

KAPITEL I. DIE VERSUCHSANORDNUNG

1. DIE FRAGESTELLUNG

Diese Studie geht von einer klar historisch orientierten Fragestellung aus. Sie sucht zu klären, wann, wie und in welcher Weise die hier behandelte vokale Praxis entstanden ist. Sie will also ermitteln, ab wann man von der Existenz dessen, was gegenwärtig als Barbershop Harmony gepflegt wird, sprechen kann. Es wird dementsprechend von den Stilvorstellungen aus in der Vergangenheit gefahndet, die heute unter diesem Namen praktiziert werden. Das gilt es stets im Hinterkopf zu behalten, da sich erweisen wird, dass mit dem Terminus „barber shop“ bereits seit den 1890er Jahren Musik bezeichnet wurde. Es ist jedoch über Jahrzehnte hinweg eine erhebliche Bandbreite dahingehend auszumachen, welche musikalischen Charakteristika mit diesen Worten jeweils gemeint waren. Das ist ein nicht unwesentlicher Grund für das weitverbreitete Durcheinander, welches offenbar werden wird.¹⁸ Um Konfusion vorzubeugen, die aus diesen terminologiegeschichtlichen Brüchen resultieren könnte, sei daher von Beginn an auch begrifflich der Ausgangspunkt bestimmt: Es wird nach der Entstehung dessen gesucht, was heute als Barbershop Harmony verstanden und gepflegt wird. Erscheint daher im Folgenden dieser Terminus, ist stets der Stil als solcher in seiner modernen Gestalt gemeint.¹⁹ Älterer und vor allem vom Inhalt her eben nicht identischer Sprachgebrauch wird zur Vermeidung von Missverständnissen abweichend dadurch kenntlich gemacht, dass der Terminus als „barber shop“ erscheint, gegebenenfalls in Verbindung mit oftmals als Zusatz gebrauchten Attributen wie in „barber shop chord“.

Aufgrund der Versuchsanordnung, die ausschließlich auf die Entstehung dieser Musikform konzentriert ist, finden andere Aspekte nur insoweit Berücksichtigung, als sie vor dem Hintergrund dieser Fragestellung relevant sind.²⁰ Es wird hier also keine umfassende Geschichte der Barbershop Harmony von ihrem Entstehen bis in die Gegenwart erzählt.²¹ Dementsprechend wird z. B. der Historie der Subkultur ab etwa 1950 nur wenig Aufmerksamkeit zu Teil, da der Stil bereits vor Mitte des 20. Jahrhunderts geformt war.

18 Vgl. hierzu im Einzelnen Abschnitt 4 („Der Stand der Forschung“).

19 Vgl. hierzu im Einzelnen Abschnitt 3 („Barbershop Harmony als Stil: Das ästhetische Konzept“) sowie Anhang A.

20 Zu anderen Forschungsperspektiven hinsichtlich dieses Gegenstands Abschnitt 4.

21 Vgl. hierzu Abschnitt 4 sowie Resümee mit entsprechenden Literaturhinweisen.

2. DIE THESE

Wie stellt sich nun jener Status quo zur Frage der Entfaltung dieses Stils dar und worin unterscheidet sich die hier vertretene These davon? Kurz gesagt gehen sowohl die Barbershop-Harmony-Gemeinde als auch die sich diesem Gegenstand widmende wissenschaftliche Forschung bislang von folgendem Entwicklungsmodell aus, ungeachtet der durchaus erheblichen Differenzen im Detail: Barbershop Harmony als Musikform habe sich im ausgehenden 19. Jahrhundert in den Vereinigten Staaten entwickelt, sei zur Prominenz in der Unterhaltungsmusik der Jahre vor und um den Ersten Weltkrieg gelangt, erfuhr ein starkes Abnehmen des Interesses ab den 1920er Jahren, worauf ab Mitte des Folgejahrzehnts eine Renaissancebewegung reagiert habe, Revival genannt, welche die Pflege jenes Stils wiederbelebte („preserving an art form“²²) und mit einem institutionellen Rahmen versah, der bis in die Gegenwart das Zentrum dieser Subkultur bilde.²³ Hiernach wäre die heutige Barbershop Harmony vom Selbstverständnis her als eine musikalische Form Historischer Aufführungspraxis anzusehen, die um 1940 herum initiiert wurde und ihren Gegenstand in der Ära um die vorletzte Jahrhundertwende findet.

Wie diese Studie nun zeigen wird, stellt sich die Entwicklung dessen, was gegenwärtig unter Barbershop Harmony verstanden wird, im Vergleich dazu signifikant anders dar. Jenes Genre populärer A-cappella-Musik erweist sich nämlich als Produkt des Revival selbst und damit der 1940er Jahre. Es wird dabei nicht angenommen, dass die Barbershop Harmony mit ihrer Referenzmusikkultur, die um die vorletzte Jahrhundertwende herum verortet wird, nichts zu tun hat. Mittelbar gibt es viele Bezüge und Anknüpfungspunkte. Unstrittig kreierte die Barbershop Harmony Society, die sich ab 1938 rasch zu jenem Zentrum dieser Subkultur entwickelte und in deren Reihen sich der stilbildende Prozess ereignete, keine völlige Neuschöpfung, sondern unternahm eine Synthese von gebräuchlichen und vertrauten Elementen. Dieser Prozess, den man vielleicht am ehesten als Neusortierung verstehen sollte, erfolgte freilich nach Maßgabe eines originären, zuvor nicht existenten ästhetischen Konzepts.²⁴ Und auf das kommt es letztendlich an. Denn jene künstlerische Schwerpunktsetzung stellt sich in jeder Hinsicht bis heute als Herz und Seele der Subkultur dar. Hieraus ergibt sich erst die Identität des Stils und seine Abgrenzbarkeit von anderen Formen populärer A-cappella-Musik. Dann jedoch steht die Wiege der Barbershop Harmony hier, nicht 50 Jahre davor, wo man analog gesprochen vielmehr auf stilistische „Eltern und Großeltern“ trifft. Eben das ist die These dieser Studie.

Noch treffender lässt sich diese Ansicht unter Verweis auf die Grundlagenstudie von Kip Lornell „*Happy in the Service of the Lord*“. *Afro-American Gos-*

22 http://www.barbershop.org/web/groups/public/documents/pages/pub_cb_00233.hcsp. Zu den Internetquellen im Allgemeinen wie zu den Quellennachweisen (Datum etc.) vgl. Bibliographie, Ziffer III, im Einzelnen.

23 Vgl. im Einzelnen Abschnitt 4 zum Stand der Forschung und Abschnitt 1 von Kapitel II zum sonstigen Meinungsbild, gerade auch im Medium Internet.

24 Vgl. im Einzelnen Kapitel I, Abschnitt 3, Kapitel III, Abschnitt 2 und Anhang A.

pel Quartets in Memphis formulieren. Deren erstes Kapitel eröffnete vor gut 20 Jahren mit folgender Feststellung:

„Black American gospel quartet singing is a distinctly twentieth-century musical and cultural phenomenon with clear roots in the traditional and popular music of the Reconstruction era.“²⁵

Zwar fällt zeitlich gesehen die Referenzmusikkultur der Barbershop Harmony nicht ebenso in jene Reconstruction genannte Phase amerikanischer Geschichte, die üblicherweise vom Ende des Bürgerkriegs bis zur Wahl des Präsidenten Rutherford B. Hayes 1877 und dem damit einhergehenden Abzug der letzten Bundestruppen aus den Südstaaten gerechnet wird.²⁶ Vielmehr ist sie ein gutes Vierteljahrhundert jünger. Von diesem Unterschied abgesehen ließe sich jedoch Lornells Einschätzung unmittelbar analog auf die hier vertretene Position zur Entstehung der Barbershop Harmony übertragen. Sie entspricht der These dieser Studie trotz des abweichenden musikalischen Gegenstandes auf verblüffende Weise. Man muss lediglich die Zeitangabe anpassen und die ersten drei Worte „Black American Gospel“ entsprechend ersetzen, um jene Quintessenz zu gewinnen, die das Ergebnis dieser Arbeit ist:

Barbershop Harmony quartet singing is a distinctly twentieth-century musical and cultural phenomenon with clear roots in the traditional and popular music of the turn of the century era.

Der vorliegend untersuchte Gegenstand ist dabei die Musik selbst. Mit Musik sind der hier praktizierte Stil vierstimmiger Vokalmusik und seine Charakteristika gemeint. Das ist nicht so selbstverständlich wie es klingt. Denn die Barbershop-Harmony-Szene bezieht sich auch bei anderen Gesichtspunkten wie den dort gepflegten sozialen Idealen, dem Repertoire der Lieder oder auf theatralischem Gebiet, etwa bei der Kostümierung, auf die Referenzkultur der Jahrhundertwende.²⁷ Es wird sich erweisen, dass der musikalische Aspekt logisch teilbar und eine separate Betrachtung nicht nur angemessen, sogar geradezu notwendig ist, um die angesprochenen Verwerfungen sichtbar zu machen. Dennoch soll gleich zu Beginn auf die Konsequenzen der hier gewählten Versuchsanordnung hingewiesen werden, da jene die Aussage der Studie natürlich mitbestimmt. Am anschaulichsten lässt sich dieser Aspekt anhand eines kurzen Exempels nachvollziehen. Wenn z. B. bis in die 1970er Jahre hinein auf den Bühnen der Subkultur sogenanntes Blackface praktiziert wurde, so knüpfte man damit an eine Tradition aus der Minstrel Show an.²⁸ Diese amerikanische Musiktheaterpraxis entwickelte sich in

25 Kip Lornell, „*Happy in the Service of the Lord*“. *Afro-American Gospel Quartets in Memphis*, S. 11.

26 Ulrike Skorsetz, *Rutherford B. Hayes, 1877–1881. Das Ende der Rekonstruktion*, S. 213ff.

27 Zwar gilt das heute nicht mehr mit gleicher Strenge und Absolutheit wie zu Zeiten des Revival. So ist z. B. die Kostümierung im Jahrhundertwendestil mittlerweile eine Seltenheit und das gängige Liedrepertoire umfasst auch die 1920er bis 1950er Jahre amerikanischer Populärmusik. Um jene „orthodoxen“ Gründerjahre des Revival geht es hier jedoch schwerpunktmäßig.

28 Val Hicks, *Heritage of Harmony*, S. 35.

den 1840er Jahren und verlosch weitestgehend bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts.²⁹ Al Jolson, Hauptdarsteller des ersten Tonfilms *The Jazz Singer*, trat dort z. B. noch 1927 in dieser Weise auf.³⁰ Dabei malte man sich die sichtbaren Hautpartien, insbesondere das Gesicht, schwarz an und „verkleidete“ sich hierdurch als Afroamerikaner. Schwarzes Alltagsleben war seit jeher – und dabei all zu oft in rassistischer und diskriminierender Weise – Darstellungsgegenstand der Minstrel Show. Die Praxis entstand dadurch, dass dieses Theaterformat in den ersten Jahrzehnten von Weißen gepflegt wurde.³¹ Aber selbst afroamerikanische Künstler der Jahrhundertwende wie Bert Williams betonten in diesen theatralischen Kontexten ihre Hautfarbe zusätzlich durch entsprechende Schminke.³² Wenn nun ein Quartett im Jahr 1950 in Blackface-Kostümierung der Jahrhundertwende Vokalmusik nach den damals gerade erst festgelegten musikalisch-ästhetischen Prinzipien darbietet, dann ist das aus Sicht der hier angelegten Versuchsanordnung ein Beleg dafür, dass es sich nicht um eine musikalische Form Historischer Aufführungspraxis handelt, da das von jenem Quartett zu Hörende in seine Essenz etwas Neues ist. Aus theatralischer Perspektive stellt sich dies gewiss anders dar. Doch hier geht es darum, den Entstehungsort dieser Art von Musik zu bestimmen. Und eine Musik der 1940er Jahre wird nicht dadurch zu einer der 1890er Jahre, dass man sie in einen performativen Zusammenhang stellt, der jener früheren Ära entspricht.

Dasselbe gilt selbst, wenn die Ebenen auf rein musikalischem Gebiet verlaufen. Wenn also das Quartett 1950 ein Lied von 1895 singt, so heißt das gerade nicht, dass die Art des Quartettsatzes einer Praxis der 1890er Jahre entspricht. Denn ein Lied und ein vierstimmiges Arrangement dessen sind nicht notwendigerweise stilistisch deckungsgleich. Das ist für sich eine banale Feststellung. Dennoch ist es bei diesem Gegenstand nötig, dies einmal klar zu benennen und zugleich damit, was das Thema ist und was nicht, da bei den mannigfaltigen Bezugsebenen, die hier im Angebot sind, ansonsten Konfusion entsteht. Es sind nämlich gerade die offensichtlichen Merkmale wie ein Kostüm oder das Entstehungsdatum eines dargebotenen Liedes, die bis heute der Vorstellung Vorschub leisten, Barbershop Harmony habe bereits vor dem Ersten Weltkrieg existiert. Dem ist jedoch nicht so. Denn Barbershop Harmony ist ein spezifischer Satzstil für vierstimmige A-cappella-Musik. In diesem System kann grundsätzlich ebenso ein Lied von 1895, von 1950 oder von heute gesetzt werden, solange die Vorlage nur bestimmte Voraussetzungen erfüllt, etwa bei der Melodieführung.³³ Und nach der Entstehung eben dieser Art und Weise der Verfertigung vierstimmiger Vokal-

29 Russel Sanjek, *American Popular Music and Its Business*, S. 166ff.; Eric Lott, *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and American Working Class*, S. 88ff.; Clayton W. Henderson, *American Minstrelsy*, S. 737.

30 Anthony Slide, *The Jazz Singer*, S. 431ff.; Geoffrey Nowell-Smith, *Tonfilm, 1930–1960. Einführung*, S. 194.

31 Russel Sanjek, *American Popular Music and Its Business*, S. 166ff.; Eric Lott, *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and American Working Class*, S. 88ff.; Clayton W. Henderson, *American Minstrelsy*, S. 736ff.

32 Tim Brooks, *Lost Sounds*, S. 123.

33 Vgl. hierzu im Einzelnen Abschnitt 3 und Anhang A.

arrangements wird gesucht. Deren Vorhandensein ist der Maßstab für das Ergebnis, nicht der nichtmusikalische Bestandteil der Performance, die soziokulturelle Struktur des Darbietungskontextes oder das als Vorlage dienende Liedmaterial.³⁴ Die vorliegende Schrift ist also keine Studie über die Subkultur als Ganzes, sondern nur eine über die Entstehung eines Teilaspekts. Dieser jedoch ist das Herz der Sache. Und wir werden sehen, dass in diesem Punkt jedenfalls Einhelligkeit herrscht.³⁵

Die These, deren Überprüfung Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist, entwickelt sich in mehreren Schritten:

1. Barbershop Harmony ist eine in ihren musikalischen Charakteristika und Mitteln und ihrem ästhetischen Konzept präzise bestimmbare Form vierstimmiger populärer A-cappella-Musik.
2. Als unzutreffend erweist sich im Gegenzug, im Terminus Barbershop Harmony lediglich ein Synonym für Männerquartettgesang oder einen identitätslosen Sammelbegriff für eine Vielzahl vokaler Praktiken zu sehen, wie es durchaus im Zusammenhang mit dem Gebrauch des eingangs beschriebenen Stereotyps zu beobachten ist.
3. Barbershop Harmony liegt eine einzige ästhetische Maxime zugrunde, die alle musikalischen Parameter determiniert. Es handelt sich hierbei um das Ideal eines möglichst obertonreichen Ensembleklangs, das die gesamte Darbietung eines Stücks durch ein Vokalquartett zu prägen hat, damit diese Performance als Barbershop Harmony klassifiziert werden kann. Im Rahmen der vorliegenden Studie wird dieser ästhetische Kern der Musik mit dem Begriff Barbershop Sound belegt. Er ist Wesen und Ziel der Barbershop Harmony. Alle Aspekte der Integration, Gewichtung oder Meidung von musikalischen Elementen in der Barbershop Harmony müssen von der Warte dieses Konzepts aus verstanden werden. Barbershop Harmony ist eine bewusste Selbstbeschränkung der musikalischen Mittel im Dienste einer ästhetischen Maxime zu eigen.
4. Barbershop Harmony ist eine im Zuge des sogenannten Revival in den 1940er Jahren entwickelte Form vierstimmiger A-cappella-Musik. Sie ist nicht das, was man eine musikalische Form Historischer Aufführungspraxis nennen könnte, also die – möglichst – originalgetreue Wiederbelebung einer älteren Musik, in diesem Fall einer gut zwei Generationen vorausgehenden Vokalquartettkultur der vorherigen Jahrhundertwende, obwohl sie dies sein soll und sein will. Die tatsächliche Entstehung der Barbershop Harmony widerspricht daher dem Selbstverständnis der Subkultur, die sich der Pflege dieser Musik

34 Für Forschungsansätze, die sich solchen Perspektiven widmen, vgl. Abschnitt 4.

35 Vgl. hierzu im Einzelnen Abschnitt 3 und Anhang A.

verschrieben hat. Von einem nostalgisch-historisierenden Konzept ausgehend begreift sie sich im Kern somit als gerade das, was sie musikalisch nicht ist.

5. Barbershop Harmony ist de facto die Schöpfung nur eines Teils des sogenannten Revival, welches Mitte der 1930er Jahre an verschiedenen Orten begann, nämlich desjenigen, der in die Gründung der Barbershop Harmony Society mündete. Diese gewann ab den frühen 1940er Jahren Deutungs- und Definitionshoheit über diese A-cappella-Bewegung und etablierte sich als Zentrum der Subkultur, ab 1945 ergänzt um Schwesterorganisationen. Hier wurde bestimmt, was Barbershop Harmony musikalisch sein soll, und wird bis heute die „reine Lehre“ über das die Subkultur prägende System der Gesangswettbewerbe faktisch überwacht.
6. Andere Strömungen, Praktiken und institutionalisierte Aktivitäten, die bis dahin ebenfalls unter dem Terminus „barber shop“ gefasst wurden, versanden hierneben nach und nach in den beiden folgenden Jahrzehnten.
7. Barbershop Harmony ist eine Synthese und Neugewichtung von Elementen, die sich an verschiedenen Stellen in der Vokalquartettkultur der Jahrhundertwende und noch der 1930er und 1940er Jahre finden (und zum Teil Jahrhunderte alt sind), bei gleichzeitigem Ausschluss anderer dort verbreiteter Facetten. Sie ist weder mit dieser älteren Referenzmusikkultur im Ganzen noch in abgrenzbaren Teilbereichen auch nur überwiegend identisch.
8. Der entscheidende Schritt in der Genese, der zur Schaffung der Barbershop Harmony als eigener, abgrenzbarer Musikform führte, ist die Erhebung des Barbershop Sound innerhalb der Barbershop Harmony Society in den 1940er Jahren zur alleinigen ästhetischen Maxime und damit einhergehend dem Gebot, dass dieses Klangideal alles Musikalische zu prägen habe.
9. Ab 1894 ist im Kontext von Musik der Terminus „barber shop“ im allgemeinen Sprachgebrauch belegbar, regelmäßig in Verbindung mit dem Zusatz „chord“. Ab 1898 ergibt sich aus den Zeitzeugnissen auch eine Verwendung für die Beschreibung von Vokalquartettarbeiten. Auf den ersten Blick eine Akkordbezeichnung bleibt der Begriff jedoch bei diesem engen Verständnis nicht stehen. Zum Ausdruck für eine Klanglichkeit erweitert, verliert die Bezeichnung allerdings ihren harmonischen Bezug nicht vollständig zugunsten einer eher abstrakten Vorstellung von Sound, sondern meint die Umsetzungen von konkret bestimmbareren Akkorden, primär eines Durdreiklangs mit zusätzlicher kleiner Septime.
10. Erst schrittweise entwickelte sich ein Gebrauch der Worte „barber shop“ ausschließlich für Vokalmusik. Durchgesetzt wurde diese heute exklusive Verbindung des Begriffs mit A-cappella-Gesang sogar erst in den 1940er Jahren von der Barbershop Harmony Society.

11. Durch Noten, Tonaufnahmen und Beschreibungen von Quartettdarbietungen lässt sich weiter zeigen, dass Passagen in einer Performance, die dem Barbershop Sound klanglich entsprechen und dadurch auf die Existenz dieses ästhetischen Konzeptes schon in jener Ära hinweisen könnten, bis in die 1930er Jahre stets nur ein Teilaspekt waren, abgesehen von wenigen handverlesenen Ausnahmen allerdings nie die ganze Interpretation eines Stücks prägten. Eben diese Zuspitzung und Fokussierung stellt jedoch die Quintessenz der Barbershop Harmony dar und macht ihre Identität aus.
12. Vokalquartette wie „barber shop chords“ rückten durch die beginnende Tonträgerindustrie verstärkt in den Fokus. Aufgrund der begrenzten Aufnahmetechnik (Trichter) dieser Gründerjahre erwies sich dieser Ensembledtyp, der insbesondere im Bereich populärer Unterhaltungsmusik ein etabliertes Format darstellte und quantitativ gesehen reichlich zur Verfügung stand, als ideal, so dass ab 1892 zahllose Einspielungen vorgenommen wurden. Ensembles wie das Haydn Quartet, das Peerless Quartet und das American Quartet sind auf diesem Weg zu Popstars ihrer Zeit geworden. Der Umstand, dass es sich „nur“ um Tonaufnahmen handelte, führte dazu, dass weite Teilbereiche der sehr stark im theatralischen Kontext (Minstrel Show, Vaudeville) verankerten Quartettkultur, insbesondere etwa performative und humoristische Elemente und andere als vierstimmige Passagen im Satz, zugunsten dessen zurücktraten, was das neue Medium am besten zu transportieren vermochte: Vollen Sound. Und den bot der im Quartettbereich mittels Homophonie realisierte Teilaspekt der „barber shop chords“, so dass deren Anteil an der Gesamtdarbietung in dem Verhältnis zunahm wie andere Seiten der Quartettkultur unterrepräsentiert oder gleich ganz unberücksichtigt blieben. Hinzu trat die bereits in den frühen 1900er Jahren übliche Praxis der instrumentalen Begleitung, regelmäßig durch eine Blaskapelle, was ebenfalls die Blocksatzbildung zu Lasten etwa polyphoner Strukturen weiter beförderte, da mittels dieses Verfahrens die Kontrastbildung deutlich gesteigert werden konnte. Schließlich entwickelte sich parallel die Gegenüberstellung von Quartettpassagen mit Sologesang als das gängige Format. Durch das Zusammentreffen dieser Aspekte verschob sich die Wahrnehmung der Vokalquartette über den Konsum von Tonträgern. Eine zunehmende Orientierung ihrer Rezeption hin zu einer primären Assoziation mit vierstimmigem homophonen Gesang ist festzustellen. Diese Entwicklung der „barber shop chords“ nahmen die Protagonisten der Barbershop Harmony Society auf. Jene isolierten dann diese Technik homophonen Blocksatzgesangs von anderen üblichen Elementen wie der Instrumentalbegleitung und der Gegenüberstellung mit Soloabschnitten und steigerten sie dabei zugleich zum Äußersten, nämlich der Erhebung zur alleinigen ästhetischen Maxime.
13. Hieraus wird auch nachvollziehbar, warum der ursprünglich begrenzte Gebrauch des Begriffs „barber shop“ als musikalischer Terminus in „barber shop chords“ um die Jahrhundertwende sich in den 1940er Jahren zu der Be-

zeichnung einer ganzen Musikform entwickelt hat. Wie dieser spezielle Sound von einem Aspekt der Quartettkultur unter vielen zu seiner ästhetischen Maxime erhoben und damit vom Teil zum Ganzen wurde, so folgte ihm sein Name in gleicher Weise unter Verlust der ursprünglichen terminologischen Begrenztheit anzeigend und damit unnötig gewordenen Anhängsels „chord“. Die Entwicklungen laufen parallel.

14. Aus ideologischen Gründen und nostalgisch motiviertem Selbstverständnis sowie aufgrund nur partieller Kenntnis der Vokalquartettkultur der Jahrhundertwende erfolgte dann über die Gestaltung der neu synthetisierten Musikform hinaus eine Rückprojektion des tatsächlich ja gerade erst festgelegten ästhetischen Konzepts der Barbershop Harmony auf die Referenzmusikkultur der Jahrzehnte vor dem Ersten Weltkrieg. Jene Vorstellung, eine (vermeintlich) untergegangene Gesangstradition rekonstruiert und reaktiviert zu haben, ist der Gründungsmythos der Barbershop Harmony Society. Da die Organisation, in den 1930er Jahren nur eine Initiative des Revival unter mehreren, ab den frühen 1940er Jahren alleinige Deutungs- und Definitionshoheit über diese A-cappella-Bewegung als Ganzes gewann, setzte sie nicht nur durch, was Barbershop Harmony stilistisch zu sein habe und was nicht, sondern verankerte darüber hinaus ihr eigenes Geschichtskonzept im allgemeinen Bewusstsein.
15. Seitdem sucht man – auch in der wissenschaftlichen Literatur – nach der Entstehung der Barbershop Harmony in der amerikanischen Vokalquartettkultur des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, ohne sie allerdings in ihrer Gesamtheit an irgendeiner Stelle finden zu können, geschweige denn jene die neu formierte Subkultur seit den 1940er Jahren prägende Zuspitzung auf diese eine ästhetische Maxime. Das ist jedoch nach der hier vertretenen Auffassung nur folgerichtig, da man von der Referenzmusikkultur der Jahrhundertwende ja „nur“ einige Elemente entnommen und unter neuer Gewichtung miteinander verbunden hat, aber nicht an diese Vokalquartettkultur als Ganzes oder auch nur an einen abgrenzbaren Teilbereich daraus unmittelbar angeknüpft hat. Daher muss das Resultat der Suche zwangsläufig in genau eben jener Weise ausfallen wie es bislang geschieht und beklagt wird.
16. In diesem durch die Traditionskonstruktion des Revival erzeugten Missverständnis liegt schließlich begründet, warum derartig viele, ausgesprochen verschiedene Bereiche amerikanischer Populärmusik des 19. Jahrhunderts als potentielle und insbesondere unmittelbare Einflussfaktoren auf die Entstehung der Barbershop Harmony in Erwägung gezogen werden und miteinander im Streit stehen.³⁶ Denn man sucht, in dem man von dem beschriebenen Geschichtskonzept ausgeht, mit dem richtigen Gegenstand (der Barbershop Harmony) an der falschen zeitlichen Stelle (der Vokalquartettkultur der Jahr-

36 Vgl. im Einzelnen Abschnitt 4 dieses Kapitels und Abschnitt 1 von Kapitel II, dort zum Meinungsstand in anderen Medien wie dem Internet.

hundertwende). Die naheliegende und weithin praktizierte Folge daraus, dass der Gegenstand hier entgegen der gesetzten Erwartung nicht eins zu eins wiedergefunden wird, ist die Verlagerung der Spurensuche in der Referenzmusikultur auf einzelne Elemente der Barbershop Harmony, etwa das Ensembleformat des Vokalquartetts oder die Verwendung jener Septakkorde. Bei diesem Vorgehen rückt jedoch das musikalisch Wesentliche der Barbershop Harmony aus dem Blick. Denn diese Musikform ist gerade nicht durch das Vorhandensein musikalischer Teilaspekte definiert, die dann ein ästhetisches Ganzes ergeben, sondern das ästhetische Konzept selbst gibt vor, welche musikalischen Elemente auf welche Weise aufgenommen werden. Diese erweisen sich hierdurch als zwingend und nicht, selbst wenn auch nur partiell, austauschbar, ohne dass etwas anderes entsteht als es der ästhetische Plan erreichen will – und damit eben etwas anderes als Barbershop Harmony.

3. BARBERSHOP HARMONY ALS STIL: DAS ÄSTHETISCHE KONZEPT

Barbershop Harmony unterliegt strengen Regeln. Das ist eine zunächst einmal überraschende Feststellung, ist man doch die Etablierung strikt einzuhaltender Bestimmungen über die Jahrhunderte hinweg im Bereich der westlichen³⁷ Musik, dem die Barbershop Harmony angehört, zwar grundsätzlich gewöhnt, vom Gebot der Einstimmigkeit im gregorianischen Gesang über die Kunst der Fuge bis zu Arnold Schönbergs Zwölftonkonzept und der Seriellen Musik. Doch erstens ist eine solche oftmals mit anspruchsvollen technischen Anforderungen verknüpfte Dogmatik für den Bereich populärer Musik, deren Teil dieser Stil ist, eher ungewöhnlich. Zweitens stehen die Schaffung und Verteidigung sich selbst gesetzter, enger musikalischer Schranken im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert konträr zum Zeitgeist, für den vielmehr eine stete Vermischung von Genres charakteristisch ist.

37 Die Verwendung des Begriffs „Westen“ ist nicht nur geographisch missverständlich, sondern auch in vielfach anderer Hinsicht kritikwürdig, vgl. Gerhard Maletzke, *Interkulturelle Kommunikation. Zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen*, S. 38ff. Allerdings hat sich auch im kommunikations- und kulturwissenschaftlichen Diskurs, wo dieses terminologische Problem behandelt wird, kein adäquater Alternativbegriff zur Benennung des Kulturraums, der mit der Bezeichnung gemeint ist, herausgebildet. Diese terminologische Problemstellung ist jener in der Musikwissenschaft vergleichbar, in der „Klassische Musik“, „Tonkunst“, „E-Musik“, „avancierte Musik“ und „Kunstmusik“ dasselbe zu beschreiben suchen, ohne das eine der Varianten ohne die Einschränkungen auskommen würde, die den anderen Begriffen als Limitierungen vorgehalten werden. Im Kontext der vorliegenden Studie ist diese terminologische Problematik besonders pikant, da es sich bei der Barbershop Harmony um eine Musikkultur handelt, die in den USA entstanden ist, aber wie so viele amerikanische Musiktraditionen europäischen und afrikanischen Wurzeln entspringt und diese Synthese mit eigenen Zugaben vollendet, sprich: Barbershop Harmony lässt sich kulturell auf immerhin drei Kontinente beziehen. Doch mangels überzeugender Alternativen führt die Begriffsdebatte bei aller erforderlichen Sensibilität und allem notwendigen Problembewusstsein nicht weiter, so dass an der Bezeichnung „Westen“ festgehalten wird.

a. Eine „offizielle“ Definition des Stils

Der Befund, dass sich Barbershop Harmony als eine Musikform erweist, die sich selbst begrenzt und reglementiert, ist kein Zufall, sondern durch die Geschichte dieser musikalischen Subkultur bedingt. So vielschichtig sich das Revival der 1930er Jahre auch zeigt, es ist durchweg von dem Impuls getragen, sich einer Musikform zu widmen, die explizit nostalgisch konnotiert und kontextualisiert wird. Man möchte etwas Altes wieder aufgreifen und bewahren. Unabhängig von der Frage, ob dabei tatsächlich eine Form Historischer Aufführungspraxis etabliert worden ist, erzwingt schon der Ansatz in jedem Fall eine präzise Bestimmung derjenigen musikalischen Praxis, deren Pflege man sich verschreiben will. Die Barbershop Harmony Society nun hat sich nicht nur mit der Absicht gegründet, der institutionelle Mittelpunkt dieser Bewegung zu werden, sondern sich auch ausgesprochen rasch binnen weniger Jahre in dieser Weise etablieren können.³⁸ Seit 1939 veranstaltet sie jährlich Gesangswettbewerbe, Convention genannt. So besteht fast von Anfang an nicht nur ein mehr oder weniger abstraktes Bedürfnis, den Stil zu definieren, um dem historisch-nostalgisch orientierten Selbstverständnis gerecht zu werden, sondern parallel hierzu noch eine ganz praktische Notwendigkeit, nämlich festzulegen, was anlässlich einer Convention, in deren Verlauf jeweils ein in aller Bescheidenheit *International Champion* genanntes Meisterquartett gekürt wird, dargeboten werden darf und wie dies zu beurteilen ist. Der Sänger und Arrangeur Greg Volk fasst die Folge dessen in aller Deutlichkeit zusammen, wenn er schreibt: „What barbershop IS is determined by the judges, primarily the music judges.“³⁹ Konsequenz dieser Geschichte der Barbershop Harmony ist, dass es aus jenen zwei Gründen, einerseits dem historisch-nostalgisch orientierten Selbstverständnis, andererseits den Erfordernissen, die mit einem Wettbewerbssystem einhergehen, eine etablierte institutionalisierte und damit quasi offizielle Auffassung von dem gibt, was diese Musikform ausmacht.

Wie stets bei solchen Prozessen gibt es natürlich auch in diesem Fall zu Einzelfragen immer wieder abweichende Positionen, sowohl was die Vergangenheit als auch was die Gegenwart der Ausübung dieser Form vokaler Mehrstimmigkeit angeht. Der entscheidende Punkt dabei ist jedoch, dass sowohl die musikpraktische wie die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Stil grundsätzlich innerhalb des institutionellen Rahmens stattfindet. Und das gilt explizit auch für Auffassungen, die vom herrschenden Status quo abweichen. Es gibt also weder eine externe Opposition noch eine parallele, aber alternativ gestaltete weitere Barbershop-Harmony-Subkultur. Daher legt der Untersuchungsgegenstand selbst nahe, will man seine musikalische und ästhetische Substanz ergründen, zunächst auf die Bestimmung des Stils von Seiten der Barbershop Harmony Society abzu-

38 Vgl. im Einzelnen Kapitel III, Abschnitt 2.

39 Greg Volk, E-Mail an den Autor, 6. Oktober 2002. Betonung des Verbs „is“ durch Greg Volk.

stellen.⁴⁰ Da diese Definition im Ergebnis seit den frühen 1940er Jahren bis heute konstant geblieben ist und sich zugleich die Praxis jener Musikform eben nicht nur als graduell, sondern als weit überwiegend institutionell organisiert erweist, entspricht die so gewonnene Auslegung von Konzept und Charakteristika der Barbershop Harmony zumindest der Auffassung der absoluten Mehrheit der an dieser Subkultur Beteiligten. Auf Ausnahmen, Alternativen und abgestorbene Traditionslinien wird jeweils nach Erläuterung der entsprechenden Regeln einzugehen sein, nicht zuletzt, um nachvollziehbar zu machen, was das Essentielle, Identitätsstiftende darstellt.

b. Der Barbershop Sound als ästhetische Maxime und stilistische Identität

Alle musikalischen Elemente, die in der Barbershop Harmony zum Einsatz kommen, haben dem Erreichen eines Klangideals zu dienen, dem Barbershop Sound. Das gilt ebenso für die Hierarchie der Stimmen wie für die vorherrschende Homophonie, die verwendete Harmonik, die bevorzugten Intervallverhältnisse und Akkordlagen, die Intonation, die Textbehandlung, die Trennung von Männern und Frauen und findet ihren Abschluss in der nochmals gesteigerten Inszenierung des Klangideals in den „Tag“ genannten Codas.⁴¹ Jede Auswahl und jeder Ausschluss eines Bausteins ist davon geleitet, das Erreichen dieses akustisch-ästhetischen Leitbildes zu unterstützen, dessen Darstellung zu optimieren und sicherzustellen, dass es die Darbietung eines Stücks prägt. Die Strenge, mit der alle Regeln einzuhalten sind, und der geringe Raum, der durchweg Ausnahmen eingeräumt wird, unterstreichen, dass diese Musikform auf eine bestimmende ästhetische Maxime, eine Quintessenz, ein musikalisches Credo hin fokussiert ist, jenes eine Ziel, das über allem steht und dessen Erreichen das maßgebliche Kriterium für die Bewertung von Qualität bei der Beurteilung einer Darbietung ist. Gage Averill hat diese Zuspitzung treffend wie folgt zusammengefasst: „The production of expanded sound is the single most important aesthetic consideration in barbershop singing.“⁴²

Wie das von Averill benutzte Synonym „Expanded Sound“ anzeigt, ist die Terminologie uneinheitlich. Für dieses Klangideal des Barbershop Sound, wie es

40 Die wichtigsten sonstigen Barbershop-Harmony-Organisationen orientieren sich an denselben Vorgaben: Sweet Adelines International (USA/ Frauen), Harmony Inc. (USA/Frauen), British Association of Barbershop Singers (Großbritannien/Männer), Ladies Association of British Barbershop Singers (Großbritannien/Frauen), Barbershop in Germany (Deutschland/Männer und Frauen), Dutch Association of Barbershop Singers (Niederlande/Männer), Ladies Association of Dutch Barbershop Singers (Niederlande/Frauen), Society of Nordic Barbershop Singers (Skandinavien/Männer und Frauen), Australian Association of Men's Barbershop Singers (Australien/Männer), New Zealand Association of Barbershop Singers (Neuseeland/Männer), Irish Association of Barbershop Singers (Irland/Männer und Frauen), Mixed Harmony Barbershop Quartet Association (Weltweit/Männer und Frauen).

41 Vgl. hierfür im Einzelnen Anhang A.

42 Gage Averill, *Bell Tones and Ringing Chords*, S. 49.

im Folgenden in dieser Studie genannt wird, werden in der Musikkultur zahlreiche Entsprechungen verwendet. Zu nennen wären etwa „Ringing Chords“, „Lock“, „Ring“, „The Fifth Voice“, „The Angel Voice“ oder „Bell Tones“.⁴³ Gemeint ist stets dasselbe akustische Phänomen: Ein extrem obertonreicher Ensembleklang, „an especially vibrant ‚expanded‘ sound full of audible overtones, the acoustic principle that lends barbershopping its characteristic ringing timbre.“⁴⁴ Die Barbershop Harmony Society beschreibt den Barbershop Sound in der aktuellen Fassung ihres *Contest and Judging Handbook*, in dem die für die unter ihrem Dach veranstalteten Gesangswettbewerbe geltenden Regeln festgehalten sind, wie folgt:

„Expanded Sound: the effect resulting from the combined interaction of voices singing with accurate intonation, with uniform word sounds in good quality, with proper volume relationships that reinforce the more compatible harmonics and combination tones, and with precision, all producing an effect greater than the sum of the individual voices.“⁴⁵

An gleicher Stelle ist auch unter dem Titel *Definition of the Barbershop Style* vermerkt, dass dieses Klangideal der Maßstab für Qualität in dieser Subkultur ist:

„Artistic singing in the barbershop style exhibits a fullness or expansion of sound, precise intonation, a high degree of vocal skill, and a high level of unity and consistency within the ensemble.“⁴⁶

Averills Aussage über die Bedeutung dieses Klangideals für den Stil, „single most important aesthetic consideration“, deckt sich insoweit mit allen vergleichbaren Feststellungen, die man aus der Subkultur als Antwort auf die Frage bekommt, was Barbershop Harmony ausmachen würde. Einige Beispiele von vielen mögen zur Illustration genügen. So beschreibt David Wright diese ästhetische Zuspitzung folgendermaßen:

„It all converges to produce a marvelous blend of sound and a ringing sensation that barbershop singers learn to strive for and expect.“⁴⁷

James Earl Henry wählt ganz ähnliche Worte:

„The primary objective for barbershop singers is to get as much ring from each and every chord as possible.“⁴⁸ „Barbershop singers today strive for what they call ‚expanded sound‘. This is literally a quality that is marked by strong overtones and is a result of several things, including a robust tone, justly tuned chords, matched vowels, and a balance that favors the lower voice parts and the most consonant intervals.“⁴⁹

43 Gage Averill, *Bell Tones and Ringing Chords*, S. 38; Liz Garnett, *The Social Theory of Barbershop*, S. 53; Donald J. Richardson, *The Jargon of Barbershop*, S. 294ff.; David Wright, *Barbershop Harmony*, <http://www.acappellafoundation.org/essay/wright.html>.

44 Gage Averill, *Bell Tones and Ringing Chords*, S. 163. Vgl. zur akustischen Bestimmung der klanglichen Phänomene im Einzelnen Anhang A.

45 Barbershop Harmony Society, *Contest and Judging Handbook*, <http://www.barbershop.org/web/groups/public/documents/native/cjhandbook.pdf>, S. 100.

46 Ebenda, S. 3.

47 David Wright, *Barbershop Harmony*, <http://www.acappellafoundation.org/essay/wright.html>.

48 James Earl Henry, E-Mail an den Autor, 7. Oktober 2002.

49 James Earl Henry, *Barbershop Quartets*, S. 26.

Joe Liles spezifiziert diese Beurteilung noch durch einen Hinweis auf die Ensembleorientierung des Konzepts:

„Barbershop, then, can not be sung well if there is a great deal of vibrato, since it is truly an ensemble-focused vocal medium, requiring exacting pitches to maximize the ringing of overtones and a smooth texture, minimizing conflicting sounds that would tarnish the final product.“⁵⁰

Und Steve Iannacchione verweist auf den akustischen Hintergrund für die Entstehung des Barbershop Sound:

„The primary objective with respect to sound production is to generate harmonic series.“⁵¹

Unschwer festzustellen ist also, dass diese Fokussierung auf eine ästhetische Maxime nicht nur vielleicht mittels musikalischer Analyse ermittelt werden kann. Vielmehr ist sie auch im Bewusstsein all jener, die sich der Pflege dieses Stils verschrieben haben, konstitutiv für diesen. Jenes Ziel bindet nun ebenso Musikschöpfende wie Ausführende, Arrangeure wie Sängerensembles. Es ist daher nur konsequent zu sagen: Der Barbershop Sound ist die musikalische Identität dieser Subkultur. Er ist das, was den Stil identifizierbar macht. Denn die Interpretation eines Stücks wird nicht schon dann Barbershop Harmony, wenn sie von vier Sängern gleichen Geschlechts a cappella vorgenommen wird, auch nicht, wenn die Melodie in der zweithöchsten Stimme geführt wird, wie es in dieser Musikform Usus ist. Sie wird es erst dann, wenn sie von dem Willen getragen ist, alles Musikalische auf das Erreichen dieses Klangideals hin auszurichten.

Dieses Primat eines homogenen, vollen Ensembleklangs bestimmt nicht nur die Gegenwart der Barbershop Harmony. Jene ist bereits die Essenz des Versuchs einer Definition durch Joseph E. Stern, die dieser seinerzeit im Hinblick auf den Gesangswettbewerb der Barbershop Harmony Society 1941 in St. Louis formuliert hat. Henry, der die Archive dieser Organisation hinsichtlich ihrer Gründerjahre ausgewertet hat, bezeichnet Sterns Papier als „earliest in-Society definition“ der Barbershop Harmony.⁵² Und bereits bei Stern ist eben jene ästhetische Zuspitzung postuliert. Sein Definitionsversuch wird mit folgenden Worten beschlossen und zusammengefasst:

„Generally speaking, if you can distinguish which individual is singing bass, barytone [sic], lead, or tenor, when a quartette is singing at a distance of about fifty feet, then it is an indication that the blending of voices is not good. In other words, at this distance it should be impossible to pick out who is singing what part. In a top-notch quartette it is impossible to pick them out even if placed much closer than fifty feet.“⁵³

Will man nun wissen, wann und wie diese Musikform entstanden ist, so ist es nicht nur nahe liegend, sondern vom musikalischen Selbstverständnis dieser Subkultur aus betrachtet geradezu zwingend, zuvorderst zu fragen, wann der Schritt

50 Joe Liles, E-Mail an den Autor, 21. November 2002.

51 Steve Iannacchione, E-Mail an den Autor, 28. Oktober 2002.

52 James Earl Henry, *The Origins of Barbershop Harmony*, S. 3.

53 Joseph E. Stern, *Letter*; zitiert nach: James Earl Henry, *The Origins of Barbershop Harmony*, S. 5.

zu dieser ästhetischen Zuspitzung gegangen wurde. Denn wie sich erweist, ist es diese Identität, die Barbershop Harmony von anderen Formen populärer A-cappella-Musik wie DooWop oder Gospel Quartet abgrenzbar macht.

Zwar gelten all die Regeln streng genommen unmittelbar nur für jene Musik, die bei Wettbewerben der Barbershop Harmony Society aufgeführt werden soll. Allerdings ist diese musikalische Subkultur extrem stark auf das Wettbewerbssystem hin ausgerichtet. Das drückt sich zum einen darin aus, dass die Mehrzahl aller Ensembles sich daran beteiligt, von regionalen Vorausscheidungen bis zur jährlichen, mehrere Tage dauernden finalen Convention, so dass deren Repertoire durch die Verwendung wettbewerbskonformer Stücke geprägt ist. Zum anderen darf nicht unterschätzt werden, dass Vorbilder und Idole, an denen man sich allgemein orientiert, ebenfalls aus diesem Meisterschaftssystem erwachsen, in dem diese Ensembles wiederum durch den Vortrag regelkonformer Arrangements obsiegen. Im Ergebnis geht die Ausstrahlungswirkung dieser offiziellen Definition der Barbershop Harmony daher weit über ihren konkreten Anlass hinaus. Aufgrund der Struktur der Subkultur ist es demzufolge nicht übertrieben zu behaupten, dass als Barbershop Harmony zu gelten habe, was bei einer Convention gesungen werden darf:

„The real true difference between a barbershop quartet and some other a cappella group is that a good barbershop quartet cares A LOT about succeeding in competition. Yes, they want to try other styles. Yes, some of them want to experiment with different methods of reproducing sound. But frankly the commitment involved to succeed in barbershop competition is so high, there is little time left for anything else.“⁵⁴

So präzise bestimmbar ist, was Barbershop Harmony seit den frühen 1940er Jahren ausmacht, als sich die institutionalisierte Seite dieser Subkultur etabliert hatte, so unklar ist, wann dieses ästhetische Konzept und die entsprechende stilistische Umsetzung entwickelt wurden und von wem. Selbstbild und Forschung erweisen sich nur in einem Punkt als einig: Barbershop Harmony existierte bereits vor dem Ersten Weltkrieg. Mit der vorliegenden Studie wird nun die Ansicht vertreten, dass dieser Stil ein Produkt jenes Teils des Revival ist, der im Frühjahr 1938 in die Gründung und Etablierung der Barbershop Harmony Society mündete. Hier hat es aus musikalischer Sicht einen qualitativen Schritt zu etwas stilistisch anderem gegeben. Diese Interpretation weicht also signifikant ab vom Selbstbild dieser Subkultur, wonach man sich in einer Art Historischer Aufführungspraxis seit etwa 1940 einer Musikform der vorletzten Jahrhundertwende zuwendet. Betrachten wir daher zunächst den Stand der Forschung.

4. DER STAND DER FORSCHUNG

Wie bereits anklang, wird die Frage nach den Wurzeln der Barbershop Harmony mit dieser Studie nicht das erste Mal aufgeworfen. James Weldon Johnson und Sigmund Spaeth etwa vertraten bereits Mitte der 1920er Jahre mittels Publika-

54 Greg Volk, E-Mail an den Autor, 6. Oktober 2002. Hervorhebung durch Greg Volk.

tionen öffentlich unterschiedliche Ansichten über den ethnischen Ursprung einer vokalen Praxis, die im seinerzeitigen allgemeinen Sprachgebrauch mit dem Begriff „barber shop chords“ verbunden wurde.⁵⁵ Ihre Beiträge gehören zu den ersten Äußerungen im Zusammenhang mit jenen musikalischen Elementen, auf die wenig später der Stil Barbershop Harmony zurückgreifen sollte, die über rein journalistischen Charakter hinausgehen. Obwohl seitdem gut 80 Jahre vergangen sind, lässt sich die Quantität der wissenschaftlichen Literatur zur Barbershop Harmony nicht anders denn bescheiden nennen.⁵⁶ Jene amerikanische Subkultur tonaler, vokaler Mehrstimmigkeit liegt unzweideutig abseits der herrschenden musikwissenschaftlichen Forschungsschwerpunkte und das nicht nur hierzulande, sondern selbst in den Vereinigten Staaten, dem Ursprungsland und Zentrum der Pflege dieses Stils.⁵⁷ Wenig überraschend sind Studien zu diesem Genre daher regelmäßig entweder durch eigene künstlerische Tätigkeit der Autoren in dieser Gesangstradition veranlasst (z. B. bei James Earl Henry, David Wright und Val Hicks) oder durch spezielle teildisziplinäre Fragestellungen motiviert, insbesondere aus musikethnologischer, musiksoziologischer und akustischer Perspektive, für die sich die Barbershop Harmony aufgrund ihrer Spezifika als besonders geeigneter Untersuchungsgegenstand erweist.⁵⁸ Weitere wissenschaftliche Arbeiten betreffen die Barbershop Harmony mittelbar, wenn sie sich mit musikhistorischen Kontexten beschäftigen, die auch für diese Subkultur eine Rolle spielen, so etwa Forschungen zu Formen afroamerikanischer Musik, insbesondere Jubilee Singers und Gospel, zum populären amerikanischen Musiktheater der vorletzten Jahrhundertwende oder zu der zeitgleich beginnenden Tonträgerindustrie.⁵⁹ Regelmäßig wird Barbershop Harmony hier allerdings bestenfalls mit wenigen Sätzen thematisiert, zumeist jedoch überhaupt nicht ausdrücklich erwähnt. Dies gilt insbesondere für Literatur, die eine explizit afroamerikanische Untersuchungsperspektive zu eigen ist. Die Beweggründe hierfür werden an späterer Stelle noch zu diskutieren sein. Das Desinteresse ist im Wesentlichen eine Folge dessen, dass die Gründerjahre der Barbershop Harmony Society mit dem Makel des Rassismus belegt sind. Dennoch lassen sich hier Informationen finden, die für die Aufarbeitung der Geschichte der Barbershop Harmony fruchtbar gemacht werden können.

Aufgrund dieses begrenzten Forschungsstandes zum Gegenstand der Arbeit wurde die Materialbasis für die vorliegende Studie durch zahlreiche Interviews sowie Primärquellenrecherche, insbesondere in Tageszeitungen und anhand alter Noten und Tonaufnahmen, erweitert.

55 Vgl. im Einzelnen Kapitel II, Abschnitt 2.

56 Vgl. in der Bibliographie den Unterabschnitt I.

57 Man vergleiche etwa die Bearbeitungen des Themas in den beiden musikwissenschaftlichen Enzyklopädiën, Anm. 16. Auch andere Lexika wie *The Oxford Companion to Popular Music*, in deren Profil die Gattung fällt, erwähnen bestenfalls deren Existenz.

58 Zu nennen sind hier etwa die Frage nach dem ethnischen Ursprung dieser Musik, die homogene soziale Organisation der Musikpflege und die ästhetische Fokussierung auf ein spezifisches Klangideal.

59 Vgl. in der Bibliographie den Unterabschnitt II.

a. Spezialliteratur zur Barbershop Harmony

An musikhistorischer Grundlagenforschung, die sich zumindest schwerpunktmäßig mit der Frage nach der Entstehung des Barbershop Harmony beschäftigt, ist wenig publiziert.

Es existieren einigen Veröffentlichungen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die von Autoren stammen, die für das Revival in den 1930er Jahren von Bedeutung sind, so Geoffrey O’Haras *A Little Close Harmony* (1921), Sigmund Spaeths *Barbershop Ballads. A Book of Close Harmony* (1925) und *Barbershop Ballads and How to Sing Them* (1940) oder C. T. „Deac“ Martins *A Handbook for Adeline Addicts. A Starter for Cold Voices and a Survey of American Balladry* (1932) und *Keep America Singing* (1948). Diese Publikationen stellen nicht im eigentlichen Sinne Forschungsarbeiten dar, sondern sind in engem Zusammenhang mit dem Revival zu sehen und daher vor allem musikpraktischer Natur. Teilweise handelt es sich dabei auch um Noteneditionen. Gerade hieraus gewinnen sie jedoch auch ihre Relevanz für diese Studie.⁶⁰ Denn wie zu sehen sein wird, sind Noten aus dieser oder älterer Zeit, die man mit Barbershop Harmony substantiell in Verbindung bringen könnte, vergleichsweise rar.

Ebenfalls bereits aus den 1920er Jahren stammen einige Arbeiten von James Weldon Johnson zu musikalischen Themen. Johnson war ein führender Intellektueller der sogenannten Harlem Renaissance, einer afroamerikanischen Emanzipationsbewegung mit stark kultureller Ausrichtung, die in jenen Jahren eine nicht unbeachtliche Breitenwirkung erreicht hat. Man bemühte sich u. a. darum, kulturelle Leistungen dieser Bevölkerungsminderheit herauszuarbeiten und als solche zu reklamieren. Johnson beteiligte sich hieran u. a. durch die Bücher *The Book of American Negro Spirituals* (1925) und *Second Book of Negro Spirituals* (1926). Der bereits erwähnte Musikwissenschaftler Sigmund Spaeth, der sich wenig später führend am Revival beteiligen sollte, reagierte unmittelbar auf die Position Johnsons, wonach afroamerikanische Musikformen und Stilelemente als amerikanische Volksmusik angesehen werden müssten.⁶¹ Unter dem, was seiner Ansicht nach das Amerikanische tatsächlich ausmachen würde, findet sich auch eine mit dem Terminus „barber shop“ bezeichnete Harmonik:

„The reviews of James Weldon Johnson’s admirable book of negro ‚spirituals‘ all seem to accept with equanimity the assumption that these songs are the real folk-music of America. [...] America is gradually producing a curious folk-music of her own [...]. In this music the jazz rhythms, ballad melodies, and ‚barber shop‘ harmonies play an important part.“⁶²

Johnson reagierte wenig später mit dem Aufsatz *The Origin of the „Barber Chord“* auf Spaeths Argumentation, der „barber shop harmonies“ gerade nicht als Teil der „negro folk-music“ sah, durch eine explizite Wiederholung seiner Reklamation auch dieser musikalischen Mittel für seine Zusammenstellung jener

60 Vgl. auch die Liste von Noteneditionen für „Barbershop-Quartette“, 1925 beginnend, unter <http://www.ms.uky.edu/~sills/bsbooks.html>.

61 Zu Johnsons Ausführungen vgl. im Einzelnen Kapitel III, Abschnitt 1.

62 New York Times, *Borrowed or Banal*, 22. November 1926, S. X6.

Stilelemente, die er als afroamerikanische Schöpfungen rezipiert wissen wollte.⁶³ Bereits in der vorangegangenen Schrift hatte er dies so formuliert.⁶⁴

Die Auseinandersetzung zwischen Johnson und Spaeth belegt dreierlei. Erstens zeigt sie, dass synonym gemeinte Begriffe wie „barber shop harmonies“ und „barber chords“ bereits in den 1920er Jahren gebraucht wurden, diese jedoch seinerzeit zur Beschreibung einer bestimmten Art von Harmonik und nicht zur Bezeichnung einer eigenständigen Musikform oder eines dahinter stehenden ästhetischen Konzepts dienten. Zweitens ist Johnsons und Spaeths Ausführungen zu entnehmen, dass diese offenkundig als individualisier- und abgrenzbar empfundene Art von Klängen zum Gegenstand musikhistorischer Reflexion geworden sind. Das ist eine neue Entwicklung, die davor nicht zu beobachten ist und mit dem Aufleben jener nostalgisch verstandenen Perspektive auf „barber shop harmonies“ einhergeht, die in den 1920er Jahren beginnt und gut zwei Jahrzehnte später in die Begründung der Barbershop Harmony als eigenem Musikstil münden sollte. Drittens offenbart dieser Disput schließlich die ethnische Aufladung des Diskurses rund um amerikanische Populärmusik im Allgemeinen und „barber shop“ im Speziellen. Das ist ein Phänomen, welches die Geschichte der Barbershop Harmony wie ihre Rezeption in theoretischer und praktischer Hinsicht bis heute nachhaltig begleitet. Allen drei Aspekten werden wir uns im Laufe dieser Arbeit noch ausgiebig zuwenden.

Abgesehen von jenen bereits erwähnten Publikationen, die in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Revival stehen, wurden in den auf Johnson und Spaeth folgenden gut 60 Jahren bis zu Val Hicks' *Heritage of Harmony. The Society for the Preservation and Encouragement of Barber Shop Singing in America* im Jahr 1988 außerhalb der Zeitschrift der Barbershop Harmony Society, genannt *The HARMONIZER*, und des Pendant der Schwesterorganisation Sweet Adelines International, genannt *The Pitch Pipe*, keine Untersuchungen veröffentlicht, die sich im Speziellen mit der Entstehung der Barbershop Harmony auseinandersetzen. Überhaupt ist zu beobachten, dass sich das Interesse an jener Frage mit der Etablierung zentraler Institutionen für die Subkultur im Verlauf der 1940er Jahre nahezu vollständig in diese verlagert hat. Auch der von Val Hicks herausgegebene Band, der insbesondere reichlich Material zur Phase des Revival zugänglich gemacht hat, ist ein Produkt der Barbershop Harmony Society, erstellt zu ihrem fünfzigjährigen Jubiläum. Außerhalb der Subkultur begann sich dagegen die Rezeption auf das eingangs beschriebene Stereotyp zu reduzieren.

In den letzten gut zwei Jahrzehnten ist allerdings ein Interesse an den Wurzeln der Barbershop Harmony festzustellen, das entweder von außerhalb jener A-cappella-Szene kommend an diesen Gegenstand herangetragen wird oder aber zumindest den Anspruch erhebt, einen über die Subkultur hinausgehenden musikhistorischen Beitrag zu leisten. Die wichtigsten wissenschaftlichen Arbeiten zur Entstehung der Barbershop Harmony stammen dabei von Lynn Abbott und James

63 James Weldon Johnson, *The Origin of the „Barber Chord“*, in: *Mentor* Nr. 17, Februar 1929.

64 James Weldon Johnson/J. Rosamond Johnson, *The Books of American Negro Spirituals*, S. 35f. Vgl. im Einzelnen Kapitel III, Abschnitt 1.

Earl Henry. Abbott hat seine Forschungen über die Ursprünge der Barbershop Harmony 1992 unter dem Titel „*Play That Barber Shop Chord*“: *A Case for the African-American Origin of Barbershop Harmony* in der Fachzeitschrift *American Music* veröffentlicht. Man kann sie als Nebenprodukt seiner über weite Strecken gemeinsam mit Doug Seroff betriebenen Grundlagenforschungen zur afroamerikanischen Populärmusik des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts sehen, da Abbott hier primär Quellen aus explizit afroamerikanischem Kontext wie Zeitungen und Interviews im Hinblick auf die Entstehung der Barbershop Harmony auswertet.⁶⁵ Hierbei kommt Abbott zu folgendem Fazit:

„Barbershop harmony is one of the great American inventions. The contemporary image of barbershop harmony is couched in a romanticized perception of the ‚Gay Nineties‘ [1890er] with dapper, white, middle-American barbers and their patrons posed next to barber poles in attitudes of harmonizing. There is, however, little in the mainstream literature of the period to reinforce this image. The literature of African-American history, on the other hand, is shot through with references to barbershop singing. These references suggest strongly an African-American origin for both the concept of male quartet singing in barbershops and the particular style of harmonizing that has come to be known as ‚barbershop‘.“⁶⁶

Jene Veröffentlichung gilt als Referenzstudie zu den Ursprüngen der Barbershop Harmony. Sie wird in allen nachfolgenden Publikationen aufgegriffen.⁶⁷ Nach ihr handelt es sich bei der Barbershop Harmony um eine afroamerikanische Musiktradition des ausgehenden 19. Jahrhunderts. In diesem Artikel findet sich auch der bis dahin älteste Nachweis der Verwendung des Begriffs „barber shop“ auf Musik (8. Dezember 1900⁶⁸) sowie eine Reihe weiterer Quellen von Zeitzeugen der vorletzten Jahrhundertwende, die ebenfalls zu diskutieren sein werden.

Ausdrücklich als an Abbotts Aufsatz anschließend versteht sich James Earl Henrys materialreiche Dissertation aus dem Jahr 2000, *The Origins of Barbershop Harmony: A Study of Barbershop’s Musical Link to Other African-American Musics as Evidenced Through Recordings and Arrangements of Early Black and White Quartets*. Beide Arbeiten ergänzen sich, da Abbott Textquellen wie Zeitungen der Jahrhundertwende (bis in die 1930er Jahre hinein) und Interviews auswertet und Henry sich Tonträgern und Notenmaterial aus derselben Zeit widmet. Henry transkribiert insbesondere zahlreiche Tonaufnahmen von weißen wie schwarzen Quartetten des ersten Viertels des 20. Jahrhunderts, um Abbotts aus Text- und Wortquellen gewonnene These eines afroamerikanischen Ursprungs

65 Von den Autoren zuletzt: Lynn Abbott/Doug Seroff, „*They Cert’ly Sound Good to Me*“. *Sheet Music, Southern Vaudeville, and the Commercial Ascendancy of the Blues*, in: *American Music*, Jg. 14, Nr. 4, University of Illinois Press, Urbana 1996, S. 402–454; dieselben, *Out of Sight. The Rise of African American Popular Music, 1889–1895*, University Press of Mississippi, Jackson 2002; dieselben, *Ragged but Right. Black Traveling Shows*, „*Coon Songs*“, and *the Dark Pathway to Blues and Jazz*, University Press of Mississippi, Jackson 2007.

66 Lynn Abbott, „*Play That Barber Shop Chord*“, S. 298.

67 James Earl Henry widmet Abbotts Arbeit in seinem Buch *The Origins of Barbershop Harmony* gleich ein eigenes Kapitel, S. 26ff.

68 Vgl. hierzu im Einzelnen Kapitel II, Abschnitt 2.

dieser Vokalkultur von musikalischer Seite her zu untermauern: „In the following pages I will support the assertion that barbershop music is derived from African American culture.“⁶⁹ Damit geht einher, dass auch Henry die Ansicht vertritt, dass Barbershop Harmony eine Entwicklung des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist.

Die Publikationen von Abbott und Henry haben zwischenzeitlich, nicht zuletzt befördert durch die Prominenz von Henry innerhalb der Subkultur als Sänger des Ensembles Gas House Gang, nachhaltig und über die Szene hinaus den Stand des Allgemeinwissens zur Entstehung der Barbershop Harmony geprägt. Abzulesen ist dies nicht zuletzt anhand des entsprechenden Eintrags im Zentralorgan für den Status quo der Breitenmeinung innerhalb der Internetgemeinde: Wikipedia. Dort heißt es:

„As a result of scholarship by Lynn Abbott and Dr. Jim Henry it is now generally accepted that barbershop singing originated in African American communities in the U.S. around the turn of the 20th century, where barbershops were, and remain today, social gathering places. The tight, four-part harmony of the form has its roots in the black church, where close harmony has a long tradition.“⁷⁰

So gesehen handelt es sich bei den Forschungen von Abbott und Henry um eines jener Beispiele musikwissenschaftlicher Arbeit, die sich zeitlich gesehen unmittelbar im Allgemeinwissen niederschlagen. Von der hier geleisteten Primärquellenarbeit geht die vorliegende Studie aus. Insbesondere die zahlreichen Belege zur Phase der Entstehung der Barbershop Harmony Society und ihrer Etablierung als Zentrum der Subkultur, die im Faksimile in dem gut 130 Seiten starken Anhang zu Henrys Schrift wiedergegeben sind, stellen eine wichtige Materialgrundlage für die Ausführungen im Kapitel III der vorliegenden Studie über das Revival dar.

Gleichwohl führen die Zeitzeugnisse, die in erheblichem Umfang neu in den Diskurs eingeführt werden können, dazu, eine von Abbott und Henry abweichende Position einzunehmen. So stützt Abbott seine These vor allem darauf, dass zum einen seine Belege in soziokulturell gesehen afroamerikanische Kontexte des späten 19. und frühen 20. Jahrhundert fallen, zum anderen der von ihm erschlossene und bis dahin älteste Nachweis für die Verwendung des Terminus „barber shop“ im Zusammenhang mit Vokalquartetten eine Kritik in einer schwarzen Wochenzeitung an einer offensichtlich verbreiteten Darbietungspraxis afroamerikanischer Ensembles ist. Im Rahmen der Quellenforschungen zu der vorliegenden Studie wurden jedoch zahlreiche weitere zeitgenössische Belege ermittelt, in denen eine äquivalente Verwendung des Terminus festzustellen ist. Diese sind nicht nur teilweise älter, sondern gebrauchen den Begriff vor allem in völlig anderen soziokulturellen Kontexten (u. a. Opernsänger an der New Yorker Metropolitan Opera, Studentenvereinigungen an den Universitäten von Harvard und Yale, weiße Quartette im professionellen Musiktheater New Yorks).⁷¹ Durch diese erheblich verbreiterte Materialbasis wird auch offenbar werden, dass der Terminus sei-

69 James Earl Henry, *The Origins of Barbershop Harmony*, S. 6.

70 http://en.wikipedia.org/wiki/Barbershop_music. Unterstreichungen gemäß Quelle.

71 Vgl. im Einzelnen Kapitel II, Abschnitt 2.

nerzeit lediglich eine aus einer bestimmten Art von Harmonik folgende Klanglichkeit beschrieben hat und nicht einen musikalischen Stil.

Henrys Analyse wiederum, die stilistische Elemente anhand von Noten und vor allem Transkriptionen früher Tonaufnahmen zu beschreiben sucht, sieht sich zwei Grundsatzproblemen ausgesetzt. Die Konsequenzen ethnischer Zuordnung, die er zieht, sind zweifelhaft, da sein Material eine Chronologie schwarz zu weiß nicht hergibt und er auf die Spekulation verwiesen bleibt, dass aus der Zeit der Jahrhundertwende zu wenig Material afroamerikanischer Künstler vorhanden ist.⁷² Ein solches Gefälle lässt sich zwar beobachten und ist durch den Stand der Forschung zur Pionierzeit der Phonowirtschaft belegt.⁷³ Gleichwohl ist es unzutreffend anzunehmen, dass von schwarzen Quartetten nichts aufgenommen wurde.⁷⁴ Tonträger gibt es seit den frühen 1890er Jahren, also von Anfang an.⁷⁵ Und selbst wenn nur wenig Material existieren würde, wäre dies für sich genommen ja kein Nachweis für Henrys These. Die seinerzeit nicht auf Tonträgern aufgenommenen Formen und Vertreter afroamerikanischer Vokalquartettpraxis können auch ganz anders als Barbershop Harmony geklungen haben. Und die Aufnahmen, die es gibt, legen diese Annahme sogar eher nahe.⁷⁶ Zweitens konzentriert sich Henry auf die Auswertung einer Reihe von stilistischen Elementen, die er zum Wesentlichen der Barbershop Harmony erklärt:

„Nonetheless, the hallmarks of the barbershop style have remained implacable for well over a century, and in the hallmarks – call-and-response, echo, rhythmic propellants, improvisationally-inspired melodic bass patterns, ‚tiddlies‘ and ‚swipes‘, outlandish harmonies whose only plausible explanation for being is the blues scale – one can see a direct line to the black musical tradition that inspired them. This study has been aimed at exploring those idioms.“⁷⁷

Diese Interpretation wird nicht geteilt. Denn gerade von institutioneller Seite der Subkultur wird als Quintessenz dieser Musikform die Ausrichtung auf das Klangideal des Barbershop Sound postuliert, das bei Henry wiederum untergeordnet bleibt.⁷⁸ Diese Gewichtung überrascht nicht zuletzt vor dem Hintergrund, dass Henry selbst die Ansicht über den Vorrang des Barbershop Sound für diesen Stil teilt: „The primary objective for barbershop singers is to get as much ring from each and every chord as possible.“⁷⁹ Das Wort „ring“ steht in der Terminologie

72 Diese Bewertung jenes Aspekts von Henrys Analyse nahm schon in gleicher Weise Gage Averill vor in *Four Parts, No Waiting*, S. 185, Anm. 16.

73 Vgl. Tim Brooks, *Lost Sounds. Blacks and the Birth of the Recording Industry, 1890–1919*; Robert M.W. Dixon/John Godrich/Howard Rye, *Blues and Gospel Records, 1890–1943*; William Howland Kenney, *Recorded Music in American Life. The Phonograph and Popular Memory, 1890–1945*; David J. Steffen, *From Edison to Marconi. The First Thirty Years of Recorded Music*; Tim Gracyk, *Popular American Recording Pioneers, 1895–1925*: <http://www.gracyk.com>.

74 Vgl. im Einzelnen Kapitel II, Abschnitt 4.

75 Tim Brooks, *Lost Sounds*, S. 75ff., 92ff. und 155ff.

76 Vgl. im Einzelnen Kapitel II, Abschnitt 4.

77 James Earl Henry, *The Origins of Barbershop Harmony*, S. 209.

78 Vgl. im Einzelnen Anhang A.

79 James Earl Henry, E-Mail an den Autor, 7. Oktober 2002.

dieser Subkultur als Synonym für das Klangideal.⁸⁰ Es erweist sich, dass Henrys Ergebnisse an Exempeln gewonnen werden, die in der Tat in den 1930er und frühen 1940er Jahren noch unter „barber shop“ liefen. Seine Vergleiche sind also in sich absolut schlüssig. Allerdings liegen seine Exempel vor dem stilbildenden Prozess, an dessen Ende die heutige Praxis steht. Und danach ist Barbershop Harmony etwas anderes als „barber shop“ davor. Teilt man diese hier vertretene Position und will man davon ausgehend dann belegen, woher die heutige Barbershop Harmony stammt, müsste man die von Henry gewählte Vergleichsgruppe als zeitlich falsch gewählt ansehen. Henry folgt also der traditionellen Vorstellung einer nahtlosen Kontinuität dessen, was man unter „barber shop“ musikalisch macht, während in dieser Studie vertreten wird, dass in den 1940er Jahren eine Zäsur festzustellen ist, die eine qualitative Veränderung mit sich bringt.

Neben den beiden vorgenannten Arbeiten zum Ursprung des Stils beschäftigen sich einige weitere wissenschaftliche Veröffentlichungen im Hinblick auf Barbershop Harmony mit musiksoziologischen und sozialgeschichtlichen Fragestellungen, so *Order from Noise: Barbershop and the Complexity of Simple Social Systems* des Soziologen Daniel B. Lee (2005) und die an der britischen Barbershop-Szene ansetzenden Forschungen der Musikwissenschaftlerin Liz Garnett (1999, 2005). Wichtigste Publikation aus musiksoziologischer Perspektive für das, was mit der vorliegenden Studie geklärt werden soll, ist jedoch das Buch des Musikethnologen Gage Averill, *Four Parts, No Waiting. A Social History of American Barbershop Harmony* (2003). In dessen historischen Abschnitten werden u. a. die Ausführungen von Abbott und Henry zur Entstehung der Barbershop Harmony im 19. Jahrhundert um weitere musikhistorische Aspekte und Quellen zu ergänzen gesucht, ohne hierdurch allerdings Abbotts These, die Henry zu stützen sucht, wesentlich zu erhärten. Im Ergebnis vertreten alle drei Forscher nur in zeitlicher Hinsicht die gleiche Auffassung zur Entstehung der Barbershop Harmony. Soziokulturell nimmt Averill eine grundsätzlich andere Position als Abbott und Henry ein, welche die Wurzeln dieses Stils vor allem im Bereich der Amateurmusik sehen:

„In contrast, I note that what became known as barbershop harmony embraced a number of different genres and can scarcely be said to have evolved outside the realm of popular, mediated, commodified culture.“⁸¹ „The ambiguity in these efforts is not entirely a product of the scarcity of sound and written sources, but also a product of the seamless syncretism evident in nineteenth-century forms of close harmony.“⁸²

Und auch hinsichtlich der ethnischen Zuordnung dieser Vokalmusiktradition vertritt Averill eine abweichende Ansicht, der auch mit dieser Studie gefolgt wird, wonach die verschiedenen Elemente amerikanischer Populärmusik im Allgemei-

80 Gage Averill, *Bell Tones and Ringing Chords*, S. 38; Liz Garnett, *The Social Theory of Barbershop*, S. 53; Donald J. Richardson, *The Jargon of Barbershop*, S. 294ff.; David Wright, *Barbershop Harmony*, <http://www.acappellafoundation.org/essay/wright.html>.

81 Gage Averill, *Four Parts, No Waiting*, S. 10f.

82 Ebenda, S. 48.

nen und der Barbershop Harmony im Speziellen nicht hinreichend ethnisch abgegrenzt und entsprechend zugeordnet werden können:

„Thus I view the development of barbershop-style close harmony as a complex interaction of black and white forms, performers, aesthetics, styles, and sounds.“⁸³

Bedeutsam für die Forschung zur Barbershop Harmony ist vor allem Averills Auseinandersetzung mit dem Revival der 1930er Jahre. Das hinter dem Revival stehende Nostalgiekonzept beschreibt er erstmals en detail. Und dass es zur Entstehung der Barbershop Harmony Society noch zeitlich parallele Bewegungen in den USA gab, war zwar auch zuvor schon bekannt.⁸⁴ Averill arbeitet in seinem Buch nun aber erstmals anhand der 1935 einsetzenden New Yorker Revival-Bewegung ein Beispiel für solche parallelen und sich in diesem Fall dann 1940/41 mit der Barbershop Harmony Society verzahnenden Aktivitäten auf.

Wohl seiner soziokulturellen Perspektive geschuldet ist der Umstand, dass er dabei im Vergleich der verschiedenen Strömungen der dreißiger Jahre nicht über die elementaren musikalischen Unterschiede – in New York waren abweichend z. B. Begleitinstrumente erlaubt⁸⁵ – zu der Frage gelangt, was das Spezielle an der Musik ist, welche die Barbershop Harmony Society durchgesetzt hat. Dabei teilt auch Averill die hier zum Maßstab der Untersuchung erklärte Einschätzung, dass die Realisierung des Klangideals das Zentrum des Stils ist: „The production of expanded sound is the single most important aesthetic consideration in barbershop singing.“⁸⁶ Dennoch gehen z. B. die zahlreichen Notenbeispiele Averills nicht weniger an der Essenz der Barbershop Harmony vorbei als es bei Henry der Fall ist. Nimmt man diese Belege zum Maßstab, wäre Barbershop Harmony wenig mehr als ein stilistisch unspezifisches Synonym für Quartettgesang. Es ist signifikant, dass das, was bei Abbott, Averill und Henry tatsächlich konkret an Musik behandelt wird, schwerlich mit dem, was das *Contest and Judging Handbook* der Barbershop Harmony Society an stilistischer Definition und Gewichtung vornimmt, in Einklang zu bringen ist.⁸⁷ Hier wird eine Diskrepanz offenbar, die maßgeblich zu der Formulierung eines vom Stand der Forschung abweichenden Blickwinkels in der vorliegenden Arbeit Anlass gegeben hat. Denn wenn drei voneinander unabhängig arbeitende Forscher, die ihre Arbeiten allesamt auf ausgiebige Sammlung und sorgfältige Auswertung von Primärquellen stützen, keine Belege aus der Zeit der Jahrhundertwende wie Noten von Quartettsätzen zu finden vermögen, die nicht deutlich verschieden zu dem sind, was auf Wettbewerbsbühnen der Barbershop Harmony Society vorgetragen werden soll, und sich stattdes-

83 Ebenda.

84 Vgl. etwa Val Hicks, *Heritage of Harmony*, S. 16f. (1988).

85 New York Times, *Barber Shop Airs Will Rise In Parks*, 17. Juli 1935, S. 21.

86 Gage Averill, *Bell Tones and Ringing Chords*, S. 49.

87 Vgl. im Einzelnen Abschnitt 3 dieses Kapitels und Anhang A. Barbershop Harmony Society, *Contest and Judging Handbook*, <http://www.barbershop.org/web/groups/public/documents/native/cjhandbook.pdf>; Dave Stevens, *What are we trying to preserve*, http://www.barbershop.org/web/groups/public/documents/pages/pub_cb_music_definition.hcsp.

sen mit dem Abdruck nichtpassender Exempel begnügen⁸⁸, legt das doch nahe zu fragen, ob es entsprechende Zeitzeugnisse nicht vielleicht überhaupt nicht gibt oder sogar nicht geben kann, etwa weil der Stil erst zu einem späteren Zeitpunkt entstanden ist.

Neben diesen Studien aus musikhistorischer und musiksoziologischer Sicht wurde Barbershop Harmony wegen ihres auf Obertonreichtum abzielenden Klangideals aus akustischer Sicht aufgearbeitet und zwar durch B. Hagerman und J. Sundberg in *Fundamental Frequency Adjustment in Barbershop Singing* (1980), Gage Averill in *Bell Tones and Ringing Chords: Sense and Sensation in Barbershop Harmony* (1999), Gustaf Kalin in *Format Frequency Adjustment in Barbershop Quartet Singing* (2005) und Steve Roberts in *Automated Harmonization of a Melody into a Four Part Barbershop Arrangement* (2005). In diesen Forschungen wird versucht, das Phänomen des Barbershop Sound mittels akustischer Methoden wie der Frequenzanalyse nachzuvollziehen.

Neben diesen Arbeiten werden schließlich noch einige weitere Veröffentlichungen aus der Subkultur selbst zu Rate gezogen, in denen die Frage nach der Entstehung der Barbershop Harmony behandelt wird. Neben den bereits erwähnten Zeitschriften *The HARMONIZER* und *The Pitch Pipe* sind das Val Hicks' *Heritage of Harmony. The Society for the Preservation and Encouragement of Barber Shop Singing in America* und Max Kaplans Sammelband *Barbershopping. Musical and Social Harmony*. Ergänzt wird diese Materialbasis um online verfügbares Datenmaterial, insbesondere von der an Informationen reichen Website der Barbershop Harmony Society⁸⁹ und der eine umfangreiche Sammlung von Notenausgaben bietenden Website *Barbershop Quartet Arrangement Books and Folios*.⁹⁰ Auch einige historische Analysen des Arrangeurs David Wright und von Dave Stevens sind im Internet zugänglich.⁹¹ Auf die weiteren Schriften des Verfassers zur Barbershop Harmony sei an dieser Stelle schließlich ebenfalls der Vollständigkeit halber hingewiesen.⁹²

88 Vgl. z. B. Lynn Abbott/Doug Seroff, *The Rise of African American Popular Music, 1889–1895*, S. 359; Gage Averill, *Four Parts, No Waiting*, S. 66.

89 <http://www.barbershop.org>

90 <http://www.ms.uky.edu/~sills/bsbooks.html>.

91 David Wright, *Barbershop Harmony*, <http://www.acappellafoundation.org/>; derselbe, *Barbershop Style presentation by David Wright. What is Barbershop? How has it evolved through the years?*, http://www.barbershop.org/web/groups/public/documents/pages/pub_id_044942hcsp#P-7_0; Dave Stevens, *What are we trying to preserve*, http://www.barbershop.org/web/groups/public/documents/pages/pub_cb_music_definition.hcsp.

92 Frédéric Döhl, *Mythos Barbershop. Folgen einer Musikgeschichte als Wunschbild*, in: Albrecht Riethmüller u. a. (Hrsg.), *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 65, Heft 4, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2008, S. 309–334; derselbe, *Soziale Distinktion in der amerikanischen Musikgeschichte. Die Entstehung der Barbershop Harmony*, in: Anne Ebert/Maria Lidola/Karoline Bahrs/Karoline Noack (Hrsg.), *Differenz und Herrschaft in den Amerikas. Repräsentationen des Anderen in Geschichte und Gegenwart*, Transcript, Bielefeld 2009, S. 93–102.

b. Sonstige Literatur mit Relevanz für die Barbershop Harmony

Wer sich mit der vorgenannten, speziell der Barbershop Harmony gewidmeten Literatur und den dortigen Ausführungen zu ihrer Entstehung beschäftigt, stellt fest, dass in diesem Zusammenhang die verschiedensten Musikformen genannt werden. Naheliegenderweise werden dabei insbesondere all jene populären Gattungen und Stile des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts in Erwägung gezogen, in denen es auf die eine oder andere Art vierstimmigen Gesang gab, idealerweise in der Ensembleform des Männerquartetts. Und dies sind erstaunlich viele. Man trifft so u. a. auf Vokalmusikformen und -traditionen wie Jubilee Quartet Singing, Gospel Quartet Singing, Shape-Note-Singing, Glee Club Style, Solto-Sol Songs oder Southern Gospel. Quartettnummern waren daneben regelmäßiger Bestandteil des populären Musiktheaters, so dass es auch deren Hauptformen, die Minstrel Show und das Vaudeville, heranzuziehen gilt. Weiter lässt die Frage nach dem Ursprung der Barbershop Harmony ebenso Bezüge zu viel älteren Entwicklungen des 18. bis mittleren 19. Jahrhunderts zu (British Popular Song, Camp Meetings, Hymn Singing, Family Singers) wie zu Trends der zeitgenössischen Populärmusik der Jahrhundertwende, allen voran zum Ragtime. Schließlich wurden nachweislich ab 1890 Quartette auf Tonträger festgehalten, so dass auch die Forschungen zur Frühphase der Tonträgerindustrie von Interesse für die Suche nach der Herkunft der Barbershop Harmony sind.⁹³ Um die mit der Anführung der vorgenannten Aspekte stets verbundenen Schlussfolgerungen über die Herkunft der Barbershop Harmony auf ihre Substanz hin zu beleuchten und um die Materialbasis zur Überprüfung der eigenen These zu erweitern, wurden daher weitergehend auch Arbeiten zu den vorgenannten Musikbereichen berücksichtigt und auf Informationen hin ausgewertet, die für die hier verfolgte Frage nach der Entstehung der Barbershop Harmony von Interesse sind.

Dass von Verfassern ein Zusammenhang zur Barbershop Harmony unmittelbar hergestellt wird, ist sehr selten. Zu nennen ist hier etwa Kip Lornells Studie *„Happy in the Service of God“*. *Afro-American Gospel Quartets in Memphis* (1988), in der bereits einige Jahre vor Abbott anhand von Quellenauswertung Parallelen zwischen afroamerikanischer Vokalkultur und Barbershop Harmony ausgemacht wurden.⁹⁴ Auch Tim Brooks' Grundlagenforschung *Lost Sounds. Blacks and the Birth of the Recording Industry, 1890–1919* (2005) greift das Thema auf. Er weist auf stilistische Differenzen zwischen weißen und schwarzen Quartetten auf Tonaufnahmen der vorletzten Jahrhundertwende hin.⁹⁵ Auch die bereits erwähnten, sich nicht speziell mit Barbershop Harmony beschäftigenden weiteren Arbeiten von Lynn Abbott gemeinsam mit Doug Seroff zur afroamerikanischen

93 Vgl. Tim Brooks, *Lost Sounds*, S. 75; Gage Averill, *Four Parts, No Waiting*, S. 62.

94 Kip Lornells, *„Happy in the Service of God“*. *Afro-American Gospel Quartets in Memphis*, S. 18. Den Fußnoten folgend müssen Lornell einerseits und Abbott und Seroff andererseits hierzu in den späten 1980er Jahren im Austausch gestanden haben. Lornells Ausführungen haben aber im Gegensatz zu Abbotts keinen unmittelbaren Nachhall im Bereich der Barbershop Harmony gefunden.

95 Tim Brooks, *Lost Sounds*, S. 97.

Populärmusik der vorletzten Jahrhundertwende sind in diesem Kontext nochmals ausdrücklich zu nennen, nicht zuletzt jene drei Seiten in ihrem Buch *Out of Sight. The Rise of African American Popular Music, 1889–1895* (2002), auf denen die bislang älteste Quelle zur Verwendung des Terminus „barber shop“ (1894) als musikalischem Begriff aufgearbeitet ist.⁹⁶

Als wesentliches Umfeld, aus dem sich die Barbershop Harmony entwickelt haben soll, werden u. a. die Hauptformen des amerikanischen populären Musiktheaters der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und des beginnenden 20. Jahrhunderts genannt: Minstrel Show und Vaudeville.⁹⁷ Quartette waren Bestandteil der Programme beider Gattungen, jedoch nur eine Zutat neben vielen anderen in diesen bunten Gemischen von Attraktionen und in keiner Weise die wichtigste. Dieser Umstand zieht nach sich, dass die Kultur vierstimmigen Gesangs in der umfangreichen Literatur zu diesen Unterhaltungstheaterformen ebenso randständig behandelt wird wie in anderen von dieser Studie berührten Forschungsbereichen. Dies gilt ebenso für Robert M. Lewis' exzellentes Überblickswerk *From Traveling Show to Vaudeville. Theatrical Spectacle in America, 1830–1910* (2003) wie für die Standardwerke zur Minstrel Show [Robert C. Toll, *Blacking Up. The Minstrel Show in Nineteenth-Century America* (1974), Eric Lott, *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class* (1993) und Annemarie Bean/James V. Hatch/Brooks McNamara, *Inside the Minstrel Mask. Readings in Nineteenth Century Blackface Minstrelsy* (1996)] und zum Vaudeville [Douglas Gilbert, *American Vaudeville* (1940), John E. DiMeglio, *Vaudeville U.S.A.* (1973) und Robert W. Snyder, *The Voice of the City. Vaudeville and Popular Culture in New York* (1989)]. Die Informationen, die zu erlangen sind, nicht zuletzt aus Bühnenannalen wie Eugene Tompkins' und Quincy Kilbys *The History of the Boston Theatre, 1854–1901* (1908) und George C. D. Odells *Annals of the New York Stage, 1875–1894* (1938–1949), aus Sammlungen zeitgenössischer Äußerungen wie Charles W. Steins *American Vaudeville as Seen by Its Contemporaries* (1984) sowie aus der Tagespresse, erlauben am Ende aber doch einige Rückschlüsse darüber, was jene Quartette zur Unterhaltungswelt von Minstrel Show und Vaudeville beigetragen haben und in welchem Verhältnis ihre Darbietungen zu dem stehen, was Barbershop Harmony ausmacht.

Ebenso präsent in der amerikanischen Musikwelt um die vorletzte Jahrhundertwende wie später in der wissenschaftlichen Literatur sind die Traditionen von Spiritual Jubilee Singing und (damals beginnend) Gospel. Sind all diese Vokalmusikformen nicht auf Quartettgesang beschränkt, so spielt er doch durchgehend eine relevante Rolle für sie, insbesondere für die letzten beiden. Die entsprechende Literatur, wenn auch wiederum äußerst arm an direkten Bezügen zur Barbershop Harmony, erlaubt stilistische Vergleiche und hiervon ausgehend Annahmen

96 Lynn Abbott/Doug Seroff, *Out of Sight. The Rise of African American Popular Music, 1889–1895*, S. 357ff.; vgl. auch dieselben, „They Cert'ly Sound Good to Me“. *Sheet Music, Southern Vaudeville, and the Commercial Ascendancy of the Blues*, S. 404.

97 Vgl. etwa: Val Hicks, *Heritage of Harmony*, S. 3ff.; Gage Averill, *Four Parts, No Waiting*, S. 13.

über die mittelbaren Wurzeln dieses Stils. Neben den bereits erwähnten Arbeiten von Lornell und Brooks ist die Grundlagenforschung von Robert M. W. Dixon, John Godrich und Howard Rye, *Blues and Gospel Records, 1890–1943* (1997), zu nennen sowie Robert Allens Schrift „*Singing in the Spirit*“. *African-American Sacred Quartets in New York City* (1992) und J. B. T. Marshs an zeitgenössischem Notenmaterial reiches Buch *The Story of the Jubilee Singers* (1888).

An Printmedien wurden die Tageszeitungen New York Times, Boston (Daily) Globe, Chicago (Daily) Tribune, Washington Post, Los Angeles Times und Atlanta Constitution herangezogen.⁹⁸ Hierneben wurde der New York Clipper auf Spuren der Barbershop Harmony hin bearbeitet. Der Clipper ist in jener Zeit das Leitmedium in den Vereinigten Staaten für den Bereich populärer Musik, „the leading show-business paper“.⁹⁹ Auch seine Jahrbücher, die Clipper Almanachs bzw. Clipper Annals, wurden berücksichtigt. Über das erwähnte Buch von Lynn Abbott und Doug Seroff, *Out of Sight. The Rise of African American Popular Music, 1889–1895*, das im wesentlichen eine Primärquellensammlung darstellt, konnte weiter für die Jahre 1889 bis 1895 auf zusätzliches Material aus 11 afro-amerikanischen Wochenzeitungen zurückgegriffen werden: Indianapolis Freeman, New York Age, Cleveland Gazette, Detroit Plaindealer, New Orleans Weekly Pelican, Richmond Planet, Topeka Weekly Call, Kansas City Ledger, Kansas City American Citizen, Parson Weekly Blade und Leavenworth Herald.

Weiteres Primärmaterial lässt sich mittlerweile im Internet finden. Zwar ist das Thema Barbershop Harmony trefflich geeignet, das Misstrauen über die Qualität der im Internet zugänglichen Informationen zu erhärten, da frappierend ist, wie viel Unzutreffendes und Halbwahres dort gerade über die Entstehung dieses Stils zu lesen ist. Dies betrifft jedoch vor allem den Bereich der Interpretation von Primärquellen bzw. die unreflektierte Übernahme entsprechender Deutungen. Die Belege selbst, die ansonsten kaum in vergleichbarer Qualität und Quantität greifbar wären, stehen jedoch über das neue Medium zugleich auch unmittelbar zur Verfügung, so dass sich jeder selbst ein Urteil über sie bilden kann. Dies ermöglicht einerseits, Behauptungen in der Literatur über stilistische Eigenheiten bestimmter Aufnahmen oder Ensembles und die daraus gezogenen Schlussfolgerungen zu überprüfen, andererseits die Materialbasis für entsprechende eigene Interpretationen noch erheblich zu erweitern. Im Hinblick auf die Quellengruppe Tonträger ist die ausgezeichnet recherchierte Website von Tim Gracyk, <http://www.garlic.com/~tgracyk/>, zum Thema *Popular American Recording Pioneers, 1895–1925* zu nennen, die auch eine Unterseite speziell zum Thema Barbershop Harmony aufweist. Tausende von Tonaufnahmen der Zeit zwischen 1890 und 1920, darunter auch von etlichen Quartetten, bieten weiter insbesondere die Website <http://www.archive.org/>¹⁰⁰ und die Internetpräsenz des *Cylinder Preservation and*

98 In Klammern der im Vergleich zu heute erweiterte Name der Zeitungen in jener Zeit.

99 Russel Sanjek, *American Popular Music*, S. 177.

100 Für die in dieser Arbeit untersuchten Tonaufnahmen genauer <http://www.archive.org/search.php?query=collection%3A%2278rpm%22&page=1>.

Digitization Project der University of California in Santa Barbara¹⁰¹. Notenmaterial samt Coverabbildungen zur Populärmusik der vorletzten Jahrhundertwende findet man reichlich und gut aufgearbeitet auf der Website *Parlor Songs 1880–1920*¹⁰² sowie in den Onlinebeständen folgender Institutionen: *Colorado Collection*, *Western Trails Collection*, *Ingram Collection* und *Ragtime Collection* der Music Library der University of Colorado in Boulder; *Historic American Sheet Music Collection* der Duke University Libraries in Durham (North Carolina); Sammlung *African-American Sheet Music, 1850–1920* der Library of Congress in Washington (D. C.); *Lester S. Levy Collection of Sheet Music* der John Hopkins University in Baltimore (Maryland); *Sheet Music Collection* der Indiana University in Bloomington; Sammlung *American Popular Sheet Covers, 1890–1922* der New York Public Library; *Digital Archive of Popular American Music* der University of California in Los Angeles und *Sam DeVincent Collection of Illustrated American Sheet Music, ca. 1790–1987* der Smithsonian Institution in Washington (D. C.).

Auch wenn sie weder unmittelbar noch mittelbar auf Barbershop Harmony eingehen, so sind darüber hinaus schließlich einige Studien von Interesse, die vergleichbar gelagerte Fälle behandeln. Dies gilt insbesondere für die in der amerikanischen Populärmusik allgegenwärtige und für die Geschichte der Barbershop Harmony so prägende Frage der ethnischen Verortung von Stilen, wie sie im jüngeren Diskurs etwa in Ronald Radanos Arbeit *Lying Up a Nation. Race and Black Music* (2003) thematisiert ist, in der Stereotypen und Ideologien in der Rezeption schwarzer Musik sowohl innerhalb wie außerhalb der afroamerikanischen Bevölkerungsminderheit hinterfragt werden. Das Thema wird überhaupt recht häufig in der allgemeinen Debatte behandelt, wofür einige Beispiele mit ihren Titeln als Beleg dienen mögen: Dena J. Epstein, *A White Origin for the Black Spiritual? An Invalid Theory and How It Grew* (1983), Edith Borroff, *Origin of Species. Conflicting Views of American Musical Theatre History* (1984), Tilford Brooks, *America's Black Musical Heritage* (1984), Paul Oliver, *Mining „The True Folk Vein“: Some Directions for Research in Black Music* (1985), James Lincoln Collier, *Face to Face. The White Biographer to Black Subjects* (1985), Samuel A. Floyd Jr., *The Power of Black Music. Interpreting Its History from Africa to the United States* (1995), Gail Bederman, *Manliness and Civilization. A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880–1917* (1995) oder Guthrie P. Ramsey Jr., *Cosmopolitan or Provincial? Ideology in Early Black Music Historiography, 1867–1940* (1996). Besonders zu erwähnen gilt es in diesem Zusammenhang auch die Arbeit von James R. Goff Jr., *Close Harmony. A History of Southern Gospel* (2002). Goff Jr. arbeitet hier erstmals die Kultur des weißen Gospels, Southern Gospel genannt, auf. Wie Barbershop Harmony in der öffentlichen Wahrnehmung ihrem Stereotyp nach bis heute als weiße Musikform erscheint, so verhält es sich beim Gospel genau umgekehrt. Jener wird durchweg als afroamerikanisch rezipiert.

101 <http://cylinders.library.ucsb.edu/>.

102 <http://parlorsongs.com>.

Die sogenannten Gay Nineties, die 1890er Jahre, die bis zur Amtsübernahme des Präsidenten Theodore Roosevelt 1901 gerechnet werden, stellen in der amerikanischen Geschichte eine Zäsur dar und sind zugleich ein nostalgisch verklärter soziokultureller Bezugspunkt wie etwa die Roaring Twenties respektive Goldenen Zwanziger.¹⁰³ Ersteres wird bei einer Beschäftigung mit dieser Zeit schon allein daran rasch augenfällig, dass die Behandlungszeiträume vieler Arbeiten mit dem Jahr 1890 enden bzw. beginnen.¹⁰⁴ Die Gay Nineties sind in zweifacher Hinsicht für diese Studie relevant. Zum einen fallen die ältesten Quellen zum Gebrauch des Terminus „barber shop“ allesamt in diese Phase. Zum anderen ist das Revival der 1930er Jahre eine in jeder Hinsicht nostalgisch motivierte Bewegung, deren Anknüpfungspunkt genau jene Gay Nineties sind. Daher gilt es insoweit auch entsprechende allgemeiner gehaltene Literatur zu berücksichtigen. Doch selbst in informationsreichen Überblickswerken wie Russel Sanjeks *American Popular Music and Its Business. The First Four Hundred Years*, Donald Clarkes *The Rise and Fall of Popular Music*, David Ewens *All the Years of American Popular Song* oder Robert L. Gales *The Gay Nineties in America. A Cultural Dictionary of the 1890s* wird Barbershop Harmony nicht mehr als lediglich der Vollständigkeit halber erwähnt, wenn überhaupt, so dass die aus diesen Publikationen zu gewinnenden Informationen stets nur mittelbar für die vorliegende Arbeit nutzbar gemacht werden können. Repräsentativ für die generell stiefmütterliche Behandlung der Barbershop Harmony in der Literatur zur amerikanischen Populärmusik mag die Berücksichtigung des Themas in Charles Hamms *Yesterdays. Popular Song in America* (1983) stehen. Hierin werden diesem Stil zwei Sätze gewidmet:

„Such patterns are the basis for the characteristic harmonic style of ‚Barbershop harmony‘, so linked in the popular mind today with music of this period.“¹⁰⁵ „One musical detail is worth noting, however: the first phrase [of the song ‚Sweet Genevieve‘ by Henry Tucker] uses a type of sliding chromaticism rarely encountered in prewar songs; this is expanded somewhat in the chorus in a clear anticipation of the chromatic, ‚barbershop‘ harmony of the 1880s and ’90s.“¹⁰⁶

Doch nicht nur quantitativ, auch inhaltlich stehen Hamms Ausführungen exemplarisch für die Art und Weise, in der sich in jener Literatur, die nicht speziell der Barbershop Harmony gewidmet ist, der Gebrauch des Terminus „barber shop“ kontextualisiert findet, nämlich eben als Ausdruck für eine akkordbezogene Klanglichkeit (in Varianten wie „harmonic style“ „barber shop chords“ oder „barber shop harmonies“):

103 Robert L. Gale, *The Gay Nineties in America. A Cultural Dictionary of the 1890s*, S. IXff.

104 Vgl. etwa: Lewis O. Saum, *The Popular Mood of America, 1860–1890*; Henry Nash Smith, *Popular Culture and Industrialism, 1865–1890*; Thomas L. Riis, *Just Before Jazz. Black Musical Theater in New York, 1890–1915*; William Howland Kenney, *Recorded Music in American Life. The Phonograph and Popular Memory, 1890–1945*; Robert M. W. Dixon/John Godrich/Howard Rye, *Blues and Gospel Records, 1890–1943*; Tim Brooks, *Lost Sounds. Blacks and the Birth of the Recording Industry, 1890–1919*.

105 Charles Hamm, *Yesterdays. Popular Song in America*, S. 296.

106 Ebenda, S. 258.

„He [Homer Rodeheaver], like his colleagues, synthesized the older gospel style of the 1870s and 1880s with the secular music of the prewar generation to produce hymns and solo songs with lilting melodies, syncopated ragtime rhythms, and barbershop quartet harmonies.“¹⁰⁷
 „[...] the echo produced by repetition of a word, phrase or line, in this case ‚Sweet Adeline, My Adeline‘, to a background of barbershop harmonies.“¹⁰⁸ „Southern gospel music is a mixture of barbershop harmonies and country music.“¹⁰⁹

Diese Feststellung gilt im übrigen auch für den Bereich der Kunstmusik, wenn wie in den Schriften von Aaron Copland einmal hierauf zu sprechen gekommen wird:

„Occasionally the serious composer makes use of typical jazz cadences and ‚barber-shop‘ harmonies for their humorous effect, and similarly certain.“¹¹⁰ „In the first rank I should place his ballets. The third one particularly, *La Création du Monde*, is a little masterpiece. Composed in 1923 on a scenario of Blaise Cendrars, it treats the creation of the world according to African legends. Much of the musical material is based, appropriately enough, on jazz – there is a fugue on a jazz theme, a fascinating blues section, and then a long breathed melody over a barbershop chord accompaniment. Milhaud has understood better than any other European how to assimilate the jazz idiom.“¹¹¹

Ein anderes Exempel bei gleicher Stossrichtung kann dem Aufsatz des Komponisten Virgil Thomson entnommen werden, welche in der Ausgabe August 1924 in dem Magazin Mercury erschien:

„In the current jazz one hears piano figures that are ingenious, counter-melodies that are far from timid, and experiments in instrumental balance that are of interest to any composer. The harmony itself is at times varied and delicate. The blues formula – subdominant modulation with alternations of tonic major and minor – is simple and effective. The chromatic (or diatonic) succession of dominant ninths so dear to Franck and Chabrier has become popular, and the mediant or sub-mediant tonality offers a pleasing relief from the more obvious dominant. The Neapolitan sixth is quite common and even the ‚barber-shop‘ chord, the augmented six-five three, or German sixth, is sometimes used in a manner that is not at all crude.“¹¹²

Diesem Sprachgebrauch werden wir nun an zahllosen Stellen in den Schriftquellen ab 1894 begegnen, in Erinnerungen, Zeitungsartikeln und sogar in musikwissenschaftlichen Analysen zeitgenössischer Populärmusik in Fachzeitschriften wie dem *Musical Quarterly*:

„The last line begins unmistakably in E flat, and ends equally unmistakably in C minor, and gets from that veering in the wind, so to speak, a peculiar flavor which we should recognize anywhere as ‚Negro‘. It is noteworthy that both these songs have to be harmonized strongly and simply with the staple triads – it is impossible to harmonize them otherwise. In other words they are the product and expression of a primitive but pure and strong tonal sense, refreshingly free from the effeminate chromatic harmonies – the ‚barber-shop chords‘ – of

107 Vgl. John Ogasapian/N. Lee Orr, *Music of the Gilded Age*, S. 92.

108 David Ewen, *All the Years of American Popular Song*, S. 110.

109 Don Cusic, *The Sound of Light. A History of Gospel Music*, S. 149.

110 Richard Kostelanetz (Hrsg.), *Aaron Copland: A Reader. Selected Writings 1923–1972*, S. 49.

111 Ebenda, S. 199–200.

112 Virgil Thomson, *Jazz* (1924), in: Karl Koenig, (Hrsg.), *Jazz in Print (1856–1929): An Anthology of Selected Early Readings in Jazz History*, S. 342–343, hier: S. 343.

ragtime.“¹¹³ „Among other things, jazz arrangers and composers have drawn upon the well-spring of the classical composers for harmonic invention. A few years ago, jazz tunes consisted very largely of tonic, dominant and subdominant chords, some rightly and some wrongly used, and a dash of a ‚barber-shop‘ chord now and then. Modulations were of the most elementary kind, if any were used at all, and harmonic figuration was limited to a few primitive designs.“¹¹⁴

Die schwerpunktmäßig an jene terminologischen Gepflogenheiten anknüpfende Suche nach dem Zeitpunkt und Ort der Entstehung der Barbershop Harmony wird nun dort begonnen, wo der Stand der Forschung jene verortet: Im ausgehenden 19. Jahrhundert. Ein solcher Aufbau erweist sich trotz der von der herrschenden Meinung abweichenden eigenen These als zweckmäßig. Die Darstellung gewinnt so nicht nur an Übersichtlichkeit, da sie chronologisch vorgehen kann. Vielmehr wird sich die Folgerichtigkeit der eigenen These schon aus dem Gang der Untersuchung selbst ergeben, da sie aus der Widerlegung der bisherigen Vorstellungen entwickelt wird, die wiederum aus der Aufbereitung eines signifikant erweiterten Fundus an Primärquellen resultiert.

Eine Studie über die Geschichte der Entstehung der Barbershop Harmony hat zwei Zeitebenen zu behandeln, die Jahrhundertwende, der Ort der Referenzmusikultur, und die späten 1930er und 1940er Jahre, die Phase des sogenannten Revival. Dieser Zwischschritt wird mit den Kapiteln II und III strukturell übernommen. In Kapitel II wird daher zunächst zu erörtern sein, ob jener Gründungsmythos der Barbershop Harmony Society zutreffend ist, bzw. warum nicht, und damit einhergehend die Behauptung, die Pflege einer Musikform des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts wiederbelebt zu haben. Da die Forschung bislang durchweg diesem Traditionsmodell gefolgt ist und sich dementsprechend darum bemüht hat, die Wurzeln der Barbershop Harmony in der Vokalquartettkultur der Jahrhundertwende aufzuspüren, zieht dieser Aufbau der Studie nach sich, dass alle im Diskurs befindlichen Modelle, Theorien und Quellen in jenem Teil der Arbeit gleich mitbehandelt und bewertet werden. Die Prüfung erfolgt in Kapitel II ausschließlich anhand zeitgenössischer Primärquellen der Jahre zwischen 1875 und 1920, und zwar an Schriftzeugnissen zum Gebrauch des Terminus „barber shop“ in jener Ära (Abschnitt 2), Notenausgaben für Vokalquartette im Bereich populärer Musik (Abschnitt 3) und schließlich Tonaufnahmen (Abschnitt 4). Eingeleitet wird das Kapitel mit einer Einführung in die verschiedenen, im Diskurs befindlichen Thesen zu den zeitlichen und musikalischen Wurzeln der Barbershop Harmony, mit einer Skizzierung der Geschichte des Vokalquartetts in der westlichen Populärmusik der letzten gut 150 Jahre und schließlich einer Vorstellung jener konkreten Referenzquartettkultur.

Nachdem im Ergebnis mit Kapitel II aufgezeigt wird, dass die Suche nach der Entstehung der Barbershop Harmony in den verfügbaren zeitgenössischen Zeug-

113 Daniel Gregory Mason, *Folk-Song and American Music*, in: *The Musical Quarterly* 1918, S. 327.

114 Edwin J. Stringham, „Jazz“ *an Educational Problem* (1926), in: Karl Koenig, (Hrsg.), *Jazz in Print (1856–1929): An Anthology of Selected Early Readings in Jazz History*, S. 474–476, hier: S. 475.

nissen erfolglos bleibt und warum, wendet sich das daran anschließende Kapitel der Phase des Revival zu. Im Anschluss an den vorangegangenen Teil der Arbeit werden zunächst mit dem ersten Abschnitt des Kapitels III rückblickende Quellen aus der Zeit nach 1920 vorgestellt und analysiert: Persönliche Erinnerungen, Liedtexte, Studien, Bilder und Zeitungsartikel mit Bezug auf die Quartettkultur der Vorkriegsära im Allgemeinen und „barber shop“ im Speziellen. Es wird erläutert, warum auch diese Belege die Existenz der Barbershop Harmony nicht in der Rückschau zu belegen vermögen. Zugleich wird in die in den 1920er Jahren entstehende Nostalgiebewegung eingeführt, die in den 1930er Jahren in Folge der sozialen Umwälzungen, die mit der Great Depression einhergehen, vertieft wurde und in deren Kontext auch die Genese der Barbershop Harmony fällt. Der 2. Abschnitt des Kapitels III ist der Ausarbeitung der eigenen These gewidmet. Es werden verschiedene Bewegungen des Revival skizziert, darunter die Gründung der Barbershop Harmony Society und der Prozess ihrer institutionellen Etablierung. Hierbei wird anschaulich gemacht, wie heterogen in jener Ära das ist, was unter der Bezeichnung „barber shop“ musikalisch verstanden wird. Vor diesem Hintergrund wird unmittelbar deutlich werden, dass der dann einsetzende, in die Jahre 1941 bis 1948 fallende Prozess der Definition der Barbershop Harmony zu einem Resultat führt, das sich im Vergleich zum Stand davor als etwas qualitativ anderes und damit neues darstellt, auch wenn der Terminus beibehalten wird. Hieran anschließend (Abschnitt 3) wird beschrieben, wie sich das ästhetische Konzept überhaupt durchsetzen konnte und das auch noch zeitnah und vollständig, nämlich mittels des die Subkultur beherrschenden Systems der Gesangswettbewerbe. Hierneben wird der Vermutung nachgegangen, woraus sich das ästhetische Konzept des Barbershop Sound entwickelt haben könnte.