Rhythm'n'Blues und der Skiffle, ein in England gezüchteter kurzlebiger, nichtsdestotrotz einflussreicher Bastard aus Country-Rhythmen, Folkharmonien und der Vitalität des R'n'B, waren in den Ohren der englischen Teenager weit besser. Musik, die Spaß machte, zu der man tanzen konnte.

Vor allem der leicht zu spielende Skiffle ließ eine ganze Generation englischer Kids zur Gitarre greifen. Die Folgen sind bekannt. Wenige Jahre später tauchten die Beatles auf und überschütteten ihr Publikum mit einer neuen Musik von bis dahin ungekannter Vitalität. Die Liverpooler hatten den ursprünglichen Rock'n'Roll ihrer US-Vorbilder mit Folk, Soul und nicht zuletzt den Traditionen der englischen Music Hall angereichert und daraus Songs von ansteckender Lebensfreude destilliert. Innerhalb kürzester Zeit entstand in England eine vielfältige Szene, die alsbald höchst erfolgreich den originär amerikanischen R'n'B und Rock'n'Roll unter dem Banner der »British Invasion« in die USA reimportierte. Jenseits des Atlantiks traf der britische Beat auf eine junge Generation, die den Blues kaum kannte, den Rock'n'Roll längst vergessen hatte und sich mit Surfmusic, Girl Groups und dem standardisierten Fließband-Pop der im New Yorker Brill Building konzentrierten Musikverlage behalf. Folglich rannten die Beatles und ihre Kohorten bei den amerikanischen Teenagern offene Türen ein. An den Universitäten des

Landes begannen Studenten die Wurzeln ihrer Kultur zu erkunden. Dabei entdeckten sie die reiche Folktradition der USA, adaptierten sie für eigene Songs, in denen sie aktuelle Themen behandelten und die sie in zeitgemäße Arrangements steckten. Der Protestsong wurde zum Popmedium, dessen frühe Helden Bob Dylan, Phil Ochs und Joan Baez hießen.

So entstand ab Mitte der Sechzigerjahre in der westlichen Welt eine universelle Popmusik, die, ausgehend von Rock'n'Roll, Beat und Folk, im Laufe der Jahre eine Unmenge von Subgenres ausbildete. Die einen erfanden den Folkrock, die anderen den Countryrock, der Blues mutierte zum Bluesrock, weiter zum Hardrock und endlich zum Heavy Metal, derweil am entgegengesetzten Ende des musikalischen Spektrums der ambitionierte Prog- und Art Rock entstand. Einige versuchten gar, die Rockmusik mit der europäischen Klassik zu kombinieren, während an der amerikanischen Westküste Folk, Country und Rock die Grundlage für das introvertierte Singer/Songwriter-Genre bildeten. Schließlich verbanden sich der jamaikanische Ska und Rocksteady mit der weißen Rockmusik zum Roots Reggae, während führende Virtuosen des Jazz nun ebenfalls Rockelemente integrierten. In späteren Jahrzehnten kamen immer wieder neue Strömungen hinzu – World Music, Electronic, Funk, Disco, Techno, Latin – all das vermischte sich miteinander zum heute kaum noch zu überschauenden Sammelsurium unterschiedlichster Stile.

Erstaunlich, dass die Gitarre, das Wappentier der Rockmusik, nach fünf Jahrzehnten ungebrochener Popularität auch unter den Jugendlichen des neuen Jahrtausends als Coolness-Ausweis erster Ordnung gilt. Wie sonst sind die Legionen junger Gitarrenbands zu erklären, die unverdrossen aus ihren Probenräumen strömen und das alte Feuer des Rock eifrig am Brennen halten – egal aus welchem der fünf Erdteile sie gerade kommen.

So wenig ihr Gitarrenlärm im schrillen Konzert des globalen Mediengewitters zu überhören ist, so wenig lässt sich bestreiten, dass sie sich zum überwiegenden Teil aus den Quellen des guten alten Rock bedienen. Es ist, wie es immer war: Jeder Musiker holt sich Anregungen in der Vergangenheit, kombiniert sie mit eigenen Ideen, aktuellen Perspektiven und nicht zuletzt dem Energielevel seiner Zeit. Dass die Rockmusik sich diesem ewigen Wechselspiel zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nie verweigerte, hat sie so langlebig gemacht. Überraschend ist das nicht, bedenkt man, dass der Vater der Rockmusik, der Rock'n'Roll der Fünfzigerjahre, ja selbst schon als Mischling auf die Welt kam. Wie sang dereinst Muddy Waters: »The blues had a baby and they named it Rock'n'Roll.« Bleibt nachzutragen: Die Mutter hieß Country.

Unlösbar verbunden mit der Geschichte der Rockmusik sind einige der faszinierendsten, begabtesten und eigenwilligsten Künstler, die das vergangene Jahrhundert hervorgebracht hat. Zwei von den großen Pionieren des schwarzen Blues waren Muddy Waters, dessen Chicago Blues einer der tragenden Pfeiler des Rock wurde, und B. B. King, der mit seinem so eleganten und attraktiven Gitarrenton Generationen von Novizen an den sechs Saiten inspirierte und bis heute ein glänzendes Beispiel für professionelle schwarze Entertainment-Kultur gibt.

Chuck Berry, dessen Songs der Rockmusik und auch der Gitarre einen Großteil ihres Vokabulars schenkten. Bob Dylan ist der zweifellos wichtigste Poet der Rock. In den Achtzigerjahren erfand er sich neu, streifte das ungeliebte Image vom Chefideologen der Sixties-Generation endgültig ab und streunt seitdem als rastloser »song and dance man« über den Planeten.

John Lennon und Keith Richards waren zentrale Figuren der beiden Bands, die in den Sechzigerjahren als das Maß aller Dinge galten. Ersterer musste nach dem Ende der

Beatles einen neuen künstlerischen Weg finden und den Beatle in sich exorzieren, letzterer gilt bis heute als unkaputtbares Rollenmodell des Rock'n'Roll-Lifestyle, wobei er ganz nebenbei in vorderster Reihe mit den Rolling Stones dafür sorgte, dass sich die Popmusik vom ursprünglichen Diktat der Jugendlichkeit emanzipieren konnte. Ray Davies und die Kinks, Van Morrison, Pete Townshend und Eric Clapton, allesamt Briten, gaben, jeder für sich, dem Rock in seiner stilbildenden Epoche entscheidende Impulse und schlugen sich dann ihren jeweils ganz eigenen Weg durch die Zeitläufte. Davies wurde zum Godfather of Britpop und weisen Chronisten des englischen Lebensstils, Morrison zum vielleicht größten Soulbarden weißer Hautfarbe, Townshend zum hochintelligenten Chefneurotiker des Rock und Clapton, der vielleicht größte weiße Bluesgitarrist, überstand schlimmste Schicksalsschläge, um im neuen Jahrtausend endlich am Ziel seiner langen Reise, bei sich selbst, anzukommen. Prägende Figuren im Windschatten der Beatles, Stones, Kinks und Bob Dylans waren der Amerikaner Jimi Hendrix, der erst nach England kommen musste, um Gehör zu finden, und dann wie ein Komet am Pophimmel verglühte. Und Pink Floyd, die mit kühler mathematischer Präzision neue Klanguniversen erforschten, nachdem sie ihren genialischen Gründer Syd Barrett verloren hatten. Zu den prägenden Figuren gehörte auch Peter Green, der, nachdem er mit Fleetwood Mac dem britischen Blues zu Hit-Ehren verholfen hatte, ein ähnliches Schicksal wie Barrett erlitt und irrlichternd in den Abgründen seiner fragilen Psyche verschwand. David Bowie hob 1969 als »Major Tom« ab zu seiner *Space Oddity*, kehrte als *Starman* zurück und erfand das Rollenspiel als tragendes Karriereprinzip des Pop. Zur gleichen Zeit zerbrachen drüben in San Francisco Creedence Clearwater Revival, deren knorrige, von Blues und Country beeinflusste Rocksongs ein Dauerabonnement

in den Hitlisten hielten, was sie zeitweise beliebter als die Beatles gemacht hatte.

Einige Musiker ernteten nie den ganz großen Ruhm, dafür aber erwiesen sie sich als Visionäre, die im Alleingang die Saat für ein ganzes Genre legten. Zum Beispiel Gram Parsons. Seine traurige Geschichte ist vom Format einer klassischen Südstaaten-Tragödie, seiner Gefährtin Emmylou Harris hinterließ er ein Vermächtnis, das sie zu einer der eindrucksvollsten und langlebigsten Karrieren im US-Musikbusiness inspirierte. Auch den englischen Free war nur ein kurzer Moment des Ruhms vergönnt, bevor diese vielleicht beste Bluesrock-Band ihrer Zeit an sich selbst zerbrach und Paul Kossoff, einer der begabtesten Gitarristen des klassischen Rock, seine übergroße Sensibilität mit dem Leben bezahlte. Ähnlich talentiert wie Kossoff, schlug sich der Ire Rory Gallagher mit sprichwörtlicher Bodenständigkeit durch seine turbulente Karriere. Bis heute gilt er als Musterbeispiel des unprätentiösen Rockstars, und doch wurde auch er zum Opfer seines unsteten Musikerlebens.

Zu den bis heute gefeierten Ikonen der Siebzigerjahre gehören Led Zeppelin, die ihren bleischweren Blues zum phantastischen, schillernden Heavy Rock aufpumpten. Seit ihrem Ende im Jahr 1980 wuchsen ihr Ruhm und ihr Einfluss ins Überlebensgroße, Generationen von jungen Musikern verehren sie bis heute als die definitive Rockband. Auch Bob Marleys Ruhm nahm nach seinem Krebstod im Jahr 1981 eher zu als ab. Der Jamaikaner gilt als Pionier des Roots Reggae, er gab dem Pop bis heute wirksame Impulse, verehrt wird er zudem für die Spiritualität, die seine Musik und seine Haltung als Künstler auszeichnete. Ebenfalls Ikonen des Seventies-Rock wurden die kalifornischen Eagles, deren Geschichte beispielhaft steht für die Entwicklung der noch einigermaßen unschuldigen Rockszene der Sechzigerjahre zum drogenverseuchten Millionenbusiness der Achtziger –

allerdings hinterließen Glenn Frey, Don Henley & Co. auf ihrem Weg ein rundes Dutzend Songs für die Ewigkeit. Eine der schlimmsten Tragödien der Rockgeschichte ist die der Südstaatenrocker Lynyrd Skynyrd. Mit einem Flugzeugabsturz begann eine unfassbare Serie von Todesfällen – und doch hat die Band bis heute überlebt.

Bruce Springsteen brach dereinst auf, um sein *Promised Land* zu suchen. Was er fand, war am Ende das Amerika von 9/11 und George W. Bush. Heute ist Springsteen zum Elder Statesman des US-Rock gereift, respektiert nicht nur als Musiker, sondern auch als Sprecher eines liberalen Amerika. Sein Bruder im Geiste ist Tom Petty, der mit den Heartbreakers hartnäckig und, wenn's sein muss, gegen alle Regeln des Business seine Vision der perfekten Rockband verfolgt – mit dem Resultat einer inzwischen erstaunlichen Anzahl von Klassikern, die auf sein Konto gehen. Petty gehört bereits zur zweiten Generation von Rockmusikern, wie auch der viel zu früh verstorbene Stevie Ray Vaughan, der als letzter großer Virtuose der Popmusik dem Rock eine nachhaltige Bluesspritze verpasste.

Manche der genannten Musiker fesseln seit Jahrzehnten ihr Publikum, manche wurden gar zu herausragenden Persönlichkeiten der Zeitgeschichte. Von all ihnen erzählt dieses Buch. Es verfolgt ihren Weg, berichtet von den Anfängen, dem Aufstieg, den Triumphen, aber auch von den Tragödien. Nicht jeder, der seinen Traum vom Ruhm wahr machte, hatte als Mensch das Rüstzeug, das es braucht, um mit den Belastungen des Erfolgs klarzukommen. Und bei einigen schlug das Schicksal grausam zu.

Natürlich erhebt die Riege der hier vorgestellten Künstler keinen Anspruch auf Vollständigkeit, den einen oder anderen berühmten Musiker wird der Leser vermissen. Die Auswahl ist streng subjektiv. Es ging mir nicht darum, die Besten, Wichtigsten, Erfolg- oder Einflussreichsten zu

versammeln, stattdessen entschied ausschließlich mein persönliches Interesse.

Eins jedoch ist den hier vertretenen Künstlern gemeinsam, sie alle wurden zu prägenden Persönlichkeiten der Rockmusik. Und: Jedes einzelne dieser 25 Porträts erzählt seine eigene, spannende Geschichte. Es sind solche von Helden und Opfern - Legenden, fürwahr.

Zum Teil wurden die hier versammelten Porträts im Laufe der letzten Jahre bereits in verschiedenen Magazinen wie *Musikexpress*, *Guitar*, *GoodTimes* und *Eclipsed* veröffentlicht. Einige sind für diesen Band neu geschrieben worden, die restlichen Beiträge wurden gründlich überarbeitet, ergänzt und aktualisiert.

Zu großem Dank verpflichtet bin ich Michael Ohst, der das Projekt auf Anhieb unterstützt und in kürzester Frist zur Veröffentlichung gebracht hat. Großer Dank geht auch an die Zeitschriftenredakteure, die dieses Buch durch ihre Aufträge überhaupt erst angestoßen und mit ihren akribischen Redigaten so manchen Fehler gleich im Vorfeld eliminiert haben. Vor allem sind da zu nennen Chris Hauke, Lars Thieleke, Sebastian Westphal, Jürgen Ehneß, Marcel Thenee, Isabell Raddatz & Phillip Opitz, Christian Stolberg, Peter Seeger, Fabian Leibfried, Bernd Matheja, Marcus Wicker und Steven Thomsen. Thanks, buddies! Einen letzten Blick auf das fertige Manuskript warf Uwe Schleifenbaum - bedankt, Huey, es geht nun mal nichts über einen gewissenhaften und fachkundigen Lektor!

Liebe Freunde haben bei der Entstehung der einzelnen Essays geholfen, wichtige Hinweise gegeben, kritische Fragen gestellt, manches als Blödsinn entlarvt und mich gelegentlich aufmerksam vor dem Vergaloppieren bewahrt - danke vor allem an Gabriele Werth, Dr. Hanns Peter Bushoff und meinen Bruder Kalle!

Last but not least: Thanks, Keith Richards, Davey Johnstone and Nick Woodland for making me pick up the

guitar and play - what a beautiful journey!
Und, wie immer: Danke, Emmi!



BLUES-BUDDHA
Muddy Waters - I'm A Man

November 1981, Checkerboard Lounge, Chicago, Illinois: Wie ein Buddha thront der alte Herr auf einem Barhocker im Zentrum der kleinen Clubbühne. Umgeben ist er von der Creme der internationalen Rockszene, namentlich den Herren Jagger, Richards, Wood, Wyman und Watts. Mit all der Begeisterung, die ihnen seit ihren Anfängen in den verräucherten Kaschemmen der Londoner Vororte geblieben ist, dreschen die Rolling Stones ein uraltes Riff. So alt wie die Rockmusik, so alt wie der Blues, so alt vielleicht wie die Musik selbst. Ausgelassen krakeelt ihr Sänger, der dürre weiße Engländer in den roten Sportklamotten, immer wieder die Losung der Stunde: »I'm a maaaaan!« Derweil ruht der Blick des schwarzen Mannes mit den fast mongolischen Gesichtszügen wohlgefällig auf den jungen Musikern, die wie aufgedreht um ihn herumtänzeln. Sie alle könnten seine Söhne sein. Und in gewissem Sinne sind sie es auch. Nach bald siebzig turbulenten Jahren stellt Muddy Waters weise lächelnd fest: Seine Botschaft ist angekommen, die nächste Generation hat die Fackel aufgenommen und wird sie weitertragen.

Als dieser McKinley Morganfield, wie er tatsächlich heißt, im Jahre 1913, vermutlich am 4. April, in einer kleinen Holzhütte im Mississippi-Delta das Licht der Welt erblickt, ist der Blues noch weitgehend die obskure Freizeitbeschäftigung einiger weniger schwarzer Landarbeiter. Auf dem Land ist er ein archaischer Folkstil, gespielt zu Gitarre, Banjo oder Harp, den außerhalb der riesigen Baumwollplantagen und der von Schwarzen bevölkerten Juke Joints kaum jemand kennt. Erst nach dem Ersten Weltkrieg findet er den Weg auf das noch junge Medium Schallplatte, in den großen afroamerikanischen Siedlungen solcher Metropolen wie New York, Chicago oder St. Louis und bei den umherreisenden Vaudeville und Medicine Shows kann man nun eine den Bedürfnissen eines

breiteren, aber nach wie vor schwarzen Publikums angepasste Version dieser Musik hören. Gespielt wird sie eher wie der inzwischen modern gewordene Jazz, benutzt wird dabei dessen Instrumentarium, und gesungen wird dieser Blues – Verstärker gibt es nicht – von kräftigen Ladies mit noch kräftigeren Stimmen. Ihre Namen lauten Ma Rainey oder Bessie Smith. Zu regionaler Bekanntheit haben es auch einige Männer gebracht. Ruhelos ziehen sie von Ort zu Ort und bringen ihre Lieder auf Farmfesten und Tanzveranstaltungen zu Gehör. Blind Lemon Jefferson, Blind Willie McTell, Son House, Leroy Carr und Charley Patton sind die bekanntesten unter ihnen.

Soviel aber ist klar: Ob auf dem Land oder in Metropolen, in der von strikter Rassentrennung beherrschten Gesellschaft ist der Blues ausschließlich eine Sache der Schwarzen. Das weiß natürlich auch der junge McKinley Morganfield. Zusammen mit seiner Familie lebt er auf der riesigen Stovall Farm nahe Clarksdale, rund achtzig Meilen südlich von Memphis. Ein Ort von geradezu mythologischer Bedeutung für den Blues: Nicht nur wächst hier in jenen Jahren mit Muddy Waters einer der größten Musiker des Jahrhunderts heran, auch endete hier das Leben der »Kaiserin des Blues«, wie sie sie nannten, eben jener Bessie Smith, die in der Nacht zum 26. September 1937 mit dem Auto verunglückte und wenige Stunden später im G.T. Thomas Hospital an den Folgen ihrer Verletzungen starb. Die in Clarksdale gelegene Kreuzung der Highways 49 und 61 gilt zudem als legendäre »Crossroads«, wo der ebenso legendäre Robert Johnson zu Beginn der Dreißigerjahre dem Teufel seine Seele verkauft haben soll. Überdies ist Clarksdale die Heimat späterer Stars wie Ike Turner, Sam Cooke und John Lee Hooker.

In den Dreißigerjahren hat sich McKinley, inzwischen ist er in seinen Zwanzigern, in der vom Rhythmus der Baumwolle beherrschten Welt der Plantagen eingerichtet. Schon als Kind hat er die Baumwolle auf den Feldern

gepflückt, so wie es hier alle tun, mit allerlei Jobs verdient er sich in den harten Zeiten der Depression jedoch ein paar Dollar hinzu. So verkauft er schwarz gebrannten Whiskey, baut Fallen auf, um die Felle der gefangenen Tiere zu verkaufen - und macht Musik. Als Halbwüchsiger hat er zunächst auf der Mundharmonika gespielt, mit siebzehn aber sind die zwei Dollar fünfzig gespart, von denen er nun seine erste Gitarre kauft. Der Junge, den alle Muddy nennen, weil er als Kind so gerne im sumpfigen Flussgelände spielte, sieht die bekanntesten Bluesmänner der Gegend, darunter neben Patton vor allem Big Joe Williams mit seiner neunsaitigen Gitarre und Son House, der zum großen Vorbild wird. Auch Robert Johnson erlebt der junge Muddy, allerdings jagt ihm dessen Hexerei auf der Gitarre einen dermaßen großen Schrecken ein, dass er, so wird berichtet, fluchtartig das Weite sucht. Sehr bald jedoch hat Muddy die grundlegenden Gitarrentechniken erlernt, vor allem das Spiel mit dem Bottleneck entwickelt er zu großer Perfektion. Seine Fähigkeiten sprechen sich herum, so dass Son Sims, eine lokale Größe in Clarksdale, ihn in sein aus Fiddle, Mandoline und Bass bestehendes Stringquartett aufnimmt.

In den Jahren der Depression beginnen Hunderttausende afroamerikanischer Landarbeiter in die großen Städte des Nordens zu ziehen, wo sie in Fabriken, vor allem denen der Autoindustrie, Arbeit zu finden hoffen. Für die Menschen aus dem Mississippi-Delta wird neben der Drei-Millionen-Metropole Chicago zunächst mal das nur halb so weit entfernte und mit nur 800.000 Bewohnern erheblich kleinere St. Louis zum Ziel ihrer Träume. Inzwischen ist Muddy längst klar, dass er es als professioneller Musiker schaffen will. Einige seiner Kumpels haben bereits Schallplatten gemacht, etwa Skip James und Son House. Die Plattenfirmen aber sitzen in den großen Städten, und dort gibt es lukrative Jobs für Musiker. 1940 packt Muddy seine Gitarre ein und zieht nach St. Louis. Hier leben

einige der bekanntesten Blueser, darunter Lonnie Johnson, Big Joe Williams und Roosevelt Sykes. Allerdings ist der große, kräftige Mann aus Clarksdale ein Landei durch und durch, es fällt ihm schwer, seine Heimat und besonders seine Großmutter Della, bei der er aufgewachsen ist, zu verlassen. Nach nur zwei Monaten, in denen er erkennen muss, dass sie in St. Louis nicht auf ihn gewartet haben und sein Ruhm von daheim ihm dort gar nichts nutzt, kehrt er heimwehgeplagt zurück. Wieder heuert er auf Stovalls Plantage als Traktorfahrer an. 27 Jahre ist er nun alt und gilt als einer der begabtesten Musiker des Deltas. Zudem ist er Vater einer fünfjährigen Tochter mit Namen Azelene. Ehefrau Mabel allerdings ist nicht die Mutter, wegen seiner dauernden Untreue hat sie ihn ohnehin längst verlassen – zeitlebens war Muddy ein nimmermüder Schürzenjäger. Schlechte Aussichten also, das Musikbusiness scheint in weite Ferne gerückt. Was Muddy indes nicht ahnt: Seine »Entdeckung« steht unmittelbar bevor.

Im Sommer 1941 startet eine kleine Expedition in den Süden der USA. Sie besteht aus Professor John Wesley Work III. von der Fisk University in Nashville, Tennessee, und dem Volkskundler Alan Lomax von der Library of Congress in Washington D.C. Die beiden Forscher wollen afroamerikanische Folkloremusiker aufstöbern und deren Songs für die Nachwelt dokumentieren. Oder, wie es Lomax in einem Bericht formuliert: »Die vereinbarte Studie sollte objektiv und erschöpfend die musikalischen Gewohnheiten einer einzelnen Negergemeinde im Delta erforschen.« Man einigt sich darauf, mit dem Coahoma County und dort speziell der Gegend von Clarksdale den bevölkerungsreichsten Landstrich des Deltas aufzusuchen. Am 29. August erreichen Lomax und Work Stovalls Farm. Immer wieder stoßen sie bei ihren Erkundungen auf den Namen Muddy Water, wie er sich inzwischen nennt (das fehlende S wird er erst später in Chicago hinzufügen). Sie

machen den Mann ausfindig und können sein anfängliches Misstrauen schnell zerstreuen.

Am Nachmittag des 31. August bauen sie ihr Equipment in Muddys Haus auf. Zu dem klobigen, stolze 68 Kilogramm schweren Schallplattenaufnahmegerät Presto, Modell D, gehören 12-Inch-Glasschallplatten, in deren Wachsbeschichtung ein Stichel die Rille schneidet. Während Work sich um die Technik kümmert, gibt Muddy einige seiner Songs zum Besten, zwischendurch befragt ihn Lomax über Entstehung, Ursprünge und Techniken. Beides, die Songs und das Interview, werden aufgezeichnet. Die Aufnahmen landen umgehend im Archiv der Library of Congress (das faszinierende Dokument ist heute erhältlich auf dem Album *The Complete Plantation Recordings*), Muddy allerdings erhält bald darauf von Lomax zwei Schallplatten, auf denen die Songs *Country Blues* und *I Be's Troubled* (das spätere *I Can't Be Satisfied*) enthalten sind. Es ist dies die letzte und entscheidende Initialzündung, die Muddy braucht, um seine Profikarriere zu starten. Wie er Jahrzehnte später dem US-Journalisten Paul Oliver erzählt: »Ich hörte mich wirklich zum ersten Mal. Als mir Mister Lomax die Platte vorspielte, dachte ich, Mann, der Junge kann wirklich den Blues singen!« Im Juli 1942 kehren Lomax und Work noch einmal zurück und nehmen weiteres Material auf, diesmal spielt Muddy auch in Begleitung des Sons Sims Quartetts.

Wie viele seiner Folkblues-Kollegen benutzt Muddy auf den *Plantation Recordings* offene Gitarrenstimmungen, vornehmlich G- und E-Dur, wobei er auf den Basssaiten mit dem Daumen die rhythmische Begleitung zupft, während er mit den anderen Fingern auf den hohen Saiten per Bottleneck die typischen heulenden Fills und Verzierungen erzeugt. Zusammen ergibt das einen so komplexen Klang, dass kaum jemand glaubt, dass dabei nur eine einzige Gitarre im Spiel ist. Zu Muddys ausgeprägter Technik kommen seine kräftige Stimme, die er bei aller

Emotionalität des Vortrags kontrolliert einsetzt, sowie ein im Countryblues jener Jahre noch höchst seltenes, intuitives Gespür für einen kompakten Songaufbau - Qualitäten, die Lomax schon bei diesen ersten Sessions erkennt und die Muddy in den folgenden Jahren zum Begründer eines ganzen Genres machen werden. Wobei man allerdings in Rechnung stellen muss, dass Muddys Songs und die seiner Zeitgenossen oft keine Eigenkompositionen, sondern Weiterentwicklungen bereits bekannter Vorlagen anderer Künstler waren. So besteht etwa zwischen Robert Johnsons *Walking Blues*, einer anderen Version, die Son House eingespielt hat, und Muddys *Country Blues* mehr als nur eine starke Ähnlichkeit.

Die Erfahrung mit Lomax ermutigt Muddy, nun endlich den großen Schritt zu wagen: 1943 siedelt der inzwischen 30-Jährige nach Chicago über. Dort, auf der Southside, befindet sich die größte Siedlung afroamerikanischer Bürger nördlich der Mason-Dixon-Line - und folglich auch ein großes, höchst lebendiges Amüsierviertel, das sich um die Maxwell Street angesiedelt hat. Hier versucht der Mann aus Clarksdale Fuß zu fassen, nachdem er sich zunächst in einer Papierfabrik, später dann als Lastwagenfahrer, verdingt hat, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Nachts aber ist er auf der Clubmeile unterwegs, wo der lebenslustige Musiker jede Menge Kontakte schließt. Zu seinen Kumpels gehören bald Leute wie Big Bill Broonzy, Eddie Boyd, Jimmy Rogers und der Pianist Sunnyland Slim. Mit Rogers beginnt Waters nun seinen Stil weiterzuentwickeln, gemeinsam jammen die beiden und experimentieren mit Tonabnehmern und Verstärkern. Ein weiterer Freund, Blue Smitty, bringt Muddy das Fingerpicking in der Standardstimmung bei, die Waters bis dahin noch kaum verwendet hat. Und er wechselt von der akustischen, mit einem Tonabnehmer ausgerüsteten Gitarre auf ein elektrisches Gretsch-Modell.

1947 – Waters gehört inzwischen zu den gefragtesten Musikern der noch kleinen Southside-Szene – nehmen die Dinge Gestalt an. Sunnyland Slim verschafft ihm die Chance, an einer Session für das Aristocrat Label teilzunehmen. Der Song, der dabei entsteht, heißt *Johnson Machine Gun*, die noch verbliebene Studiozeit nutzt Muddy, um zwei seiner eigenen Stücke, *Gypsy Woman* und *Little Anna Mae*, einzuspielen. Leonard und Phil Chess, die das marode Label gerade gekauft haben, wissen nichts damit anzufangen und lassen die Aufnahmen bis zum Februar 1948 im Schrank. Erst dann werfen sie sie auf den Markt, allerdings bleibt Muddys Plattendebüt ohne Resonanz. Wenig später aber platzt der Knoten, im April, nach einer zweiten Session, kommen *I Can't Be Satisfied* und *Feel Like Going Home* heraus. Innerhalb von gerade mal 24 Stunden ist die Auflage bis auf einen kleinen Rest vergriffen.

Zwar hat Muddy inzwischen eine feste Band, der neben Jimmy Rogers als zweitem Gitarristen vor allem der junge Harpvirtuose Little Walter angehört, die aber ist auf der Platte nicht zu hören. Waters spielt allein, begleitet lediglich von dem Bassisten Big Crawford.

Trotzdem bringen diese frühen Aufnahmen bereits die Formel des Chicago Blues Waters'scher Prägung auf den Punkt. In den Dreißigerjahren noch war der Country Blues der aus dem Süden zugewanderten Afroamerikaner den Einflüssen von Vaudeville, Jazz und dem populären Swing begegnet, wobei sich das Piano als dominierendes Instrument herauskristallisiert hatte. Jetzt aber, nach dem Weltkrieg, beginnt sich die elektrifizierte Gitarre als Hauptinstrument durchzusetzen. Sie verändert das Klangbild des Blues, der wesentlich härter, rauer, aggressiver und weniger geglättet daherkommt als beispielsweise die Rhythm'n'Blues-Hits des so erfolgreichen, vom Swing beeinflussten Louis Jordan. Leute wie Muddy Waters, Howlin' Wolf und der in Detroit beheimatete John Lee Hooker unterstreichen mit ihrem

direkten, rüden Vortragsstil Bodenständigkeit und Verwurzelung der Musik im Leben der einfachen Leute. Kurz: Die meistens ohne viel Aufwand eingespielten Platten treffen den Nerv der Menschen und klingen genauso frisch und ungehobelt wie die zahllosen, meist mit Gitarre, Piano, Harp, Bass und Drums besetzten Bands in den Kneipen der Amüsierviertel. Hinzu kommt, dass die großen Plattenfirmen, die im Zweiten Weltkrieg wegen der Schellack-Rationierung ihre Produktion einschränken mussten, das vermeintlich wenig lukrative Geschäft mit der »Race Music« den kleinen unabhängigen Firmen überlassen. Die wiederum sind wendig und können schnell auf den sich ändernden Markt reagieren. Wie Leonards Sohn Marshall Chess einmal anmerkte: »Wenn du am Freitagnachmittag eine Platte produzierst, war sie schon am Samstagabend fertig und du konntest sie den Leuten in den Kneipen verkaufen.« So schießen in Chicago Labels wie Chess (das 1950 aus der Firma Aristocrat Records hervorgeht), Checker, Parrot und J.O.B. Records aus dem Boden, die den wachsenden Bluesmarkt unter sich aufteilen.

Muddy profitiert davon. Seine Platten gehen weg wie warme Semmeln, und, noch wichtiger, er hat mit seiner Band jede Menge Gigs. In den folgenden Jahren ist er mit Little Walter, Jimmy Rogers und dem inzwischen hinzugestoßenen Pianisten Otis Spann praktisch ununterbrochen unterwegs. Zu den zahllosen Auftritten in der Windy City gesellen sich ebenso viele auf dem immer größer werdenden Blues Circuit, der bis tief in die Südstaaten und sowohl in den Osten nach New York wie auch weit in den Westen reicht. Trotzdem: Chess und Chicago bleiben seine Heimat. Bald schon ist Muddy, den mit Labelboss Leonard Chess eine enge Freundschaft verbindet, gemeinsam mit dem Bassisten, Komponisten und Organisations-Tausendsassa Willie Dixon so etwas wie das musikalische Wappentier der Firma. Seine Erfolge weisen

ihn als den Big Boss Man des Chicago Blues aus, Songs wie *Rollin' And Tumblin', Part 1, Rollin' Stone, I'm Your Hoochie Coochie Man, I Just Want To Make Love To You* oder *Mannish Boy* werden Hits und machen ihn zum Star. Weshalb der inzwischen in seinen Vierzigern angekommene Mann aus Clarksdale noch lange nicht abhebt. Sein Geld gibt er aus für schöne Autos und tadellose Kleidung, ansonsten aber bleibt er der immer freundliche und gleichmütige Kumpel aus dem Delta.

Bis etwa 1955 hält seine Erfolgssträhne an, dann gehen die Verkäufe auf dem schwarzen Markt allmählich zurück – Rock'n'Roll und mit ihm neue Helden wie Bo Diddley und Chuck Berry, den Muddy selbst zu Chess vermittelt hat, betreten die Szene. Zwar kann Waters nach wie vor mit Konzerten gutes Geld verdienen, auf dem Plattenmarkt aber spielt die Musik nun woanders. Da kommt ihm Ende der Fünfzigerjahre ein Umstand zur Hilfe, der nicht ohne Bedeutung für seine weitere Karriere und den ungeheuren Einfluss des Chicago Blues auf die spätere Rockmusik bleiben wird. Ein junges, weißes Publikum beginnt sich für das Folkerbe des Landes zu interessieren und entdeckt so den Blues. Nicht unbedingt den aus Chicago, viel mehr den ursprünglichen Folk- und Countryblues des Südens. Dahinter steckt ein intellektuelles, ethnologisches Interesse, man identifiziert sich mit dieser authentischen Kultur und beginnt, ihre Vertreter aus düsteren Kaschemmen in das Scheinwerferlicht der weißen, bildungsbürgerlichen Unterhaltung zu holen. So betritt auch Muddy Waters am 3. Juli 1960 die Bühne des renommierten Newport Jazz Festivals. Seine explosive Performance geht in die Annalen ein. Die Aufnahmen, veröffentlicht auf dem Album *At Newport 1960* (Chess/MCA, 2001) zählen zu den besten seiner Karriere, die Platte wurde vom US-Magazin *Rolling Stone* im Jahr 2003 gar unter die 500 besten Alben aller Zeiten gelistet.

Nicht zuletzt wohl auch wegen des Ann-Cole-Originals *Got My Mojo Working*, das bis heute elektrisiert.

1958 reist Muddy zusammen mit Otis Spann ins ferne England – mit überraschenden Folgen. Die Folkies im Königreich erwarten einen in Ehren ergrauten Baumwollpflücker von der Sorte Big Bill Broonzy, der zur akustischen Gitarre vom entbehrungsreichen Leben der Schwarzen im Süden erzählt. Der Irrtum könnte größer nicht sein. Als Waters mit seiner Fender Telecaster loslegt, bekommt das fassungslose Publikum raubeinigen, wüsten Chicago Blues zu hören – laut, aggressiv, voller sexueller Anspielungen und alles andere als zahm. Da steht ein Mann, der ganz im Hier und Jetzt verwurzelt ist, mit den romantischen Vorstellungen der akademischen Ethnologen nichts zu tun hat und das Leben in vollen Zügen genießt. Die englische Presse ist geschockt, jede Menge junge Briten aber sind hellauf begeistert. Darunter nicht wenige, die bald zum ersten Sturmtrupp des britischen Bluesbooms gehören, allen voran Alexis Korner, Cyril Davies und viele, die sich in deren Bands finden werden.

Muddy ist Profi genug, um dem Ethno-Affen Zucker zu geben. Im September 1963 geht er in das Tel Mar Recording Studio in Chicago und nimmt mit dem jungen Gitarristen Buddy Guy sowie Willie Dixon und dem Drummer Clifton James *Folk Singer* auf, eine bedächtig und mit leiser Leidenschaft inszenierte Rückkehr zu den Wurzeln. Die lärmenden Ingredienzien des Chicago Blues – E-Gitarre, Harp und Piano – bleiben hier außen vor, stattdessen nimmt Muddy den Unplugged-Trend um schlanke dreißig Jahre vorweg. Mit intensiven Neueinspielungen von Eckpfeilern seines Repertoires wie *Feel Like Going Home* und *Long Distance* sowie Genreklassikern á la *Good Morning Little Schoolgirl* oder *Big Leg Woman* gelingt ihm ein funkelndes Highlight seines reichen Katalogs. Neben *Live At Newport 1960* gehört *Folk Singer* zu seinen wichtigsten Alben (die Langspielplatte

hatte sich gerade erst durchgesetzt, Muddys Klassiker waren samt und sonders als Singles erschienen, auf einer Langspielplatte zusammengefasst wurden sie erstmals 1957 für *Best Of Muddy Waters*.

Ebenfalls 1963 geht Waters mit dem von Horst Lippmann und Fritz Rau veranstalteten »American Folk Blues Festival« auf Europatournee. Mit dabei auf diesem Kreuzzug für den Blues sind Kollegen wie Memphis Slim, Big Joe Williams und Sonny Boy Williamson II. Die Konzertserie, die ab 1962 regelmäßig die Alte Welt bereist, gilt heute als wichtigste Inspiration und entscheidende Geburtshelferin der ersten europäischen Rockgeneration. Im Frühjahr 1964 absolviert Muddy noch eine weitere Englandtournee. Anschließend ist der Blues fest verankert in Hirn und Herz eines weißen Publikums und zur entscheidenden Grundlage einer neuen internationalen Popmusik geworden.

Als mit den Rolling Stones am 10. Juni 1964 eine Gruppe englischer Bluesjünger während ihrer ersten US-Tournee in den berühmten Chess Studios auftaucht, um dort Material für eine EP einzuspielen, steht Muddy Waters, so jedenfalls wird Keith Richards später behaupten, im weißen Overall im Foyer des Gebäudes und streicht die Decke. Marshall Chess und einige andere haben bis heute starke Zweifel an Richards' Geschichte, Fakt aber ist, dass es für Muddy in diesen Jahren auf dem heimischen Plattenmarkt nicht sonderlich gut läuft. Das schwarze Publikum tanzt inzwischen lieber zu den Songs aus Motowns Hitschmiede, denn Muddys Musik gilt als antiquiert. Da trifft es sich gut, dass die Auftritte der Waters Band in weißen Clubs langsam aber sicher zahlreicher werden. Prompt kommt Marshall Chess, so etwas wie der Jugendbeauftragte des Labels, auf die Idee, den Hippies den Blues als Trojanisches Pferd zu verkaufen. Er schickt Muddy 1967 mit ein paar jungen schwarzen Musikern ins Studio und lässt sie Waters' Klassiker im angesagten psychedelischen Rockstil

aufnehmen, also mit ausufernden Gitarrensoli á la Hendrix und modernen studioteknischen Tricks. Das Ergebnis nennt er *Electric Mud*, die Platte wird zum ermutigenden Verkaufserfolg. Die Kritik jedoch zerreißt das Werk in der Luft und schüttet kbelweise Hohn und Spott über die Beteiligten. Tatsächlich ist *Electric Mud* alles andere als künstlerisch befriedigend ausgefallen, trotzdem zeigt es Wirkung. Nach und nach turnt es ein völlig neues Publikum auf Muddys Musik an. Sogar Chuck D, einer der einflussreichsten Vertreter der heutigen HipHop-Szene, wird dieser Platte mehr als dreißig Jahre später seine Bekehrung zum Chicago Blues verdanken (dokumentiert im faszinierenden Kinofilm *Godfathers And Sons*, der 2003 im Rahmen von Martin Scorseses grandioser Filmreihe *Blues* erschien). In eine ähnliche Kerbe schlägt eine deutlich gelungenere Kooperation, die Muddy 1968 mit dem Album *Fathers And Sons* eingeht, als er mit seinen weißen Schülern Mike Bloomfield, Paul Butterfield und Donald »Duck« Dunn zusammenspielt.

In den Siebzigern aber scheint der Ofen für Muddy endgültig aus zu sein. Er nimmt zwar noch Platten auf, die allerdings kaum noch interessieren. Kein Wunder, Chess ist längst Geschichte und der Vater des Chicago Blues nun an die sechzig. Seinen Stil hat er vor mehr als dreißig Jahren entwickelt, seine großen Klassiker in den frühen Fünfzigern produziert und seinen Status als Sulenheiliger der Rockmusik seit Ewigkeiten inne. Aber: Er hat ein Leben lang Musik gemacht und dabei in unzhlichen Konzerten eine kraftvolle Performance und Routine entwickelt, von der die Rockkids nur lernen können. Einer seiner gelehrigsten Schüler, der texanische Gitarrist Johnny Winter, erkennt das und tut, was zu tun ist: Er bringt Muddy im Oktober 1976 mit alten Weggefährten wie dem Harpvirtuosen James Cotton und dem Pianisten Pinetop Perkins zusammen, verzichtet auf jegliche Anbiederung an den Zeitgeschmack und lässt die alten Löwen noch einmal

aus dem Käfig – laut, live und ohne Netz oder doppelten Boden. Dabei verzichtet er auf nachträgliche Korrekturen des knorrig-kraftvollen Bandsounds und setzt voll auf die pure Kraft der Veteranen-Performance (die er freilich mit seiner Gitarre selbst kräftig befeuert). Das Ergebnis ist *Hard Again*, ein triumphales Comeback, das Muddys Karriere revitalisiert, ihm einen Grammy einbringt und den Auftakt bildet zu einer Trilogie, die sich mit *I'm Ready* und *King Bee* vollendet.

Während in England der Punk tobt, ist Muddy plötzlich wieder voll da – in einem Alter, in dem sich andere in die Rente verabschieden. Da ist es nur recht und billig, wenn ihm die inzwischen selbst in die Jahre gekommenen Rolling Stones im November 1981 in Chicagos Checkerboard Lounge ihre Aufwartung machen. Einst hatte deren Generation den Blues von Muddy übernommen, nun waren sie selbst an der Reihe, das Erbe weiterzureichen. Muddy sieht es mit weisem Lächeln – the blues had a baby and they named it Rock'n'Roll.

Nur anderthalb Jahre nach diesem denkwürdigen Abend in der Checkerboard Lounge war Muddy Waters tot. Am 30. April 1983 erlag er in seinem Haus in Westmont, Illinois, einem Vorort von Chicago, den Folgen einer Lungenkrebserkrankung. Gerade siebzig Jahre war er alt geworden. Seinen Job hatte er getan, besser wohl als alle anderen. Denn seine Musik, der urbane, elektrifizierte Chicago Blues, bildete die vielleicht wichtigste Grundlage des Rock. Und damit das Rückgrat einer musikalischen Kultur, die wie keine andere das jugendliche Lebensgefühl in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts prägte.

Heute, bald 30 Jahre nach Muddy Waters' Tod, ist der Blues in den dominanten Stilen der modernen Popmusik vielleicht nicht mehr so deutlich zu vernehmen wie zu Lebzeiten dieses Ausnahmemusikers, trotzdem aber ist er eingebrannt in die musikalische DNA der Generation, die

Bühnen und Charts des 21. Jahrhunderts bevölkert. Für die Rocker gilt das nicht weniger als für HipHopper und auch für diejenigen, die von den glorreichen Tagen des *Hoochie Coochie Man* auf der Southside von Chicago nie gehört haben.

Empfehlenswert:

Muddy Waters - His Best 1947 To 1955

Bis weit in die Fünfzigerjahre hinein veröffentlichten Künstler ihre Musik in der Regel auf Singles, also kleinen 45er-Schallplatten, die Langspielplatte setzte sich erst im Laufe der Sechzigerjahre als dominantes Medium durch. Hier versammelt Chess die großen Erfolge von Muddy Waters zum ersten Mal auf einem Album. Zu hören sind die frühen Singles des Mannes aus Clarkdale: Rauer, archetypischer Chicago Blues, den er zumeist mit seiner Band, bestehend aus Little Walter, Jimmy Rogers, Otis Spann, Elgin Evands und Ernest Crawford, beziehungsweise Willie Dixon, aufnahm. Später hundertfach gecoverte Klassiker wie *I Can't Be Satisfied*, *Baby Please Don't Go*, *I'm Your Hoochie Coochie Man* oder *Mannish Boy* im Original – archaisch, vital, mit unbändiger Kraft. Aufnahmen wie diese bildeten ein Jahrzehnt später den Bauplan des Blues-beeinflussten Rock.

Folk Singer (1964)

Zu Beginn der Sechzigerjahre waren die Originale des Chicago Blues ins Abseits geraten. Die jungen Musiker der sogenannten Britischen Invasion hatten den Blues aktualisiert und in aufregenden Pop verwandelt, die schwarze Musik wiederum hatte sich zum Soul entwickelt und junge Label wie Motown und Stax waren drauf und dran, den Soul zum wichtigen Pop-Faktor zu veredeln. Für die alten Bluesleute interessierten sich höchstens noch akademische Folk-Forscher. Muddy Waters zog daraus die Konsequenz und spielte 1963 einige seiner Klassiker in rein