

DIE ENTWICKLUNG DER AFROAMERIKANISCHEN BLUESKULTUR IM URBANEN KONTEXT – DAS BEISPIEL CHICAGO IN DEN 1940ER UND 1950ER JAHREN

Christian Manfred Stadelmaier

I.

Die afroamerikanische Bevölkerung Chicagos stieg zwischen 1940 und 1950 von 277.731 auf 492.265 und bis 1960 auf 812.637 Personen an. Waren 1940 8,2 Prozent der Bewohner Chicagos Afroamerikaner, waren es 1950 13,6 und 1960 23,6 Prozent. Die meisten Migranten stammten aus dem Süden der USA, vor allem aus Mississippi, Tennessee und Arkansas (Rowe 1981: 35, 38, 211f.; Carney 2003: 243f.). Unter ihnen waren zahlreiche Bluesmusiker, deren Herkunft sich weitgehend mit der der übrigen Zuwanderer deckt.

Die Zuwanderungswelle führte zunächst zur Verdichtung der bestehenden Ghettos auf der South und der West Side, dann auch zur Ausdehnung der Viertel mit überwiegend afroamerikanischer Bevölkerung. Diese Entwicklungen evozierten zum einen zahlreiche gewalttätige Auseinandersetzungen zwischen Afroamerikanern und der benachbarten euroamerikanischen Bevölkerung. Zum anderen führten sie zu räumlicher Segregation, die u.a. durch die Abwanderung der euroamerikanischen Bevölkerung in die Vororte, durch einen nach Ethnien trennenden, diskriminierenden Immobilienmarkt sowie durch verschiedene diskriminierende Praktiken und rassistische Restriktionen in der Wohnungsbaupolitik durchgesetzt wurde (Abu-Lughod 1999: 172-174, 219, 221-227; Johns 2003: 72-75).

Ein Grund für den Zuzug vieler Afroamerikaner nach Chicago war die nach wie vor starke Unterdrückung im Süden und die Gefahr rassistischer Gewalt (Cobb 1992: 209-229; Meyer 2000: 99). Arthur »Big Boy« Crudup thematisiert diesen Migrationsanlass und die Hoffnung auf Besserung in seinem 1946 in Chicago aufgenommenen »Chicago Blues«:

Chicago, Chicago is the grandest place on earth.
Chicago, Chicago is the grandest place on earth.
You know, I even heard it, I even heard it from my birth.

(Yeah, man.)

Some day I'll get lucky, I'm gonna make Chicago my home.
Some day I'll get lucky, I'm gonna make Chicago my home.
I'm tired of stayin' down South always treated wrong.

(zit. n. Macleod 1998: 440)

Allerdings erfuhren die Migranten in Chicago weiterhin rassistisch motivierte Gewalt und Ausgrenzung. Ihre Erwartungen wurden enttäuscht. Bluesmusiker wie Muddy Waters und Jimmy Rogers lebten in denselben Vierteln und unter den gleichen Bedingungen wie die anderen Zuwanderer (Brisbin 2000: 129; Obrecht 2000a: 100). Entsprechend teilten sie die Ghettoerfahrungen und ihre Auswirkungen: Little Walter, ein stilistisch prägender Mundharmonikaspieler mit Alkoholproblemen, starb an den Folgen einer gewalttätigen Auseinandersetzung, auch der Gitarrist Elmore James, um nur ein weiteres Beispiel zu nennen, hatte starke Alkoholprobleme (Rowe 1981: 92, 207f.; Obrecht 2000b: 154).

Der primäre Auslöser der intensiven und beständigen Migration war der Zweite Weltkrieg und der damit verbundene wirtschaftliche Aufschwung, der auch nach dem Krieg durch den Wiederaufbau Europas, die Suburbanisierungswelle der euroamerikanischen Bevölkerung und den Koreakrieg anhielt (Abu-Lughod 1999: 171-174, 218f.). Hinzu kam die zur gleichen Zeit zunehmende Mechanisierung der Land- bzw. Plantagenwirtschaft des Südens, durch die den auf den Plantagen verbliebenen afroamerikanischen Familien die Existenzgrundlage entzogen wurde (Lemann 1991: 70; Cobb 1992: 198-208). Die neuen urbanen Arbeitsplätze blieben der afroamerikanischen Bevölkerung jedoch zunächst weitgehend verschlossen. Die Diskriminierung in der Einstellungspraxis der Kriegsindustrie in Chicago fand erst nach Pearl Harbor, der mit diesem Ereignis verbundenen Rekrutierung euroamerikanischer Arbeiter in die Armee und dem daraus resultierenden immensen Arbeitsplatzüberschuss vorerst ihr Ende, sodass sich die durchschnittliche Einkommenssituation der Afroamerikaner Chicagos verbesserte (Abu-Lughod 1999: 218f.; Johns 2003: 86).

Auch zugewanderte Bluesmusiker fanden nun in verschiedenen Bereichen eine Anstellung: Jimmy Reed arbeitete in einem Stahlwalzwerk, Muddy Waters verdiente sich seinen Lebensunterhalt als Lieferwagenfahrer und in einer Papierfabrik (Forte 2000: 185; Obrecht 2000a: 100, 102). Zwar wuchsen Auswahl und Verfügbarkeit von Berufen ab Mitte der 1940er Jahre (Bris-

bin 2000: 129), dennoch war der Arbeitsmarkt für Afroamerikaner zwischen 1940 und 1960 in Chicago unsicher: Zum einen konnten sie aufgrund der Segregationspraxis kaum den sich zunehmend in suburbane Räume verlagernden industriellen Produktionsstätten folgen, zum anderen wurde ihnen bei Entlassungswellen als ersten gekündigt (Abu-Lughod 1999: 221; Rijn 2004: 8). Das Resultat war eine steigende Arbeitslosigkeit, die jedoch erst ab der Mitte der 1950er Jahre offensichtlich wurde, als die Dezentralisierung der Produktionsstätten und wirtschaftliche Probleme sich deutlich auszuwirken begannen (Rowe 1981: 121; Abu-Lughod 1999: 175, 221). John Brims Song »Tough Times«, 1953 in Chicago aufgenommen, veranschaulicht diese Vorgänge und ihre Folgen für die Betroffenen:

Me and my baby was talking, and what she said is true,
Said: »Seems like times is getting tough, like they was in thirty-two.
You don't have no job, our bills is past due,
So, now tell me, baby, what we gonna do?«

Chorus:

Tough times, tough times is here once more.
Now, if you don't have no money, people, you can't live happy no more.

I had a good job, working many long hours a week,
They had a big lay-off, and they got poor me.
I'm broke and disgusted, in misery,
Can't find a part-time job, nothing in my house to eat.

(zit. n. Rijn 2004: 107)

Eine tiefgreifende Folge dieser räumlichen Ausgrenzung war die zunehmende gesellschaftliche Isolation der Afroamerikaner (Massey/Denton 1993: 43). Sie führte zu einer kulturellen Abgrenzung, die vor allem in der Rückbesinnung auf eigene kulturelle Traditionen, deren Erhalt und Weiterentwicklung im Kontext urbaner Erfahrungen greifbar ist (Gillett 1971: 137; Cohodas 2002: 29). Dies lässt sich am Schaffen Muddy Waters' beispielhaft darlegen. Zahlreiche populäre Aufnahmen des Musikers, darunter die im Februar 1950 in Chicago aufgenommenen Stücke »Rollin' And Tumblin' Pt. 1/2«, »Rollin' Stone« und »Walking Blues«, enthalten Versatzstücke traditioneller Themen des ländlichen Blues des Deltas oder sind Neufassungen bzw. Umarbeitungen solcher Stücke. »Rollin' Stone« z.B. ist eine Neufassung des »Catfish Blues«, 1941 von Robert Petway erstmals aufgenommen (Dixon/Godrich/Rye 1997: 717; Herzhaft 1998: 329). Muddy Waters' »She's All Right«, 1953 in Chicago aufgenommen und melodisch ebenfalls klar am »Catfish Blues« orientiert, stellt durch seinen Text – er handelt von einem Soldaten, der nach langer

Zeit heimkehrt – einen Bezug zu gegenwärtigen Geschehnissen (Koreakrieg) und den damit verbundenen Sorgen der Betroffenen her. Der Text von »Rollin' Stone«, in dem es um Unabhängigkeit, Mobilität und Sex geht (vgl. Gordon 2002: 104f.), besitzt trotz des raumzeitlich ungebundenen Inhalts dennoch Gegenwartsbezug. Der Text reflektiert die Mobilität und das wachsende Selbstbewusstsein der urbanisierten Migranten – Züge der afroamerikanischen Gesellschaft, welche in dieser Zeit mit Gefühlen der Frustration über Diskriminierung und Rassismus einhergingen (vgl. Rijn 2004: XXIf.). Tradition und Innovation sind hier nicht zu trennen. Traditionelle Inhalte erhielten im urbanen Kontext veränderte Bedeutungen. Die zugewanderten Bluesmusiker dokumentierten in ihren Texten kollektive Erfahrungen, sie stifteten Identität (vgl. Rowe 1981: 49, 51; Carney 2003: 243) und waren somit integrativer Bestandteil dieses gesellschaftlichen Mikrokosmos' (vgl. Woods 1998: 168).

II.

Die Migration und ihre ökonomischen Folgen brachten Bewegung in den urbanen Musikmarkt, der zunehmend auch auf die Bedürfnisse der Zuwanderer einging (vgl. George 1990: 56; Waksman 1999: 134). Er wuchs durch die gesteigerten Einkünfte der Afroamerikaner. Überbevölkerung als Folge des ständigen Zuzugs und die damit verbundenen Probleme und Enttäuschungen steigerten die Nachfrage nach Unterhaltung in der afroamerikanischen Bevölkerung – nach Unterhaltung, deren Form auch und vor allem von den Zugezogenen determiniert wurde.

Bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs wurde Chicagos Blues vor allem von dem Produzenten Lester Melrose geprägt, der für die Plattenfirmen *Columbia* und besonders *RCA-Bluebird* arbeitete. Dieser weitgehend standardisierte und glatte Chicago Blues sagte den Migranten, die während des Krieges nach Chicago kamen, nichts. Sie präferierten den rauen Blues des Südens bzw. des Deltas (Herzhaft 1998: 63; Carney 2003: 242f.). Melrose und die großen Plattenfirmen verpassten diesen Geschmackswandel und konnten die Nachfrage nicht bedienen. Das entstandene Vakuum füllten zahlreiche neue, unabhängige Plattenfirmen – z.B. *Aristocrat*, später in *Chess* umbenannt, *JOB*, *Chance*, *United* und *Vee-Jay* –, welche sich in ihrer Geschäftspraxis gezielt am neuen Publikum orientierten (Herzhaft 1998: 64; Waksman 1999: 134).

Die unabhängigen Plattenfirmen und ihre Studios lagen alle innerhalb der afroamerikanischen Viertel Chicagos oder an deren Peripherie. Nach

George O. Carney (2003: 248-251) spielten diese Plattenfirmen eine Schlüsselrolle in der Entwicklung der regionalen Musikszene. Aber wo zeigt sich diese Schlüsselrolle konkret, auf welche Weise halfen diese Plattenfirmen bei der Definition des Bluesounds und was bedeutet ihre Lage im oder am Ghetto in diesem Zusammenhang für die Blueskultur? Entscheidend war zunächst die einfache Tatsache, dass sie den nach Chicago transferierten neuen Bluesstil aus dem Süden aufnahmen, vermarkteten und dadurch reproduzierbar machten. Darüber hinaus ist beachtenswert, dass die Musik vor Ort produziert wurde, im unmittelbaren Umfeld der Musiker und der Rezipienten, dort, wo aufgrund ortsgebundener Zustände die Nachfrage nach Bluesproduktionen entstand. Dies ermöglichte den Produzenten, mit ihrer Arbeit gezielt den Präferenzen der Ghettobewohner zu entsprechen, was es ihnen wiederum erleichterte – wie im Falle von Chess verbürgt –, die Musik vor Ort in Schallplattenläden, aber auch in Schönheitssalons und aus dem Kofferraum heraus abzusetzen (vgl. Waksman 1999: 135; Obrecht 2000a: 102). Die Brüder Leonard und Philip Chess z.B. nutzten die Kreativität der Musiker, beeinflussten die Songauswahl und griffen, wie unten weiter ausgeführt, aus wirtschaftlichem Kalkül aktiv in die Musik ein (Waksman 1999: 132f., 135, 141). Somit interpretierten sie die von ihnen wahrgenommenen Entwicklungen jeweils nach eigenem Ermessen und trafen z.B. im Falle von Muddy Waters genau den Publikumsgeschmack (Obrecht 2000a: 102; Gordon 2002: 291f.).

Wichtig für den Verkauf der Platten der unabhängigen Plattenfirmen wurden Radioprogramme bzw. Radiostationen, die deren Musik spielten. Pionier des Bluesradios in Chicago war der Afroamerikaner Al Benson, der in den 1930er Jahren aus Mississippi in die Stadt kam. Ab 1946 spielte er lokale sowie auswärtige Bluesproduktionen in seiner Sendung beim Sender WGES. Benson sprach die Sprache der Migranten aus dem Süden und spielte die von ihnen präferierte Musik, was ihn ungemein populär machte. 1948 führte er durch Radioshows auf drei Chicagoer Sendern, organisierte Blueskonzerte und besaß zudem eigene unabhängige Plattenfirmen (Barlow 1989: 238f.; Larkin 1998: 24). An seiner Person wird die Vernetzung der verschiedenen Glieder der bluesbezogenen Chicagoer Musikwirtschaft deutlich. Seine Pionierarbeit im Radio führte dazu, dass weitere Diskjockeys wie z.B. Sam Evans entsprechende Bluesprogramme starten konnten, was wiederum zu einem ausgiebigen Angebot an Blues in den Radiostationen Chicagos in den 1950er Jahren führte (Barlow 1989: 329).

Die Aufnahmen der unabhängigen Plattenfirmen machten die Blueskultur Chicagos über die Grenzen der Stadt hinaus überall in den USA und im Laufe der Zeit auf der ganzen Welt bekannt, und sorgten dafür, dass diese

Musik nicht nur von Afroamerikanern rezipiert wurde (vgl. Barlow 1992: 57). Vor allem die Rezeption der Platten von Chess in den 1960er Jahren durch britische Musikgruppen wie die Rolling Stones, belegt den großen Einfluss dieser unabhängigen Plattenfirmen auf die weitere Entwicklung des Blues und der populären Musik überhaupt (Wyman/Coleman 1990: 91, 113, 128, 133).

Für die 1950er Jahre konnte Mike Rowe (1981: 216f.) 53 Clubs in und um das afroamerikanische Ghetto in Chicago nachweisen. Die hohe Anzahl der Clubs und deren reichhaltiges musikalisches Angebot sind ebenfalls als Reaktion auf eine gesteigerte Nachfrage nach Unterhaltung zu deuten. Dies zeigen die folgenden Erinnerungen Jimmy Rogers' deutlich:

»There was a whole lot of clubs here in Chicago then that had live entertainment. That was a big thing during that time. [...] Club owners wasn't makin' no money that amount to anything, but they had live entertainment. That's what's supposed to be getting' them a crowd: They'd have somebody sittin' in there jammin'. [...] People would go somewhere where they have some live music« (Brisbin 2000: 136).

Wie die Plattenfirmen lagen die Clubs ausnahmslos innerhalb der afroamerikanischen Viertel und an deren Peripherie (Rowe 1981: 40-47, 216f.; Barlow 1989: 328; Oliver 1994: 274f.; Carney 2003: 248f.).

Auch die Straßenmusik trug zur urbanen afroamerikanischen Blueskultur Chicagos bei. Der Floh- bzw. Straßenmarkt auf der Maxwell Street, mitten im Ghetto, war das Zentrum der Straßenmusik, Treffpunkt für Musiker und Ort des Austausches (Rowe 1981: 48f.; Carney 2003: 245-248). »On Saturdays and Sundays, Maxwell Street was the place«, so Jimmy Rogers über die Zeit Mitte der 1940er Jahre:

»Everybody was gettin' down there to around 7:00, 8:00 in the morning. [...] The streets was full of people. [...] After 9:00, oh, man, that place was swamped with people, and it'd be that way until 5:00, 6:00 in the evening. [...] You'd line you up a place there and sit out and play. [...] We'd start around 10:00 and go from there until around about 5:00 or 6:00 in the evenin'« (Brisbin 2000: 130).

Der Straßenmarkt erscheint hier als zentraler Ort des Ghettolebens. Die Länge der Spielzeiten vermittelt den Eindruck einer breiten Rezeption der dargebotenen Bluesmusik. Die Musik gehörte für viele Afroamerikaner zu ihren Wochenendeinkäufen. Ein weiteres Indiz für eine breite Rezeption der Straßenmusik ergibt sich aus der hohen Anzahl der Musiker, die in den Jahren während und nach dem Zweiten Weltkrieg auf der Maxwell Street spielten (Rowe 1981: 48, 51; Oliver 1994: 274).

Die Bluesperformance impliziert nach Fred J. Hay tiefgreifende Aspekte: »The blues performance was a communal affirmation and celebration of the group's culture, and because this group's culture was created in opposition to white culture, it was a ritual of negation as well« (Hay 1992: 19). Die Aufführungsorte des Blues sind für ihn Räume, an denen die afroamerikanische Gesellschaft zusammenkam, um ihre Verbundenheit zur »blues consciousness« (ebd.), ihrer eigenen, räumlich und mental abgeschlossenen kulturellen Identität, zu zelebrieren. Inwieweit diese Vorstellung dem Publikum immanant war, ist schwer zu beurteilen. Die Lage der Aufführungsorte im Ghetto und die Rezeption der Bluesmusik durch die Migranten an diesen Orten zeigen aber deutlich die Vernetzung des Raumes mit den dort lebenden Menschen und ihrer musikalischen Kultur. Diese Entwicklungen erfolgten als Reaktion auf die Segregation und die damit verbundene räumliche und kulturelle Ausgrenzung der Afroamerikaner Chicagos. Unter diesem Blickwinkel betrachtet, gewinnt die These Hays an Plausibilität.

III.

Die Elektrifizierung der Instrumente im Blues Chicagos wird ab den 1940er Jahren signifikant (vgl. Gillett 1971: 137; Palmer 1989: 15). Diese Entwicklung vollzog sich zunächst in den Clubs und war nötig, um vor einem Publikum zu bestehen, das aufgrund der geschilderten historischen Entwicklungen stetig anwuchs (Waksman 1999: 122; Baker 2002: 122). Aus diesem Grund wechselte auch Muddy Waters 1944 zu einer elektrisch verstärkten Gitarre (Waksman 1999: 123; Obrecht 2000a: 101). Die höheren Lautstärken hatten Folgen für die Musik. Die E-Gitarren erklangen in den Clubs durch die Übersteuerung der Verstärker mit ihren geringen Leistungen von oft nur 5 bis 20 Watt (Burrluck/Seabury 1996: 11) nun in vielen Fällen verzerrt, was der Musik neue, aggressivere Klangqualitäten verlieh (vgl. Waksman 1999: 137f.; Baker 2002: 122). Die klangliche Transformation impliziert die sie bedingenden Umstände und ist deren klangliche Dokumentation.

Angezernte bis deutlich verzerrte E-Gitarrenklänge sind ein prägender Bestandteil der Aufnahmen Muddy Waters', die zwischen 1947 und Mitte 1954 für Aristocrat bzw. Chess entstanden sind (Muddy Waters 2006a). Der verzerrte Klang der E-Gitarre wurde nun auch im Studio reproduziert. Um dies zu bewerkstelligen, wurde nicht nur Muddy Waters' Verstärker übersteuert, sondern auch der Eingangspiegel des Aufnahmegerätes, sodass die gesamte Aufnahme angezernt wurde. Dies geschah wiederum auf Initiative der Brüder Chess und zeigt ihren Einfluss auf das Klangbild des Chicago

Blues (Palmer 1989: 19f.; Waksman 1999: 137). Diese im Studio produzierte Verzerrung gibt der Musik – also auch den alten Themen wie dem Stück »Rollin' Stone« und musikalischen Gestaltungsmitteln wie dem Slide-Spiel – eine neue, expressive und, da sie dem Klangbild der Musik in den Clubs nahe kam, authentisch urbane Qualität. Die zunehmende Anzahl verzerrt spielender Gitarristen in Chicago, von denen vor allem ab Ende der 1950er Jahre die Vertreter des West Side Sounds die Verzerrung bewusst als Effekt einsetzten, dokumentiert ihren ästhetischen Stellenwert im Blues Chicagos (vgl. Stadelmaier 2005: 129-158).

Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelten sich in Chicago zunehmend elektrifizierte Bandbesetzungen, bestehend aus ein bis zwei E-Gitarren, verstärkter Mundharmonika, (E-)Bass, (E-)Piano und Schlagzeug (Evans 2002: 39; Carney 2003: 243), welche den Blues stärker rhythmisierten und seine, über die klangliche Transformation einzelner Instrumente hinausgehende, klangliche Gesamterscheinung tief greifend veränderten (vgl. Barlow 1989: 328). Diese Entwicklung ist ebenfalls auf die Lautstärke in den Clubs zurückzuführen und somit wie die Elektrifizierung eine Folge der hohen Frequenzierung der Clubs (Carney 2003: 248), d.h. auch sie ist sozialgeschichtlich bedingt.

In diesem Zusammenhang müssen die bereits oben (vgl. II) zitierten Thesen Carneys bezüglich des Einflusses der unabhängigen Plattenfirmen auf die Musik nochmals aufgegriffen werden. So förderten die Brüder Chess nicht nur den verzerrten Gitarrensound, sondern griffen z.B. auch in die Besetzung ihrer Bands ein. Muddy Waters wurde von ihnen anfänglich – nach wenigen Versuchen mit erweiterter Besetzung (Wight/Rothwell o.J.) – nicht mit seiner damals noch aus drei Mann bestehenden elektrifizierten Band, sondern allein (Gesang/Gitarre) oder mit Begleitung des Bassisten Big Crawford aufgenommen (Rowe 1981: 71; Waksman 1999: 125f., 132f.). Die Aufnahmen dokumentieren somit eine im Studio entwickelte spärlich besetzte Variante von Muddy Waters' Musik und nicht ihre authentische Erscheinungsform, die sich in ihrem performativen Kontext in den Clubs entwickelt hat, wo sie von den urbanisierten Afroamerikanern primär konsumiert wurde. Dennoch besitzen diese Studioaufnahmen eine Form von Authentizität, nämlich die einer in der urbanen Produktion geschaffenen Ästhetik, die durch ihre geringfügig erscheinende Modifizierung den Country Blues des Deltas urbanisierte (vgl. Obrecht 2000a: 102). Hier sei nur auf die urbanen Assoziationen von Geschwindigkeit und Lärm verwiesen, die die rhythmischen und klanglichen Veränderungen erzeugen, wie der treibende Bass von Big Crawford im Zusammenspiel mit Muddy Waters' angezerrtem Slide-Spiel auf »I Can't Be Satisfied«, 1948 in Chicago aufgenommen. Bis auf die Songstruktur,

die Melodie und Teile des Textes verbindet diese Aufnahme nichts mehr mit »I Be's Troubled«, der 1941 in Stovall, Mississippi, entstandenen Erstaufnahme des Titels (Wight/Rothwell o.J.). Diese Transformation des Delta Blues traf genau den Nerv der Migranten. Die Platte war in Chicago ein großer Erfolg (Waksman 1999: 130-132, 142; Obrecht 2000a: 102).

IV.

Bei der hier untersuchten Blueskultur Chicagos handelt es sich um eine sich während der 1940er und 1950er Jahre im Zuge der vermehrten Migration aus dem Süden im historischen Kontext generierende spezifische, urbane Blueskultur. Durch die Untersuchung einiger ihrer Teilbereiche konnte deutlich gemacht werden, dass diese Blueskultur gleichsam als Produkt synchroner historischer Prozesse sowie als dokumentierender und integrativer Bestandteil dieser Prozesse zu betrachten ist. Die Chicagoer Blueskultur der 1940er und 1950er Jahre ist von den sozialgeschichtlichen Umständen und ihren sich im urbanen Umfeld vollziehenden Folgen für die Blueskultur nicht zu trennen. Sie sind ihr vielmehr immanent, wodurch diese urbane Blueskultur als zentraler Bestandteil der afroamerikanischen Geschichte Chicagos in dieser Periode bewertet werden kann. Diese Zusammenhänge zeigen sich in der Musik, ihren Inhalten, ihrem Klang, ihrer Produktion und Rezeption und letztlich durch die Präsenz zahlreicher Clubs und der Straßenmusik im Stadtbild Chicagos.

Literatur

- Abu-Lughod, Janet L. (1999). *New York, Chicago, Los Angeles. America's Global Cities*. Minneapolis u.a.: University of Minnesota Press.
- Baker, Matt (2002). »The Guitar.« In: *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*. Hg. v. Allan Moore. Cambridge u.a.: Cambridge University Press, S. 116-129.
- Barlow, William (1989). »Looking Up At Down«. *The Emergence of Blues Culture*. Philadelphia: Temple University Press.
- Barlow, William (1992): »The Music of the Dispossessed: The Rise of the Blues.« In: *America's Musical Pulse. Popular Music in Twentieth-Century Society*. Hg. v. Kenneth J. Bindas. (= Contributions to the Study of Popular Culture 33). Westport, CT, u.a.: Praeger, S. 53-62.
- Brisbin, John Anthony (2000). »Jimmy Rogers.« [Interview] In: *Rollin' and Tumblin'. The Postwar Blues Guitarists*. Hg. v. Jas Obrecht. San Francisco: Miller Freeman Books, S. 115-152.
- Burrluck, Dave / Seabury, John (1996). »Electric Guitars and Amplifiers.« In: *Rock Hardware. 40 Years of Rock Instrumentation. The Great Instruments, How They*

- Are Used, and How They Shape the Sound of Popular Music.* Hg. v. Paul Trynka. London: Balafon Books, S. 6-29.
- Carney, George O. (2003). »Urban Blues: The Sound of the Windy City.« In: *The Sounds of People and Places. A Geography of American Music from Country to Classical and Blues to Bop.* Hg. v. dems. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. (4. Aufl.), S. 241-254.
- Cobb, James C. (1992). *The Most Southern Place on Earth. The Mississippi Delta and the Roots of Regional Identity.* New York u.a.: Oxford University Press.
- Cohodas, Nadine (2002). *Wie Chess den Blues vergoldete. Die Geschichte der Brüder Chess und ihrer legendären Plattenfirma.* Höfen: Hannibal.
- Dixon, Robert M.W. / Godrich, John / Rye, Howard (1997). *Blues & Gospel Records 1890-1943.* Oxford u.a.: Oxford University Press (4. Aufl.).
- Evans, David (2002). »The Development of the Blues.« In: *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music.* Hg. v. Allan Moore. Cambridge u.a.: Cambridge University Press, S. 20-43.
- Forte, Dan (2000). »Jimmy Reed.« [Interview] In: *Rollin' and Tumblin'. The Postwar Blues Guitarists.* Hg. v. Jas Obrecht. San Francisco: Miller Freeman Books, S. 184-188.
- George, Nelson (1990). *Der Tod des Rhythm & Blues.* Wien: Hannibal.
- Gillett, Charlie (1971). *The Sound of the City.* London: Sphere Books Limited.
- Gordon, Robert (2002). *Can't Be Satisfied. The Life and Times of Muddy Waters.* Boston u.a.: Little, Brown and Company.
- Hay, Fred J. (1992). »Blues What I Am': Blues Consciousness and Social Protest.« In: *America's Musical Pulse. Popular Music in Twentieth-Century Society.* Hg. v. Kenneth J. Bindas. (= Contributions to the Study of Popular Culture 33). Westport, CT u.a.: Praeger, S. 13-21.
- Herzhaft, Gérard (1998). *Enzyklopädie des Blues.* St. Andrä-Wördern: Hannibal.
- Johns, Michael (2003). *Moment of Grace. The American City in the 1950s.* Berkeley, CA, u.a.: University of California Press.
- Larkin, Colin (1998). *The Virgin Encyclopedia of the Blues.* London: Virgin.
- Leadbitter, Mike / Slaven, Neil (1987). *Blues Records 1943-1970. A Selective Discography. Vol. 1: A-K.* London: Record Information Services (2. Aufl.).
- Lemann, Nicholas (1991). *The Promised Land. The Great Black Migration and How It Changed America.* London u.a.: Macmillan London.
- Massey, Douglas S. / Denton, Nancy A. (1993). *American Apartheid. Segregation and the Making of the Underclass.* Cambridge, MA, u.a.: Harvard University Press.
- Macleod, R R (1998). *Document Blues 5. Text Transcriptions of Country Blues Songs Re-issued on Document CDs 5167 thru 5205.* Edinburgh: PAT.
- Meyer, Stephen Grant (2000). *As Long As They Don't Move Next Door. Segregation and Racial Conflict in American Neighborhoods.* Lanham, MD, u.a.: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Obrecht, Jas (2000a). »Muddy Waters.« In: *Rollin' and Tumblin'. The Postwar Blues Guitarists.* Hg. v. Jas Obrecht. San Francisco: Miller Freeman Books, S. 93-114.
- Obrecht, Jas (2000b). »Elmore and Homesick James.« In: *Rollin' and Tumblin'. The Postwar Blues Guitarists.* Hg. v. Jas Obrecht. San Francisco: Miller Freeman Books, S. 153-162.
- Oliver, Paul (1994). *Die Story des Blues. Stimme der Leidenschaft und Lebensfreude.* St. Andrä-Wördern: Hannibal.
- Palmer, Robert (1989). »Muddy Waters. ... His Music.« In: *Muddy Waters –The Chess Box.* Begleittext zur 6-LP-Box. Chess/MCA Records, CH6-80002, S. 14-25.

- Rijn, Guido van (2004). *The Truman and Eisenhower Blues. African-American Blues and Gospel Songs, 1945-1960*. London u.a.: Continuum.
- Rowe, Mike (1981). *Chicago Blues. The City & the Music*. New York: Da Capo Press (2. Aufl.).
- Stadelmaier, Christian Manfred (2005). *Verzerrte E-Gitarrenklänge im Blues und in bluesbezogener Musik der USA bis 1960. Quantität, Charakteristika, Bedeutung und Implikationen*. Justus-Liebig-Universität Gießen, unveröffentlichte Magisterarbeit.
- Waksman, Steve (1999). *Instruments of Desire. The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*. Cambridge, MA, u.a.: Harvard University Press.
- Wight, Phil / Rothwell, Fred (o.J.). »The Complete Muddy Waters Discography.« In: <http://www.bluesandrhythm.co.uk/documents/200.pdf> (2. Aufl.) (Zugriff: 27.11.2006).
- Woods, Clyde (1998). *Development Arrested. The Blues and Plantation Power in the Mississippi Delta*. London u.a.: Verso.
- Wyman, Bill / Coleman, Ray (1990). *Stone Alone. Die Insider-Geschichte der Rolling Stones*. München: Goldmann.

Diskographie

- Brim, John (1981). »Tough Times.« Auf: *Elmore James, John Brim – Whose Muddy Shoes*. LP. Chess (Blues & Rock Project), BRP 2016.
- Crudup, Arthur »Big Boy« (1998). »Chicago Blues.« Auf: *Arthur »Big Boy« Crudup – Crudup's After Hours*. CD. History, 20.1938-HI.
- Muddy Waters (2006a). *King Of Chicago Blues*. 4-CD-Box. Proper Records, Proper-box 102.
- Muddy Waters (2006b). »Rollin' Stone.« Auf: Muddy Waters 2006a (P 1507).
- Muddy Waters (2006c). »She's All Right.« Auf: Muddy Waters 2006a (P 1508).
- Muddy Waters (2006d). »I Can't Be Satisfied.« Auf: Muddy Waters 2006a (P1506).
- Muddy Waters (2006e). »I Be's Troubled.« Auf: Muddy Waters 2006a (P1505).
- Petway, Robert (o.J.[1983]). »Catfish Blues.« Auf: *Robert Petway – Complete Recordings In Chronological Order (1941-1942)*. LP. Wolf Records, WSE 108.

Abstract

This paper deals with the evolution of the Chicago blues culture in the 1940s and 1950s. It discusses the links between musical and historical developments, the way they were interacting, and by that determining the musical, social and spatial evolution and shaping of this blues culture. By analysing selected aspects of this specific blues culture it is made obvious that historical developments had an immediate influence on its genesis. Musical developments and urban African-American history can't be parted in the set time and space.