12. »It Wasn't God Who Made Honky Tonk Angels«

Geschlechterrollen und Klassenzugehörigkeit in Country Music, 1927–1963

Katrin Horn

Im Februar 1942 kündigte *Billboard* eine neue Kolumne an: »American Folk Records: Cowboy Songs, Hillbilly Tunes, Spirituals, etc.« (»The Billboard« 1942:67). Sie sollte durch Verkaufsempfehlungen für »Cowboy, Hillbilly and Country Records« den Betrieb von Jukeboxes profitabler machen. Andere Kategorisierungen im selben Jahr waren »Western and Race« und »Western, Race, Polkas«. Die Widersprüchlichkeit der Begriffe unterstreicht einerseits die Fremdartigkeit von Country, indem sie die Musik mit ethnischen Abgrenzungen auf eine Ebene stellt. Andererseits hebt sie den Status als distinkt US-amerikanisches Kulturgut hervor, da sie von »American Folk« spricht und spiegelt das ambivalente Verhältnis der Musikpresse sowie der breiten Öffentlichkeit gegenüber dieser musikalischen Tradition wider. Als Musik des ländlichen Südens beziehungsweise des Südostens (vornehmlich der Region der Appalachen) und der Arbeiterschicht stand Country Music in vielerlei Hinsicht der in den 1920er und 1930er Jahren von der Tin Pan Alley beeinflussten und auf die urbane Mittelklasse ausgerichteten Musikindustrie ähnlich exotisch gegenüber wie der afroamerikanisch geprägte Blues. Als Zielpublikum verstand man zunächst nur die eigene Gemeinschaft, und so wurden die frühen Country-Platten ebenso segregiert vertrieben wie Race Records, beispielsweise unter der Bezeichnung »Old-Time Melodies«. Auch die Aufnahmeprozesse der beiden musikalischen Genres waren vergleichbar. So wurden Jimmie Rodgers (1897–1933) und die Carter Family, die spä-

ter als die ersten Stars der Country Music angesehen wurden, 1927 nach den »Bristol Sessions« unter Vertrag genommen. Diese Sessions waren das Ergebnis einer ›Entdeckungsreise‹ des Produzenten Ralph Peer von Victor Records, der hier auf ähnliche Weise nach neuen Talenten suchte, wie dies bei Scouts für den afroamerikanischen Markt der Fall war. Rodgers und die Carter Family standen jedoch nicht nur symbolisch für eine frühe kommerzielle Verwertung, sondern auch für die inneren Widersprüche des Genres. Während die Carter Family aus Virginia ländliche Idylle und Familienzusammengehörigkeit vermittelte und zudem musikalisch an die angelsächsische Balladentradition anknüpfte, zelebrierte der aus Mississippi stammende Jimmie Rodgers seinen Status als sozialer Außenseiter, der weitab von zu Hause ständig auf der Reise war und häufig in Konflikt mit dem Gesetz geriet. Musikalisch fand das von ihm verkörperte Stereotyp des »popular loser publicly suffering from all sorts of social ills and personal pain« unter anderem Ausdruck in seinem »strained falsetto«, welches auch als für ihn typischer »Blue Yodel« bezeichnet wird (Ching 2004: 206).

Das Jodeln als Erkennungsmerkmal von Country Music wurde in den 1940er Jahren von Hank Williams weitergeführt, dessen Technik sich über die zahlreichen Coverversionen seiner Songs bis hin zu Patsy Cline fortsetzte, die Ende der 1950er Jahre zum Crossover-Star avancierte. Als eine der einflussreichsten Vertreterinnen des auf ein breiteres Publikum abzielenden, moderneren »Nashville Sounds« der frühen 1960er Jahre, der insgesamt für Country Music typische vokale Elemente eher mied, überrascht ihr Einsatz dieses Stilmittels aus heutiger Sicht. Sie sang, anders als Rodgers, dezidiert für ein Publikum, das auch die urbane Mittelklasse umfasste. Gleichzeitig war sie eingebunden in einen zentralen Diskurs der Country Music, nämlich das Aufkommen der sogenannten »Honky Tonk Angels«: Sängerinnen, die als Gegenpol zum Nachkriegsmachismo in der Country Music fungierten. Bekannte Vertreterinnen waren neben Patsy Cline beispielsweise Jean Shepard und Kitty Wells (Interpretin von »It Wasn't God Who Made Honky Tonk Angels«). Clines Aufführungspersona sowie musikalische und stimmliche Inszenierung unterschieden sich jedoch grundsätzlich von ihnen, was die diversen historischen Ausprägungen von Country Music widerspiegelte und für die Zukunft prägte.

Mother and Father of Country Music: Carter Family und Jimmie Rodgers

Gegründet wurde die Carter Family von A. P. Carter (1891–1960), der sich früh für das Sammeln von Volksliedern interessierte. Sie bestand aus ihm, seiner Frau Sara (1898–1979) und deren Cousine Maybelle (1909–1978), die durch ihre Spieltechnik (»Carter Scratch«, siehe Edwards 2009: 46–47) dazu beitrug, dass die Gitarre zum Leadinstrument in der Country Music wurde. Nach ihrer Entdeckung durch Ralph Peer wurde die Carter Family zu einer der einflussreichsten Country-Gruppen, obwohl sie – auch begründet durch die »Great Depression« der 1930er Jahre – durch ihre Musik nie reich wurde. Die Gesangsgruppe nahm insgesamt über 300 Songs auf (Wolff 2000: 14), darunter einige der langlebigsten Country-Songs wie »Wildwood Flower« (1935) und »Can the Circle Be Unbroken« (1935). Beschrieben als »[s]trong, simple, and spiritually haunting« gelten ihre Songs als eine der wichtigsten Quellen moderner Country Music (Wolff 2000: 14). Nach der Trennung der Gruppe 1943 formierte sich die Carter Family immer wieder neu aus Nachkommen ebenso wie aus Mitgliedern der Originalbesetzung. Am erfolgreichsten war dabei Maybelle, die in den 1950er Jahren als Mother Maybelle and the Carter Sisters an alte Erfolge anknüpfen konnte und durch das Interesse an Roots Music während des Folk Revivals der 1950er und 1960er Jahre auch als Solokünstlerin gefragt war (siehe Kapitel 11). Zentraler Bestandteil des Starimages der Carter Family war dabei über die Jahre hinweg ihre Anbindung an die euroamerikanische Arbeiterklasse des Südens, welche die Country Music insgesamt prägte und weiterhin prägt. So spricht Leigh H. Edwards (2009: 11) davon, dass Country Music die gemeinsamen Werte und Erfahrungen dieser sozialen Gruppe ausdrücke, beispielsweise die Migrationserfahrung während des »Dust Bowls« oder die Entfremdung gegenüber urban-mittelständischer Häuslichkeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Die vermeintlich gemeinsamen Werte können jedoch sehr unterschiedliche, teilweise gegensätzliche Ansprüche umfassen. Als eines der Kernelemente nennt Edwards »the dialectical nature of authenticity narratives«:

> A perceived opposition between market pressure and a nostalgic idea of purity, [...] the opposition between manufactured polish and hard-living roughness. [...] the genre stages the loss of a supposedly purer past, idealized as somehow counter to the market or commodity culture, bemoaning

> the falling away of traditional agrarian society in the face of urbanization and industrialization. Yet country music articulates both parts of that dichotomy, the pull of the past and the longings of the market. (Edwards 2009: 28)

Diese für die spätere Country Music zentrale Dialektik von Nostalgie und Marktzwängen, von Kommerzialisierung und Tradition war für die Carter Family selbst wenig problematisch. Sie konnte sich durch ihre soziale und geografische Herkunft sowie durch ihren Familienverbund als authentische »southern working class« positionieren. Die Verbindung der Carter Family zu dieser Problematik der Country Music besteht vielmehr darin, dass sie für spätere Generationen zu einem zentralen Bezugspunkt zur von Edwards genannten »nostalgic idea of purity« wurden.

Musikalisch äußerte sich die Anbindung der Carter Family an ländliche Traditionen unter anderem in ihrem Repertoire. Wie viele Folk-Gruppen dieser Zeit (eine Unterscheidung zwischen Folk und Country wurde in den 1930er Jahren noch nicht vorgenommen) bedienten sie sich vor allem tradierter Volkslieder, Balladen und Spirituals, welche A. P. gesammelt und neu arrangiert hatte. Der Rückgriff auf diese zumeist mündlich weitergetragenen Lieder schlägt sich in der rhythmischen Gestaltung zahlreicher Songs nieder. Von 290 untersuchten Songs, so Joti Rockwell (2011: 63), weisen fast 70% unterschiedliche Formen von Heterometrik auf (bei ihm »disruption on an expected pulse layer«, 58), ausgelöst wahlweise durch verlängerte (häufiger im Gesang von Sara Carter) oder verkürzte Takte (häufiger im Gesang von Maybelle Carter). Ihr Einfluss auf nachfolgende Generationen von Country-Musikerinnen und -Musikern liegt jedoch neben der Konservierung des musikalischen Erbes in ihren Innovationen begründet. Diese bestanden darin, dass der Gesang gegenüber den damals beliebten und erfolgreichen Geigen-Acts (der erste Country-Hit war 1923 Fiddlin' Jo Carsons »The Little Old Log Cabin in the Lane«) in den Vordergrund rückte. In Abgrenzung zu den unbegleiteten musikalischen Traditionen der Appalachen sieht Curtis W. Ellison (1995) den Einfluss der Carter Family in der neuartigen Verbindung von vokalen und instrumentalen Mitteln:

> Maybelle's use of this picking style created a steady rhythm wedded to a key innovation in vocal performance. [...] The Carters blended their vocal harmonies so carefully with their instrumental rhythms and riffs that, in effect, they standardized the country song. [...] As a standardized form of rustic popular music that could readily be recognized on radio and in recordings, Carter Family songs were crucial musical models for the formation of country music culture. (Ellison 1995: 29)

In ähnlicher Weise schätzte bereits 1962 die *New York Times* den Einfluss der Carter Family ein und sprach von einem »inestimable influence on the whole shape, sound and direction of country music« (Shelton 1962: 97). Dabei betont der Artikel über »Country Music of Earlier Decades« erneut die soziale Verortung der Carter Family in ländlichen Kontexten, wenn der Autor darauf verweist, die Musik trage die erkennbaren Züge »whether old or new in an old tradition, of the rural cosmos of love, religion and family« (ebd.). Dieses Traditionsbewusstsein drückt sich musikalisch ebenso wie im Starimage durch betonte Einfachheit aus. So konstatiert Mary Bufwack:

> There was no adornment to their music, their performance, or their dress, poignantly reflecting the plain, hard mountain life in which music was passed down from generation to generation. (Bufwack 1998: 155)

Ihr Vokalstil war entsprechend geprägt von einer, wie William E. Lightfoot (2003: 179) es ausdrückt, deklamatorischen Vortragsweise, welche gänzlich auf »histrionics, tricks, gimmicks, or other ›show business‹ techniques« verzichtete. Insgesamt war der Gesang der Carter Family dominiert von Sara Carter, die in der mittleren Stimme die Melodie sang. A. P. Carter steuerte sporadisch die tiefere Stimmlage bei, während Maybelle Carter zumeist eine Terz über Saras Hauptstimme sang. Alle drei Stimmen weisen wenig Vibrato auf, verwenden dafür aber zahlreiche Glissandi. Dem hausgemachten Image entsprechend werden Abweichungen in Timing und Intonation, vor allem durch A. P. Carter, auf Aufnahmen toleriert. Für den Höreindruck der Carter Family sind jedoch vor allem Saras und Maybelles Gesangsstil zentral. Insbesondere Sara sang vergleichsweise tief, im unteren Bereich ihres Modalregisters und mit wenig Dynamik. Dass die Songs der Carter Family ernst und eindringlich, jedoch nicht monoton wirken, gründet vor allem in der klanglichen Kontrastierung der zumeist lang gehaltenen Vokale an zentralen Positionen, die häufig mit Phrasenenden zusammenfallen. In »Can the Circle Be Unbroken« sowie zahlreichen anderen Songs (»Single Girl, Married Girl«, 1935; »I'm Thinking Tonight of My Blue Eyes«, 1935) folgen regelmäßig dunkle auf helle Vokale, deren Gegensatz durch Sara Carters Artikulation intensiviert wird.

Zwar sang die Carter Family generell eher in einem emotional distanzierten Stil, der die Songtexte mehr in den Vordergrund rückte als die Sängerin (Evans 2012:353). Daraus folgt jedoch nicht, dass all ihre Songs inhaltlich spirituell oder konservativ geprägt waren. 1940 entstand mit »Blackie's Gunman« beispielsweise eine Cowboy-Ballade, in der Sara Carter in die Rolle des wagemutigen Revolver- und Frauenhelds schlüpfte. Schon viel früher, im Rahmen der »Bristol Sessions«, nahm die Carter Family den Song »Single Girl, Married Girl« erstmalig auf, der für den ersten kommerziellen Erfolg der Gruppe sorgte. Der Song widmete sich nicht nur einem zeitgenössischen Thema – der Diskrepanz zwischen einem Leben als ledige oder verheiratete Frau –, sondern stellte das Leben des »Single Girl« deutlich positiver als seine Alternative dar. In dieser Verbindung von progressivem Text mit musikalisch konservativer Gestaltung nahm Sara Carter hier spätere Erfolge von Kitty Wells vorweg. Andere Songs wie »Wildwood Flower« und »Jealous Hearted Me« widmeten sich dem in populärer Musik gängigen Motiv romantischer Liebe und unterstrichen somit die Nähe der Carter Family zu anderen Strömungen populärer Musik (»Jealous Hearted Me« beispielsweise geht zurück auf einen Hit von Ma Rainey).

Inszeniert von Ralph Peer spielten die Carter Family und ihr musikalisches Gegenstück Jimmie Rodgers 1931 gemeinsam einige Songs ein. Vermarktet wurden die Aufnahmen als gegenseitige Besuche im jeweiligen Zuhause (*Jimmie Rodgers Visits the Carter Family* und *The Carter Family and Jimmie Rodgers in Texas*). Wie Joli Jensen (1998) nachzeichnet, steht diese inszenierte Begegnung sinnbildlich für das Paradox des Genres: »The music is commercially constructed, via technology, to evoke and to honor uncommercial, ›natural‹ origins« (Jensen 1998:9). Als Verweis auf Spontanität und Ursprünglichkeit wurde das Markenzeichen des »Singing Brakeman« und »Father of Country Music«, das Jodeln, auch hier verstärkt eingesetzt. Für »Why There's a Tear in My Eye« jodelt Sara, die auf ihren eigenen Songs fast gänzlich auf den Einsatz ihrer Kopfstimme verzichtet, zusammen mit Jimmie Rodgers zweistimmig. Trotz dieser kurzfristigen musikalischen Verbindung standen die Unterschiede zwischen Peers erfolgreichsten Acts deutlich im Vordergrund. Gegenüber der reserviert-ernsten, traditionsverbundenen Familie der Carters stand Rodgers als entwurzelter Einzelgänger. Jocelyn Neal (2009:8) charakterisiert Rodgers als »free-living rounder, singer of blues, the essence of honky-tonkin', hard-livin', Saturday-night entertainer who never cared

that there might be hell to pay on Sunday morning«. Dieses extrovertierte Image – sowohl in Bezug auf Rodgers' Qualitäten als Entertainer als auch auf die musikalische Vermittlung seiner Erfahrungen und Emotionen – wurde entscheidend durch seinen Gesangsstil vermittelt. Dieser war unter anderem geprägt durch den häufigen Einsatz des Falsetts in den unterschiedlichsten Formen. Bekanntestes Element und Markenzeichen war dabei der »Blue Yodel«, das Jodeln als Ausdruck von Niedergeschlagenheit und emotionaler Betroffenheit. Darüber hinaus setzte Rodgers in seinen Songs allerdings auch auf weitere Formen und Funktionen des Jodelns und erhob zudem den Tear (das kurze Abrutschen ins Falsett zwischen zwei Silben beziehungsweise auf einer Silbeninterpolation) zur Standardornamentierung der Country Music.[1] Wie Timothy Wise (2007) argumentiert, ist diesen vokalen Gestaltungsmitteln gemein, dass sie auf einem hörbaren Registerwechsel anstelle des Registerausgleichs beruhen, der in anderen populären Genres sowie der klassischen Gesangsausbildung angestrebt wird. Der betonte Bruch zwischen Brust- und Kopfstimme beziehungsweise Falsett kann dabei, je nach Kontext, emotionale Fragilität ebenso betonen wie, speziell bei Rodgers und später Hank Williams (1923–1953), das Draufgängertum des Sängers in den Vordergrund stellen. Entscheidend ist, dass der betonte Registerwechsel für die Abkehr von trainierten Gesangstechniken stand und somit zum Eindruck der Ungeschliffenheit und Natürlichkeit des Gesangs und zum authentischen Image von Country-Sängerinnen und -Sängern beitrug. »In the Jailhouse Now« (1928) beispielsweise enthält drei Jodelpassagen, die sich jeweils an den Refrain anschließen. Während Rodgers' Ambitus im Gesang zwischen c und d^1 liegt, jodelt er bis c^2. In diesem Fall stützen die Jodelpassagen die Herausbildung der Songpersona des sorglosen Spielers, da sie der Erzählung über die Verhaftung des Freundes und später der Songpersona selbst eine gewisse Nonchalance verleihen, insofern sie den ernsten Inhalt des Refrains durch ihre Leichtigkeit relativieren.

In »Blue Yodel« (1927), Rodgers' vielleicht markantestem Song, ist das Jodeln enger mit den Gesangspassagen verbunden. Der Song orientiert sich an der Bluesform, entsprechend wird die jeweils erste Zeile (A) der insgesamt sechs Strophen wiederholt, worauf Zeile B und schließlich eine

[1] Timothy Wise (2007) subsumiert das, was hier als Tear bezeichnet wird, mit dem Begriff »yodeled grace note« als dritte Unterkategorie unter die verschiedenen Formen des Jodelns.

Jodel- beziehungsweise Gitarrenpassage folgt. Die Nähe zum Blues spiegelt sich auch in Textanleihen wie »drink muddy water« und »sleep in a hollow log« wider, die häufig als Metapher für ein Leben als Obdachloser eingesetzt werden (Calt 2009:219). »Blue Yodel«, auch genannt »T for Texas« und »Blue Yodel No. 1«, ist der erste von insgesamt 13 ähnlich strukturierten Songs, die Jimmie Rodgers bis zu seinem frühen Tod aufnahm. Die Songpersona ist wie bereits in »In the Jailhouse Now« als Draufgänger gezeichnet. Der Fokus liegt nun jedoch auf seinem Liebesleben, insofern der Song an eine Frau adressiert ist, die ihn verlassen hat. Geradezu angeberisch und trotzig besingt er, »If you don't want me mama / You sure don't have to stall / Cause I can get more women / Than a passenger train can haul«. Daneben spielen auch Rachefantasien eine Rolle im Text: »I'm gonna shoot poor Thelma / Just to see her jump and fall« und später »I'm gonna shoot that rounder / That stole away my gal«. Am Ende der Phrase B leitet ein Tear im letzten Wort (bei »me«, 0:25; »fall«, 1:30; »turpentine«, 2:00; »gal«, 2:38; »dog«, 3:13) in die Jodelpassage über. Einzig Phrase B der zweiten Strophe endet nicht auf einem Tear, was insofern zur Liedstimmung passt, als es sich hierbei (»than a passenger train can haul«) um eine vergleichsweise emotional neutrale Stelle handelt (verglichen mit dem vorangegangenen »made a wreck out of me« oder dem nachfolgenden »see her jump and fall«). Darüber hinaus schafft Rodgers auf diese Weise Variabilität, die den spontan-natürlichen Charakter der Aufnahme unterstreicht. Einen ähnlichen Effekt erzielen die an einigen Stellen eingestreuten Ausrufe »Lord, Lord« sowie die Heterometrik, die pro Strophe eine Abweichung von bis zu dreieinhalb Takten zulässt.[2] Auch bei durch einen Tear gekennzeichneten Silben, welche als Übergang von den im Modalregister gesungenen Strophen zum im Falsett vorgetragenen Jodeln dienen, setzt Rodgers auf Abwechslungsreichtum. Während in den meisten Fällen der Vokal eher kurz gehalten wird, dehnt er »gal« nach dem Tear auf drei Sekunden aus und singt die Silbe im Falsett so melismatisch, dass er bereits innerhalb der Strophe die Jodelpassage einläutet. Eine ähnliche Hervorhebung findet sich auch am Ende der wiederholten A-Zeile der letzten Strophe, die nicht zum Jodeln, sondern zur nächsten Textzeile hinleitet. Hier wird die inhaltlich düstere Stimmung – »rather drink muddy water and sleep in a hollow log« – durch ein langes Abwärtsglissando auf der letzten Silbe (»log«, 3:05) unterstrichen.

[2] Ich danke Tobias Marx für diese Beobachtung.

Jenseits solcher Verzierungen zeichnet sich Rodgers' Gesang ebenso wie der der Carter Family durch sein Lokalkolorit, »a voice unmistakingly Southern« (Malone 1993:86), und durch seine sprechnahe Gestaltung aus. Melodien sind zumeist einfach, Texte zwar durch Südstaatendialekt gefärbt, aber dennoch verständlich – eine die Country Music insgesamt prägende Eigenschaft, wie sowohl historische Quellen (siehe u.a. Lieberson 1957:13) als auch aktuelle Auseinandersetzungen mit dem Thema (siehe u.a. Brackett 1995:77) betonen: »In country singing, an essential aspect is to tell the song's story line« (Cleveland, Sundberg und Stone 2001: 59).[3] Don Cusic bezeichnet diesen Stil bei Jimmie Rodgers entsprechend als einen »easygoing, conversational vocal style that appealed to listeners who felt it was accessible and sincere« (2008:20). Diese Qualitäten bestimmten auch die Gestaltung der sentimentalen Balladen, die ebenso zum Repertoire des Draufgängers Jimmie Rodgers zählten. Der Form der Ballade entsprechend hat der Song »Soldier's Sweetheart« (1928) keinen Refrain oder andere strukturierende Elemente wie wiederholte Textzeilen. Stattdessen reihen sich die acht Strophen mit ihren jeweils vier Zeilen und gleichbleibender Melodie im ¾-Takt direkt aneinander. Einhergehend mit diesen strukturellen Unterschieden zum »Blue Yodel« und anderen schnelleren Songs Rodgers' sowie der kontemplativen Stimmung – eine junge Frau verliert ihren Verlobten im Ersten Weltkrieg, worüber Rodgers jedoch in der ersten Person singt – verzichtet der Sänger hier auf seinen charakteristischen Jodler und singt den gesamten Song im Modalregister. Rodgers' typische emotionale Intensität drückt sich stattdessen in Wechselnoten auf inhaltlich bedeutsamen Textstellen (»war«, 1:00) aus, die an seine Jodler zumindest erinnern. Zudem enthält »Soldier's Sweetheart« Elemente von Rauheit (u.a. 2:04), die vermitteln, wie aufgewühlt die Songpersona ist. Dieser Eindruck wird durch die Dynamik des Songs verstärkt: Die direkte Ansprache »friend« (2:08) ist so leise gesungen, dass sie beinahe hinter der Gitarrenbegleitung verschwindet und somit dem Versagen der Stimme beim Erzählen der tragischen Ereignisse nachempfunden scheint.

[3] Die Affinität zwischen Sing- und Sprechstimme in der Country Music wird auch durch die Spektralanalysen von Cleveland, Stone und Sundberg gestützt, die in ihren Untersuchungen nachweisen konnten, dass der für den klassischen Gesang übliche »singer's formant« im Country-Gesang keine Rolle spielt, da Country-Sänger und -Sängerinnen durch die Ausbildung dieses Stilmerkmals ihre »distinctive quality of the country sound« verlieren würden (Cleveland, Sundberg und Stone 2001:59).

Im Unterschied zum Folk wird der Realitätsbezug der Ballade hier nicht durch einen deklamatorischen, sondern durch einen emotionalen Vokalstil angereichert, was in dem für Country Music typischen »paradoxical blend of realism and sentimentality« (Candelaria and Kingman 2012: 82) gründet.

Croonende Cowboys und Jodelnde Outlaws: Roy Acuff, Gene Autry

Auch für die Generation von Sängern, die nach Rodgers' Tod 1933 die Country Music dominierten, spielte diese Verbindung von Texten, die einen starken Bezug zu aktuellen Ereignissen aufweisen und fast Berichtcharakter haben, mit der emotionalen Ausgestaltung der Songpersona und somit der affektiven Einbindung des Publikums eine zentrale Rolle. »King of the Hillbillies« Roy Acuff (1903–1992) beispielsweise, der auch als Moderator der *Grand Ole Opry* und Inhaber eines Musikverlages erfolgreich war, erzielte einen seiner größten Hits mit dem Song »Wreck on the Highway« (1942). Dieser knüpft an die Tradition der Broadside-Balladen an und berichtet von einem Autounfall in explizit grausamer Sprache: »Whiskey and glass all together / Was mixed up with blood where they lay« und »I heard the groans of the dying«. Der Text ist dabei allerdings, anders als viele traditionelle Broadside Balladen, auch stark moralisierend – der Originaltitel lautet »I Didn't Hear Nobody Pray« – und verurteilt blinden Fortschrittsglauben und unverantwortlichen Alkoholgenuss gleichermaßen. Die vokale Gestaltung wiederum ist auf die emotionale Identifikation mit der Songpersona ausgelegt, wodurch der Song neben der anklagenden auch eine klagende Bedeutungsebene erhält. Die Verszeile »I wish I could change this sad story« (1:48–1:52) beginnt mit einem lang gezogenen Aufwärtsglissando. Des Weiteren werden die frikativen Konsonanten (auch »Reibe«- bzw. »Zischlaute«) durch langes Halten betont, die Vokale mit Wechselnoten versehen und der Einsatz von »story« leicht verzögert, sodass der Eindruck entsteht, das Singen koste Acuff starke Überwindung. Insgesamt unterstreichen die durchweg starken Verschleifungen – häufig folgen gegenläufige Glissandi direkt aufeinander – den emotionalen Inhalt, indem sie klanglich nahelegen, die Aufführungspersona seufze und sei den Tränen nahe. Im Refrain wird der Sänger von »Bashful Brother« Oswald unterstützt, einem Mitglied von Acuffs Band Smoky Mountain

Boys and Girls, der hier wie in vielen anderen Songs die zweite Stimme in höherer Lage beisteuert. In Songs wie »Wabash Cannon Ball« (1947) und »Freight Train Blues« (1947) ahmt er damit stimmlich das Pfeifen eines Zuges nach. In wehmütigen, emotionalen Songs wie »Wreck on the Highway« oder »Precious Jewel« (1940) versieht Oswald Acuffs Songs zusätzlich mit der traditionellen »High Mountain Voice« (siehe Kapitel 11) und verstärkt durch die leichten melodischen Abweichungen zu Acuffs Gesang den Eindruck des Weinerlich-Gebrechlichen.

Instrumental waren Acuffs Songs dank der Smoky Mountain Boys and Girls durch mehrstimmige Refrains sowie den Einsatz von Steel Guitar, Mundharmonika, Akkordeon und Bass geprägt. Acuff selbst trug zu dieser modernisierten Variante der String Band sein Geigenspiel bei. In seinem Hit »Precious Jewel« (1940) über das im Country verbreitete Motiv der verstorbenen Geliebten tritt die stimmungsgebende Bedeutung der Steel Guitar besonders deutlich hervor: An den vergleichsweise einfach gestalteten Phrasenübergängen, bei denen auf die bis zu drei Sekunden auf einem Ton gesungenen letzten Silben eine kurze Pause folgt, ergänzt das ›Heulen‹ der Steel Guitar die Expressivität der Stimme.[4] Trotz dieser Anhäufung von typischen Elementen der Country Music findet sich ein zentrales Merkmal des Genres bei Acuff selten: Der Falsettgebrauch ist auf wenige Lieder wie »Jole Bron« beschränkt und mündet nicht in einen Tear oder Jodler, sondern klingt eher wie ein Juchzen.

In allen anderen Bereichen seiner Bühnenperformance legt Acuff gesteigerten Wert auf Traditionen: Sein Repertoire enthielt neben Adaptionen volkstümlicher Melodien und Balladen wie in »Wreck on the Highway« auch zahlreiche Songs mit religiösen Motiven (»Great Speckle Bird«, 1936; »The Prodigal Son«, 1942) und entsprach somit ebenso wie sein Gesangsstil in weiten Teilen kanonischer »old time music«. Wie der Name seiner Band Smoky Mountain Boys and Girls ausdrückt, betonte Acuff auch durch außermusikalische Mittel seine Verwurzelung in der Region der Appalachen. Damit stellte sich Acuff gegen den seinerzeit aktuellen Zeitgeist, denn gerade während der »Great Depression« gewann die Figur des Cowboys an Ansehen und Einfluss, während der Hillbilly immer negativer konnotiert war. Zwar litt das ganze Land unter der »Great Depression«, die Farmer-Familien im Mittleren Westen waren jedoch besonders

[4] Zu dieser Assoziation siehe auch »Steel Guitar Blues« (1937), ein Song, in dem Acuff das Steel-Guitar-Solo mit den Worten »make it cry, boy« ankündigt.

stark betroffen, da für sie zur schlechten wirtschaftlichen Lage noch die ökologische Krise des »Dust Bowls« hinzukam. Entsprechend viele flüchteten nach Kalifornien, wo sie jedoch als »Okies« diskriminiert wurden. Mit dem Cowboy entwickelte sich deswegen eine alternative Identität für Countrysänger, die nicht die Konnotationen der Vertreibung und des Versagens transportierte, sondern vielmehr eine Form des Eskapismus darstellte. Hinzu kam, dass als Folge der Migration innerhalb der USA in Bakersfield ab den 1940er Jahren in Kalifornien ein neues musikalisches Zentrum der Country-Music-Produktion entstand. Zudem entdeckte Hollywood den singenden Cowboy als lukrative Einnahmequelle.

Unter den singenden Cowboys, die vokal deutlich weniger Lokalkolorit als Acuff aufwiesen, zählte Gene Autry (1907–1998) zu den frühesten und erfolgreichsten Sängern. Autry feierte zunächst Erfolge beim Chicagoer Radiosender WLS und dessen Programm *National Barn Dance*.[5] Dort sang er größtenteils Hillbilly-Songs im Stil Jimmie Rodgers', bevor er seinen »›romantic westernizing‹ process« durchlief (Malone 1993: 142). Wie Diane Pecknold feststellt, ging dieser Imagewechsel einher mit einer klanglichen Veränderung hin zu einem »smooth, rich baritone vocal delivery and the addition of full instrumental arrangements« (Pecknold 2012: 162). Der glatte Eindruck entsteht unter anderem dadurch, dass Autry tiefer, weniger nasal und sehr legato singt. Dabei nimmt er auch Silben- und Buchstabenelisionen in Kauf, um den Textfluss nicht zu unterbrechen. Lange gehaltene Töne werden von Autry zudem mit leichtem, gleichmäßigem Vibrato gesungen, wodurch ein vergleichsweise entspannter Höreindruck entsteht, wie er unter anderem im Crooning angestrebt wird. Sein »theme song« (»Album Reviews« 1947: 106) »Back in the Saddle Again« (1939) enthält bereits die zentralen Elemente dieses Stils. So singt Autry hier den Konsonanten »n« am Wortende, beispielsweise bei »saddle agai*n*« (u. a. 1:06; 1:44; 1:57; 2:14), aber auch bei »frie*n*[d]« (0:24; 1:48), gedehnt und mit leichtem Vibrato. Dabei singt er legato und verbindet die Textzeilen miteinander. Im Refrain singt Autry – statt des bei Sängern wie Rodgers an dieser Stelle eingefügten Jodlers – jeweils zwei Zeilen mit Nonsenssilben, die sich auf die restlichen beiden Textzeilen reimen. Auch bei den hellen Vokalen (z. B. »woopi tai-ai-*ey*«, 1:01) bleibt Autry im Modalregister und singt diese ohne Tear oder Hiccup, dafür aber mit Vibrato. Mit dieser zwar leicht sentimentalen, aber nicht intensiv emotionalen Gestaltung des Songs unterstreicht Autry das romantisierte Idyll des Westens, welches sein Text evoziert:

> I'm back in the saddle again / Out where a friend is a friend / Where the longhorn cattle feed / On the lowly gypsum weed / Back in the saddle again / Ridin' the range once more / Totin' my old 44 / Where you sleep out every night / And the only law is right / Back in the saddle again

Die Waffe (»old 44«) ist eher Accessoire, wo sie bei Rodgers (»shotgun«) noch eingesetzt wurde, um Rache am Konkurrenten zu üben. Verweise auf Ehrlichkeit und Gerechtigkeit vermitteln ein Gefühl von Sicherheit, welches die meisten Texte der Carter Family erst im Jenseits verorten. Solche Textpassagen betonen die zentrale Stellung romantischer gegenüber der bei Rodgers und der Carter Family bevorzugten Darstellung realistischer Lebens- beziehungsweise zeitloser Gefühlszustände. Zur eskapistischen Wirkung seiner Musik im Kontrast zu der von Depression geprägten Situation des Großteils seines Publikums tragen bei Autry auch Songs mit lateinamerikanischem Einschlag bei (»El Rancho Grande« 1940; »Gaucho Serenade« 1939; »Vaya con Dios« 1953), welche die Weite und Freiheit des Westens noch um exotische Elemente mexikanischen Lebensstils erweitern.[6] In »South of the Border« (1939), Bestandteil des Soundtracks des gleichnamigen Films mit Gene Autry in der Hauptrolle, besingt er beispielsweise nicht nur die Frau, die er »südlich der Grenze« zurückließ, sondern lässt auch spanische Worte (»mañana«) und kubanische Bolero-Rhythmen (1:10–1:24) in den Song einfließen.

Romantik und Eskapismus werden auch durch die Instrumentierung verstärkt. Deutlich hörbar und prominent ist bei Autry häufig der Bass, wie in »I Hang My Head and Cry« (1944), der Banjo und Geige als Rhythmus tragende Elemente ersetzt. Die Rolle der Steel Guitar als die Stimmung unterstützendes Element übernehmen bei Autry zumeist Streicher und Bläser. Dadurch entfernt er sich deutlich von traditionellen String Bands und deren Heimat in »Barn Dances« und erweckt einen eher mo-

[5] *National Barn Dance* ging 1924 auf Sendung und blieb lange Zeit neben der 1925 in Nashville ins Leben gerufenen *Grand Ole Opry* die erfolgreichste Radio- und Fernsehsendung für Country Music.

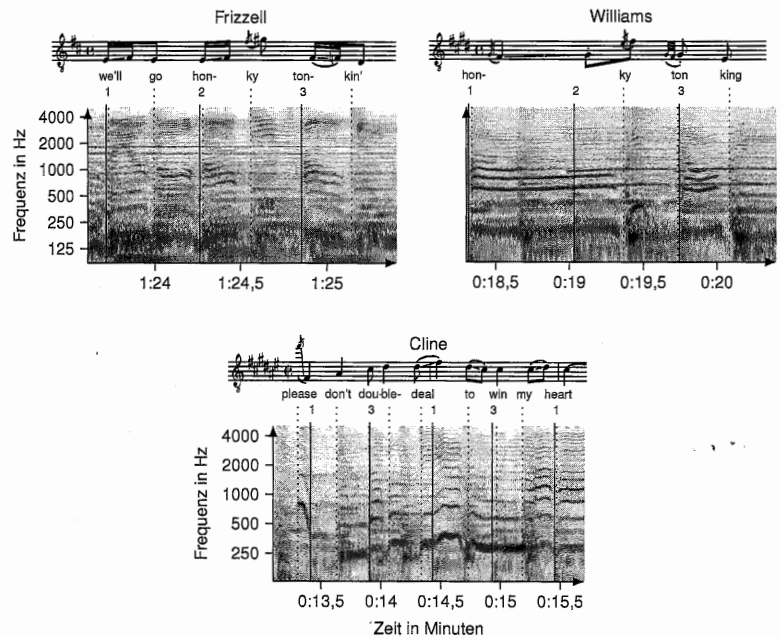
[6] Die positive Darstellung Lateinamerikas in Autrys Songs und Filmen kann zudem als Konsequenz der »Good Neighbor Policy« von Präsident Roosevelt gelesen werden. Der Verzicht auf militärische Intervention in Lateinamerika bei gleichzeitigem Aufbau bilateraler Wirtschaftsbeziehungen sollte unter anderem die deutsche Einflussnahme in dieser Region unterbinden.

dern-kosmopolitischen Eindruck. Auf den Einsatz des Falsetts verzichtet Autry in Aufnahmen nach 1940 gänzlich. Anders als bei Acuff wird diese Stimmlage auch nicht durch einen Backgroundsänger ergänzt. Insgesamt kommt Autry weitgehend ohne Chor aus, wodurch der Fokus mehr auf ihm und seiner Stimme liegt. In Songs wie »South of the Border« oder »It Happened in Monterey« (1939) aus dem Soundtrack zu seinem Film *In Old Monterey*, in denen Backgroundgesang eingesetzt wird, singt der Chor nur auf dem Schlussakkord den Text zusammen mit Autry. Ansonsten singt er die Melodie stark behaucht auf »uh« im Hintergrund und fungiert eher als Teil des begleitenden Orchesters denn als gleichwertiger Gesangspartner, wie dies noch bei Acuff der Fall war. An zwei Stellen in »It Happened in Monterey«, an denen Autry selbst nicht singt, übernimmt der Chor den Refrain. Allerdings verschiebt sich hier die Perspektive von der Erzählung in der ersten Person zu der in der dritten Person, sodass auch hier Autrys zentrale Stellung als emotionaler Fokus des Songs unterstützt wird.

In der Folge von Autrys Durchbruch übernahmen auch immer mehr aus dem Süden und den Appalachen stammende Künstler die Cowboy-Accessoires. Richard Peterson spricht von dieser Zeit als »[when] the hillbilly donned Westernwear« (Peterson 1997: 92). So wie die musikalischen Bezeichnungen »Country and Western« verschmolzen auch die Typen des Hillbillys und des Cowboys miteinander. Thematisch erhielt sich die Konzentration auf (unglücklicher) Liebe, Verlust, Religion, harter Arbeit und den Weiten der US-amerikanischen Landschaft. Neu hinzu kamen verstärkt Songs über freizügiges Feiern sowie über das Betrügen und Betrogenwerden in der Partnerschaft. Stimmlich interessante Beispiele für die Verbindung von Hillbilly-Idiomen, Western-Image und einem aufwendigeren Sound fanden sich in den 1950er Jahren unter anderem bei Eddy Arnold (1918–2008) und Lefty Frizzell (1928–1975). Beide orientierten sich, ähnlich wie Autry, an einem Crooner-Stimmideal, streuten dabei aber immer wieder typische Elemente der Country Music in ihre Songs ein. Auffälligstes Beispiel hierfür ist bei Arnold ein gecroonter Jodler im Song »Cattle Call« (1950).

Lefty Frizzell pflegte einen ähnlichen Stil. So enthält der ansonsten mit leichtem Twang und entspannter Bruststimme gesungene Song »If You've Got the Money, I've Got the Time« (1950) nur jeweils auf dem Wort »honky-tonkin'« (0:11; 1:24 usw.) im Refrain eine Verzierung, die an einen Hiccup erinnert (Abbildung 12.1). Frizzell singt aber insofern eine zurückgenommene Variante des Hiccups, als bei ihm der typische betonte

Abbildung 12.1: Vergleich unterschiedlicher Hiccup-Varianten bei Lefty Frizzell, »If You've Got the Money, I've Got the Time« (1950); Hank Williams »Honky Tonkin'« (1947) und Patsy Cline »Turn the Cards Slowly« (1957). Bei Frizzell ist gut zu erkennen, dass der Hiccup-artige Ton bei 1:24,5 relativ lange gehalten wird und sich im Modalregister abspielt. Bei Williams hingegen verweist der starke Grundton auf den Einsatz des Falsetts. Clines Hiccup ist insofern interessant, als das Spektrogramm nach dem Wegbrechen in die Kopfstimme ein Glissando zum nachfolgenden Ton andeutet, auch wenn dieses ab der Hälfte zu leise ist, um den Höreindruck des Hiccups abzuschwächen.



Registerwechsel ins Falsett vermieden wird und der Tonhöhensprung sich stattdessen im Bereich des Modalregisters abspielt. Dass er allerdings genau auf dem Wort »honky-tonkin'« dieses Element verwendet, legt nahe, dass er hierbei bewusst auf den Sänger verweist, der in den 1940er Jahren das Subgenre des Honky Tonks unter anderem durch seine extrovertierte stimmliche Gestaltung prägte: Hank Williams (1923–1953).

Musik für Honky-Tonks: Hank Williams

Honky-Tonk hatte sich Mitte der 1940er Jahre als Überbegriff für kleine Bars und Kneipen etabliert, in denen Alkohol ausgeschenkt wurde und Jukeboxes oder Livemusik zum Tanzen einluden (Fox 2009: 70). Diese Lokale entstanden meist an den Rändern boomender Industriestädte, die zunächst von der wachsenden Öl-, später der Rüstungsindustrie profitierten und durch die Vielzahl an zuwandernden Arbeitskräften rapide wuchsen. Honky-Tonk-Bars zogen dort diejenigen an, die ökonomische Notwendigkeit oder kultureller Überdruss aus dem ländlichen Süden in die Städte gezogen hatte, die aber noch nicht in der urbanen Mittelklasse angekommen waren. Honky Tonk als Subgenre von Country Music muss deswegen verstanden werden als »a barroom cultural form« (Fox 2009: 68). Dadurch unterschied sich die Musik von Hank Williams, Ernest Tubb und anderen Honky-Tonk-Sängern schon durch ihren Rezeptionsort von anderen Formen der Country Music, die entweder auf die Verwertung im Radio oder auf die Funktion als Begleitmusik für (eher familienfreundliche) »Barn Dances« abzielten. Neben dieser örtlichen Komponente war die Entstehung und Entwicklung von Honky Tonk durch das soziokulturelle Klima der Nachkriegszeit gekennzeichnet. Speziell für die Klientel dieser Bars, also primär euroamerikanische Männer aus den Südstaaten – »at once exhilarated and alienated by modern culture« (Fox 2009: 68) –, war dieses Klima von einer Mischung aus »optimism, bitterness, and longing« (ebd.) geprägt.

Eben diese starken Emotionen sind es, die sich im von Hiccups, Tears und Jodlern durchzogenen Gesang von Hank Williams nachvollziehen lassen. Williams ist insofern symptomatisch für diese Entwicklung, als er, so Jeffrey Lange (2004: 68), die ländlichen, südlichen Wurzeln der Country Music wieder geltend machte, während urbane und westlich-kalifornische Einflüsse das Genre in eine andere Richtung entwickelten (wie an Eddy Arnold und Lefty Frizzell zu sehen). Lange betont in diesem Zusammenhang Williams' »debt to Roy Acuff, in both vocal style and lyrical make-up« (Lange 2004: 169), der sich in einer »heartfelt« (ebd.) Performance niederschlage. Cecelia Tichi betont in ähnlicher Weise Williams' Anknüpfen an Traditionen, wenn sie beschreibt, wie er das von Jimmie Rodgers genutzte »emotive potential of the yodeler's register change« weiter ausbaute (Tichi 1996: 12). Williams' Songs illustrieren somit auch besonders gut den Eindruck der *New York Times* von Countrygesang als »*A type of cry* [...] which [...] gives country and western music its emotional impact. It is a cry of loneliness and alienation« (McGregor 1970: 193). Beide Gefühlszustände sind fester Bestandteil des Starimages von Hank Williams, der sich zwar in Cowboy-Outfits kleidete, ansonsten aber nichts mehr mit dem gepflegten, romantischen Cowboy gemein hatte. Vielmehr galt Williams als Inbegriff des entwurzelten Einzelgängers, dessen von Scheidung und Alkoholmissbrauch geprägte Biografie das in seinen Songs vermittelte Image noch verstärkte. Schlussendlich wird auch sein früher Tod Teil des Mythos' als *der* authentische Vertreter des Honky-Tonk-Lebensgefühls schlechthin: »Hank Williams was heard as ›authentic‹ at a time when authenticity was a prime determinate in the success of in-person and radio performers« (Leppert und Lipsitz 1990: 261). Zudem sind seine Texte, wie in Honky-Tonk-Songs im Allgemeinen, weniger eskapistisch. Neben der nostalgischen Verklärung des verlorenen Land- und Familienlebens fokussieren sie wahlweise auf seine Erfahrungen als Lebemann oder auf die Folgen der erfahrenen (ökonomischen) Enttäuschung und Entfremdung: Alkohol und Seitensprünge. Auch die Hinwendung zu einer Begleitung durch Schlagzeug und elektrisch verstärkte Instrumente, die der Musik einerseits eine urbane, moderne Note geben, andererseits eine Konsequenz der lauteren Umgebung in den Honky-Tonks ist, findet sich bei Williams.

1947 veröffentlichte er »Honky Tonkin'«, in dem die Songpersona unterschiedliche, auch liierte Frauen dazu auffordert, mit ihm durch die Honky-Tonks der Stadt zu ziehen und ihre Sorgen zu vergessen: »When you are sad and lonely and have no place to go / Call me up, sweet baby, and bring along some dough / And we'll go Honky Tonkin', Honky Tonkin'«. Auf den titelgebenden Silben »honky-tonkin'« singt Williams jeweils den eben erwähnten, von Frizzell in abgeschwächter Form nachempfundenen Hiccup in seiner Reinform, also mit Registerwechsel (bei 0:19; 0:22; 1:11; 1:25 usw.; siehe Abb. 12.1). Zusätzlich verziert Williams »honky« an mehreren Stellen mit einen Tear, der, wie Wise (2007) argumentiert, generell den zweifachen Effekt hat, sowohl eine Verbindung zum US-amerikanischen Süden (durch die Nähe zum Jodler) herzustellen als auch dem Song emotionale Tiefe (Wegbrechen der Stimme) zu verleihen. Im Song »Honky-Tonkin'« werden Tears und Hiccups eingesetzt, um das Draufgängertum der Songpersona und die Überschwänglichkeit der Honky-Tonk-Partys hervorzuheben. Ganz anders verhält es sich in den für Williams typischen Songs über das Verlassenwerden beziehungsweise die unerwiderte Liebe, wie zum Beispiel »I'm so Lonesome I Could Cry« (1949), »Your

Cheatin' Heart« (1953) und »Lovesick Blues«. Mit Letzterem, dem Cover eines Tin-Pan-Alley-Songs aus den 1920er Jahren, welches dank der neuen musikalischen Begleitung (u. a. elektrische Gitarre und Steel Guitar) und Williams' hoch emotionalem, an betonten Registerwechseln reichem Gesang zu einem Klassiker der Country Music wurde, erlebte er 1949 seinen kommerziellen Durchbruch. In »Lovesick Blues« beschreibt die Songpersona die Empfindungen für eine Frau, die ihm zunächst untreu war und ihn verlassen hat, der er aber immer noch sprichwörtlich ›nachweint‹. Um diesen Inhalt musikalisch zu verstärken, verziert Williams das Wort »cry« (0:30; 2:01) wiederholt mit einem Tear, welcher in ein Abwärtsglissando übergeht. Darüber hinaus enthält der Song mehrere Jodelelemente auf den circa zwei Sekunden lang gehaltenen Vokalen, die jeweils die dritte von vier Textzeilen beenden und inhaltlich Williams' Verzweiflung ausdrücken sollen (u. a. »I don't know what I'll *do*«, 0:17; »it's all *over*«, 0:46). Diese Momente gewinnen durch das Aussetzen der Begleitmusik an emotionaler Dichte. Ganz ähnlich setzt Williams die Kombination aus gejodelter Stimme und verstummender Begleitmusik beispielsweise auch in »Long Gone Lonesome Blues« ein, um die Dramatik von Worten wie »die« (0:24) zu unterstreichen.[7] Dadurch liegt der Fokus allein auf der ihre Einsamkeit beklagenden Stimme. Umgekehrt wird die Begleitmusik auch eingesetzt, um Williams' Klagen dort zu Ende zu führen, wo auf textlicher Ebene Schweigen herrscht – so beispielsweise nach »since my baby said good*bye*« (0:13; 1:44), dessen Melodieführung und Tonhöhe direkt von der Geige aufgenommen und weitergeführt werden. Ein weiteres Stilmittel ist das leichte Tonhöhenvibrato, das Williams einsetzt, um Silben in den eher deskriptiven, im Modalregister gesungenen Zeilen hervorzuheben. So hält er beispielsweise das c^1 in »[this is all I can s]*ay*« (1:37) eine Sekunde mit leichtem Vibrato und nimmt den Ton kurz darauf als Teil seines Jodlers nach dem Bruch ins Modalregister (»[feeling called the b]*lues*«, 1:41) wieder auf, wodurch trotz der zahlreichen Brüche im Gesang die Einheit des Songs unterstrichen wird.

»Your Cheatin' Heart«, 1952 von Williams komponiert, von *Billboard* als »one of his best« bezeichnet (»This Week's« 1953: 28) und 1953 zusammen mit der A-Seite »Kaw-Liga« posthum einer seiner größten Erfolge, beschreibt eine ähnliche Ausgangssituation. Erneut wurde die Songpersona von der Partnerin betrogen. Der Song legt den Fokus eher auf die Anklage als auf die Klage und ist insgesamt gekennzeichnet von einer »scalding bitterness« (Escott: 2004: 218). Neben dem Text ist es vor allem der Fokus auf die von Leppert und Lipsitz beschriebene »upper range« Williams', die diese Verbitterung vermittelt. Die Kopfstimme, in der das Nasale seines Gesangs besonders hervortritt, ist »thin and often strained, the latter quality exacerbated by a notable and fast vibrato« und wird von Williams eingesetzt, um die klangliche Spannung zu steigern (Leppert und Lipsitz 1990: 270). Das schnelle Vibrato wird auf zahlreichen Vokalen im Song gesungen, unter anderem dem Kernbegriff »h*ea*rt« (0:31–0:33; 1:01–1:03 usw.), aber auch »cry« (0:16–0:18) oder »down« (0:39–0:41). Interessant ist, dass Williams bei der ersten Erwähnung des titelgebenden »your cheatin' heart« in der ersten Textzeile das Vibrato mit einem deutlich weicheren und dunkleren Timbre in der Bruststimme singt (0:09–0:11). Dadurch wird ihm eine emotionale Steigerung über die Dauer des Songs hinweg möglich. Dem Vibrato in der Kopfstimme werden oft Textelemente vorangestellt, die mit einem Tear akzentuiert werden (»your [cheatin' heart]«). Es endet zumeist in einem Abwärtsglissando. Insbesondere im Anschluss an das wiederholte »your cheatin' h*ea*rt« kontrastiert Williams das angestrengt wirkende, nasale Kopfstimmenelement mit dem kehlig-dunklen Nachsatz »will tell on you«. Der Stimmungsumbruch wird noch durch die unterschiedliche Lautqualität der hellen Vokale /iː/ und /ɑː/ in »cheətin' heart« gegenüber den dunklen /o/ (welches Williams allerdings eher als Diphtong /ʊu/ singt) und /u/ in »on you« verstärkt. Gerade in dieser Kombination geben die Ornamentierungen dem Song seine charakteristisch verzweifelt-bedrohliche Wirkung.

Mit Songs wie »Move It on Over« (1947) und »Mind Your Own Business« (1949) stellte Hank Williams unter Beweis, dass er auch Songs mit schnelleren Rhythmen und in dunklerem Timbre ohne intensive Nasalität singen konnte. Sie transportierten zudem durch ihren textlich trotzigen Umgang mit der jeweiligen Situation (wegen Trunkenheit von der Frau ausgesperrt beziehungsweise mit dem Tratsch und dem Urteil neugieriger Zeitgenossen konfrontiert) eine gewisse Leichtigkeit. Am markantesten und beliebtesten waren jedoch die Songs, die »loneliness, frustration and despair« zum Ausdruck brachten (Leppert und Lipsitz 1990: 266). Pamela Fox spricht in diesem Zusammenhang von dem für Honky Tonk typischen Thema des »unmasked wounded male« (2009: 87) und bezieht sich

[7] In »Long Gone Lonesome Blues« jodelt Williams darüber hinaus alle Vokale in »she's long gone, and now I'm lonesome blue«, somit jeweils in der letzten von vier Textzeilen (u. a. 0:34–0:44).

dabei unter anderem auf Barbara Ching, die konstatiert, dass Williams sich größtenteils als »victim of a loose and abusive woman« (2001: 60) darstellt. Für Fox rührt diese Fokussierung des maskulin geprägten Honky Tonks auf den Verlust von Partnerinnen daher, dass (Ehe-)Frauen für viele der entwurzelten Honky-Tonk-Sänger und Barbesucher in den durch Scheidung und kulturelle Verunsicherung geprägten Nachkriegsjahren einen »mythologized ›home‹ place« verkörperten (Fox 2009: 64). Als Sinnbilder einer nostalgisch verklärten Vergangenheit, die jedoch anders als in früheren Country-Songs uneinholbar bleibt, muss Honky Tonk Frauen örtlich wie symbolisch ausschließen (Fox 2009: 71–72). Darüber hinaus stigmatisiert das Genre Frauen dafür, dass es ihnen vermeintlich nicht nur leichter fiel, Anschluss an die Mittelklasse zu finden und sich der urbanen Umgebung anzupassen, sondern dass sie auch ein größeres Verlangen nach dieser sozio-kulturellen Grenzüberschreitung verspürten (ebd.). Entsprechend bedrohlich ist für dieses Genre das Bild des »Honky Tonk Angel«, wie Hank Thompson in »The Wild Side of Life« (1952 Platz 1 der C&W-*Billboard*-Charts) Frauen bezeichnet, die ihre ehelichen und häuslichen Pflichten vernachlässigen und den Versuchungen des städtischen Nachtlebens erliegen. Thompson klagt dabei zur Melodie von Roy Acuffs »The Great Speckled Bird« (1936), er habe nicht gewusst, dass Gott auch »Honky Tonk Angels« geschaffen hätte. Ansonsten hätte er ahnen können, dass die im Song angesprochene Exfrau ihm nie eine gute Ehefrau sein würde. Örtlich und symbolisch vom alternativen »home« der Honky-Tonk-Bar als positive Figur ausgeschlossen, eröffnete sich durch solche direkten Angriffe in der Nachkriegszeit jedoch ein neuer Standpunkt, der es Sängerinnen erlaubte, sich am Honky-Tonk-Diskurs sozusagen »ex negativo« zu beteiligen: der des »Honky Tonk Angel«.

»Honky Tonk Angels« und »Nashville Sound«: Kitty Wells und Patsy Cline

Noch im selben Jahr wie Thompsons »Wild Wide of Life« veröffentlichte Kitty Wells[8] (1919–2012) ihren »answer song« zu Hank Thompson unter dem Titel »It Wasn't God Who Made Honky Tonk Angels«. Sie wurde damit zur ersten Frau an der Spitze der *Billboard*-Country-Charts und zum größten weiblichen Verkaufsschlager seit Patsy Montana (1908–1996), die 1935 mit »I Want to Be a Cowboy's Sweetheart« den Ausnahmehit einer Solokünstlerin unter den singenden Cowboys und Familiengruppen der 1930er Jahre aufgenommen hatte. Wells' Erfolg öffnete die Türen für eine neue Generation von Country-Solokünstlerinnen[9] wie Charline Arthur (1929–1987) und Wanda Jackson (geb. 1937), die sich allerdings beide bald in Richtung Rockabilly orientierten, sowie Jean Shepard (geb. 1933) und Patsy Cline.

In »It Wasn't God Who Made Honky Tonk Angels« greift Wells die Themen aus Hank Thompsons Song auf Basis derselben Melodie und Instrumentierung direkt auf, inklusive der Verortung der Songpersona durch die Textzeile »as I sit here tonight the jukebox playing«. Der »answer song« gesteht also, dass der Vorwurf ihres Exmanns, sie würde die Nächte in Honky-Tonk-Bars verbringen, gerechtfertigt ist. Allerdings – und darauf liegt der Fokus des Songs – ist der Grund für dieses unmoralische Verhalten weder auf höhere Mächte zurückzuführen, wie Thompson es tat, noch auf ein »cold« oder »cheatin' heart«, wie Williams argumentierte, sondern auf das Fehlverhalten von »honky-tonkin'« Männern. Diese, so argumentiert der Text, verhielten sich, als wären sie »still single«, was wiederum der Auslöser sei »for good girls to go wrong«. Der Text ist in seiner Frustration und Anklage, wie für das Honky-Tonk-Genre üblich, explizit und direkt: »It's a shame that all the blame is on us women« oder »From the start most every heart that's ever been broken / Was because there always was a man to blame«. Auch Wells' vokale Gestaltung enthält zentrale Elemente des von Williams geprägten emotionsbetonten Stils:

> Wells opens the song with a woeful delivery of portraying a sense of angst in her account of honky-tonk culture [...] she sings with a nasality that provides a thin strained quality, accentuated by a pronounced vibrato, in her upper range. (Vander Wel 2008: 217)

Mit dieser Erläuterung greift Stephanie Vander Wel die Schlagworte auf, die Leppert und Lipsitz für Williams' Einsatz seiner »upper range«

[8] Dem Carter-Song »Kitty Waltz« nachempfundener Künstlername der gebürtigen Ellen Muriel Deason.

[9] Weitere erfolgreiche Solokünstlerinnen der Zeit, die allerdings zunächst in Familiengruppen (bzw. Bands, die sich als solche ausgaben) berühmt geworden waren, sind Rose Maddox (1925–1998), bis 1956 Mitglied der Band Maddox Brothers and Rose, und Skeeter Davis (1931–2004), die erste Erfolge im Duo The Davis Sisters (»I Forgot More Than You'll Ever Know«, 1953) feierte.

(1990: 270) verwenden. Ähnlich wie Williams singt Wells mit Twang, welcher sie als Südstaatlerin kennzeichnet. Gerade in den höheren Lagen des Songs klingt ihre Stimme sehr angespannt, was durch das leicht zittrige Vibrato betont wird. Indem sie Tonhöhe und Lautstärke gegen Ende solcher mit Vibrato gesungener Phrasen abfallen lässt, erzeugt Wells einen Spannungsabfall, der die Frustration und die Enttäuschung der Songpersona der ehemaligen »trustful wife« evoziert. Die erste Strophe, die die Songpersona lediglich örtlich und narrativ situiert – eine geschiedene Frau in einer Honky-Tonk-Bar, die sich wegen »The Wild Side of Life« aus der Jukebox an ihre Vergangenheit erinnert – wird von Wells noch größtenteils mit Bruststimme gesungen. Eine Wechselnote auf »was« (0:30) und »trust« (0:31), die leichte Rauheit auf »a« (0:31) und das zum Schluss leiser werdende Vibrato auf »wife« etablieren am Ende schließlich den von Vander Wel angesprochenen »sense of angst« (2008: 217). In der zweiten Textzeile wird unter anderem »God« (0:35) durch den Tonhöhen- und Lautstärkeanstieg betont, der in den folgenden drei Strophen beibehalten wird. Ein kurzes Zögern vor »times« (0:49) verweist auf die emotionale Involviertheit der Aufführungspersona in die Erlebnisse der Songpersona. Ein kurzes Stocken beziehungsweise ein Bruch zwischen zwei Silben durch die Kombination eines Abwärts- mit einem Aufwärtsglissando in dem ansonsten legato gehaltenen Gesang vor »all [the blame]« (1:32) in Strophe drei akzentuiert die Darstellung dieser Ungleichbehandlung. Wells verzichtet jedoch auf das Jodeln oder den intensiven Einsatz von Tears und Hiccups, wodurch ihre Interpretation trotz der teilweise brisanten Inhalte eher zurückhaltend wirkt.

Wells widmete sich ähnlichen Themen auch in zahlreichen anderen Songs, die sich in der Instrumentierung (dominant sind Steel Guitar und Geige) und der vokalen Gestaltung an ihrem ersten Hit orientierten. Für Letztere konstatiert Pamela Fox:

> Kitty Wells' authenticity as a honky-tonk performer first registered in her singing voice – stark, rustic, encompassing the immediacy and pathos of earlier Appalachian music, as well as the heartache of modern private dramas. (Fox 2009: 94)

Zu den modernen Dramen, die Wells auf diese vokal eher konservativ-traditionelle Weise verpackte, gehört »Mommy for a Day« (1958), der die Problematik des geteilten Sorgerechts nach der Scheidung darstellt (Hank Williams hatte darüber 1950 unter dem Titel »My Son Calls Another Man

Daddy« gesungen). Mit »Paying for That Backstreet Affair« (1953) antwortete Wells erneut auf den Hit eines Honky-Tonk-Sängers: Webb Pierce und seine romantisierte Darstellung einer Affäre in »Backstreet Affair« (1952). Neben diesem offenen Umgang mit bis dahin als Tabu geltenden Themen und ihrem durchschlagenden Erfolg als Solokünstlerin war Wells' Karriere durch eine weitere Neuheit geprägt: ihre Präsenz im Fernsehen, das für Country Music in den 1950er Jahren zu einem wichtigen Vermarktungsmedium wurde. Bei ihren Auftritten in Fernsehshows ebenso wie in Zeitschriften- und Magazinartikeln fällt auf, dass Kitty Wells' Starimage weit entfernt von den in ihren Texten angesprochenen Tabuthemen lag. Stattdessen wurde Wells, die ihren Durchbruch als Sängerin erst mit 32 Jahren erlebte, als glückliche Ehefrau und umsorgende Mutter dargestellt. Kleidung und Frisur schrieben sie bis Ende der 1960er Jahre fest in die Country-Konventionen einer ländlichen Herkunft und der Zugehörigkeit zur Arbeiterklasse ein. Modische Trends wurden nicht aufgegriffen. Sie trug hauptsächlich gemusterte Kleider aus Baumwolle, sogenannte »Gingham Dresses«, die wahlweise hochgeschlossen oder mit großen Kragen versehen sind und sich in das von Cowboyhüten und Westernhemden geprägte Bild auf Bühnen wie die der *Grand Ole Opry* bruchlos einreihen. Während es für Hank Williams Teil des Erfolges als Sänger war, auch jenseits der Bühne mit dem Honky-Tonk-Leben assoziiert zu werden, scheint für Wells genau das Gegenteil gegolten zu haben: Der »Honky Tonk Angel« bleibt weitestgehend auf die Songpersona beschränkt, während die Aufführungspersona dieser mitfühlend gegenübersteht und die Starpersona sich hiervon klar abhebt.[10]

Wells' frühe Erfolge bis Mitte der 1950er Jahre fallen zusammen mit der größeren Akzeptanz und dem steigenden kommerziellen Erfolg von Country Music insgesamt. Country-Hits in den *Billboard*-»Top Popular Records« (u. a. Joni James mit »Your Cheatin' Heart«, 1953) und Coverversionen von Country-Songs durch etablierte Sängerinnen und Sänger wie Patti Page (»Tennessee Waltz«, 1950) und Tony Bennett (»Cold, Cold Heart«, 1951) waren zu diesem Zeitpunkt keine Seltenheit mehr. Der sich unter dem Einfluss der Produzenten Chet Atkins und Owen Bradley so-

[10] Siehe auch Emily Neelys »Charline Arthur. The Unmaking of a Honky-Tonk Star« (2002), in der Neely nachzeichnet, wie Arthurs Karriere eben daran scheiterte, dass ihr Starimage Gender- und Klassenkonventionen der Zeit zu sehr infrage stellte.

wie des Stils der Anita Kerr Singers etablierende sogenannte »Nashville Sound« rückte Country Music zudem näher an die musikalischen Konventionen der in den »Popular Charts« vertretenen Stile. Für viele galt der »Nashville Sound« als Ausverkauf des Genres: »[F]ans for whom true country meant nasal vocals, piercing fiddles, whining steel guitars, and a pounding four-four beat rejected the Nashville Sound as selling out« (Hofstra 2013: 7).

Eine der bekanntesten Vertreterinnen dieser Stilrichtung und einer der erfolgreichsten Crossover-Stars der Country Music insgesamt war Patsy Cline, »one of the most beautiful, powerful, and emotionally expressive voices in modern country music« (Wolff 2000: 302). Trotz der Nähe ihrer Musik zu den Pop-Konventionen der Zeit wurde sie später von zahlreichen Country-Stars als Inspiration und authentische Vertreterin des Genres betrachtet, darunter Loretta Lynn und Dolly Parton. Zusätzlich zu solch gegensätzlichen Zuschreibungen von Pop und Country steht ihr Erfolg im Widerspruch zu zeitgenössischen Behauptungen, für den Erfolg als Country-Sänger oder -Sängerin wäre es besser, die Stimme wäre nicht »too polished« (Lieberson 1957: 48). Sie stellt insofern ein besonders interessantes Beispiel für den Umgang mit typischen Stilelementen der Country Music in populärer Musik sowie einen Gegenentwurf zu Kitty Wells' Starimage und Musik dar.

Clines erster Hit war 1957 »Walking After Midnight«, woraufhin *Billboard* sie als »most recent example of a country artist coming into the pop market and cleaning up« (»This Week's« 1957: 52) beschrieb. Bedingt unter anderem durch einen schweren Autounfall dauerte es vier Jahre, bis Patsy Cline schließlich mit »I Fall To Pieces« ihren endgültigen Durchbruch schaffte. Noch im selben Jahr gewann sie den *Billboard*-»C&W Disk Jockey Poll« als »Favorite Female Artist« vor Kitty Wells. Anders als Wells hatte Cline größtenteils Erfolg mit Songs, die sich textlich nicht deutlich von der Tradition der Tin Pan Alley abhoben und nur wenige Hinweise auf Klassenzugehörigkeit und regionale Herkunft enthielten. Produziert als Teil der »Nashville Music Row«, wurden Clines Songs nach 1960 bei Decca mit Streichern und Backgroundchören versehen und so in ihrer klanglich eindeutigen Zuordnung zur Country Music abgeschwächt. Auch Clines Bühnenpersona trat aus der von Wells vorgegebenen Rolle insofern heraus, als Cline zunehmend in modernen Kleidern und nicht mehr wie zu Beginn ihrer Karriere als »hillbilly with oomph« auftrat (Buel 1956: 2). Dies lässt sich besonders gut anhand ihrer Fernsehauftritte nachvollziehen. So trat sie in ihrer ersten Show, *Arthur Godfrey's Talent Scouts* (CBS) am 21. Januar 1957, noch in einem von ihrer Mutter im Cowboy-Stil genähten Kleid auf. In »She's Got You« während *Pet Milk Grand Ole Opry* am 7. Februar 1962 sieht man Cline in einem moderneren Kleid, jedoch vor dem Hintergrund einer Scheunentür. Einen ähnlichen visuellen Kontrast bietet ihre Version von »Imagine That« in derselben Show am 16. April 1962, für die sie im vergleichsweise tief ausgeschnittenen und mit Pailletten besetzten Kleid vor einem mit Gewehr und Geweih dekorierten Kamin auftritt. Zwar betonen Clines Biografien den Widerstand der Künstlerin gegen dieses Country-Pop-Image und verweisen auf Clines wiederholte Weigerung, Popsongs aufzunehmen, sowie auf ihren Honky-Tonk-nahen Lebenswandel, um ihre Authentizität als Countrysängerin durch ihre Herkunft aus der und anhaltende Verbundenheit zur ländlichen Arbeiterschicht zu behaupten (vgl. insbesondere Nassour 1993; Malone 1993: 263). Bei genauerer Betrachtung ihres Gesangsstils und ihrer Songauswahl sind solche biografischen Rückgriffe allerdings nicht nötig, um Cline trotz ihres gepflegteren Sounds neben Wells als zentralen »Honky Tonk Angel« zu etablieren. Während Wells, aber auch Jean Shepard (»Two Whoops and a Holler«, 1954) ihre Teilhabe am und ihre Auflehnung gegen den maskulinen Diskurs dieses Genres primär textlich verarbeiteten,[11] positionierte sich Cline als »Honky Tonk Angel« auf anderen Ebenen: Zum einen wurde die von Pamela Fox notierte Sorge unter Männern der Arbeiterschicht (und Besuchern der Honky-Tonk-Bars) um das »trespassing« insofern wahr, als Clines Erfolg sich auch außerhalb der Country-eigenen Bühnen, Charts sowie Shows einstellte und ihre Bühnenkostüme einem Übertritt in die moderne, urbane Mittelschicht gleichkamen. Darüber hinaus entzog sie sich dem Zyklus aus Songs und Antwortsongs, der – wie Katie Stewart (1993) argumentiert – trotz potenziell kritischer Inhalte einzelner Songs die im Honky Tonk verankerten Mythen und die zentrale Stellung männlicher Standpunkte perpetuierte und festigte:

> Where the (male) romantic voice is center stage, even this sobering, belittling back talk from the hard hearted (female) realist adds to the poetics of intensification and provides yet more context for its and more proof of its meaningfulness. (Stewart 1993: 223)

[11] Für eine Analyse von Shepards Image vis-a-vis »her songs' frequently frank lyrics or adult themes and her ›balls-to-the-walls‹ voice« siehe Fox (2009), 20–24.

Während Cline also aus dieser Logik ausbrach, unterstrich sie dennoch ihre Wurzeln in der Country Music. Dies findet unter anderem Ausdruck in religiösen Titeln wie »That Wonderful Someone« (1957) oder »He Will Do for You« (1958) sowie textlichen Anspielungen auf Klischees der Country Music wie »weeping willow« (in »Walking After Midnight«) in ansonsten eher die Konventionen des Genres vermeidenden Songs. Bezüglich ihres Repertoires schlägt sich die Traditionsverbundenheit am deutlichsten in ihren zahlreichen Cover- (statt Answer-) Songs nieder, darunter 1960 »Lovesick Blues« und 1962 »Your Cheatin' Heart« von Hank Williams, der in ihrer Version von einem Backgroundchor sowie instrumental unter anderem durch Schlagzeug und Klavier begleitet wird. Besonders hervorzuheben ist bei der Auseinandersetzung mit Genrezuordnungen jedoch Clines vokale Gestaltung, welche Twang und andere Südstaatenattribute weitestgehend vermeidet und dem Tin-Pan-Alley-Ideal eines klaren und präzisen Gesangs entspricht. Kristine McCusker (2013) beispielsweise vergleicht Clines Stimme mit denen von Kay Starr (geb. 1922) und Jo Stafford (1917–2008), die eher unter die Kategorie Adult Contemporary fallen, und fasst den Bruch zwischen Clines Stimme und Country Music folgendermaßen zusammen:

> The breadth and range of her voice as well as its tonal quality simply did not fit a music that emphasized a song's narrative over a singer's voice, something typical of 1950s country music. (McCusker 2013: 100)

In der Tat sind wenige von Clines Songs so narrativ gestaltet wie Hits von Kitty Wells oder Jean Shephard. Dabei setzt Cline jedoch die für das Genre typischen Registersprünge viel häufiger ein als andere zeitgenössische Sängerinnen. In »Cheatin' Heart« beispielsweise lenkt Cline die Aufmerksamkeit ihrer Zuhörerinnen und Zuhörer auf die Emotionalität des Songs, indem sie zentrale Begriffe, allen voran »heart« (u. a. 0:24), durch die Wiederholung des Vokals trennt und so hervorhebt, statt wie Williams oder Wells ein nasales Vibrato in der Kopfstimme einzusetzen. Nach der kurzen Unterbrechung des Wortes – und des Gesangsflusses – setzt Cline mit einem Tear auf dem wiederaufgenommenen Vokal ein. So empfindet sie das ›Ins-Stocken-Geraten‹ einer Stimme nach, die vor Schmerz oder Wut nicht mehr zum flüssigen Artikulieren in der Lage ist. Darüber wird das betrügende Herz des ehemaligen Geliebten klanglich in zwei Teile gerissen, was die expressive Bildsprache und die Personifizierung des Songs – »Your cheatin' heart / Will make you weep« oder »When tears come down / Like fallin' rain« – unterstützt. Auf »[when tears come] *down*« (0:50–0:51) singt Cline hingegen ein äußerst gleichmäßiges, entspanntes Vibrato. Dessen klagende Wirkung wird dadurch erzielt, dass Cline nach dem Erreichen des Zieltons bei 0:49, den sie mit einem kurzen Aufwärtsglissando ansteuert, die Lautstärke fast bis zur Unhörbarkeit zurücknimmt, um dann das anschließende Vibrato mit einem intensiven Crescendo zu versehen. Im gesamten Song nutzt Cline Abstufungen in der Dynamik, um emotionale Dichte zu erzeugen. Bei der Wiederholung der Textzeile »When tears come down / Like fallin' rain« (1:30–1:40) beispielsweise verziert sie die Phrase an diversen Stellen zusätzlich durch Vibrati (1:33–1:35), Tears (1:32; 1:37) und die Wiederholung des Vokals in Kombination mit einem Tear (1:38). Zudem steigert sie die Lautstärke zu Beginn und lässt sie zum Ende hin zusammen mit der Tonhöhe abfallen. Gerade der häufige und abrupte Einsatz der Kopfstimme kennzeichnet Cline als Country-Sängerin.

Noch deutlicher wird Clines Gratwanderung zwischen Pop-Sound und Country-Gesang in »Lovesick Blues«, wo sie Williams' typischen Jodler nachempfindet (u. a. 0:07–0:09; 0:16–0:18), Growls (0:28) sowie leichtere Momente der Rauheit (1:59; 2:01) hinzufügt und den Song schließlich mit einem ausgedehnten Kopfstimmenvibrato (2:09–2:13) beendet. Anders als bei Williams wirkt Clines Interpretation des Songs allerdings weder niedergeschlagen noch aggressiv, sondern eher spielerisch. Die Instrumentierung durch Klavier, Schlagzeug und E-Gitarre, das höhere Tempo (151 bpm gegenüber 125 bpm bei Williams), Clines Ornamentierungen durch Tears, Silbeninterpolation, Wechselnoten und ihr geradezu euphorischer Sprung in die Kopfstimme am Ende des Songs sowie die in Aussprache, Tonhöhe und Rhythmus präzisere Artikulation verleihen ihrer Version gegenüber Williams' Original eine neuartige Leichtigkeit. Der Song ist insofern ein gutes Beispiel dafür, wie sie zahlreiche Elemente des Honky Tonks neu auslegt und diese Neuinterpretation den häufig konservativen Texten über weibliches Leiden kontrastierend gegenüberstellt:

> Among the reasons Patsy Cline is such an exciting singer is that [...] she pushed hard against the margins of musical conventions – stretching semiotic possibilities, introducing contradictions and unexpected tensions, and, in particular, refusing to be bound by conventional expectations of vocal delivery located in gender distinction. [...] The loss of a man may be getting her down, so her words go, but she won't be down for long, so her voice encodes. (Leppert/Lipsitz 1990: 272–73, n. 11)

Diese unbändige Qualität in ihrer Stimme drückt sich gerade zu Beginn ihrer Karriere in sich an Rockabilly orientierenden, schnellen Songs aus, die Cline beinahe überschwänglich interpretiert. Hier werden einzelne Elemente rau geshoutet (z. B. »tell«, 0:50, in »Let the Teardrops Fall«, 1958; »hey«, 0:28, in »Stop, Look and Listen«, 1956) oder mit Hiccups akzentuiert (z. B. »please«, 0:13, in »Turn the Cards Slowly«, 1957; siehe Abbildung 12.1) sowie mit Bendings den Klängen der Steel Guitar nachempfunden (»Honky Tonk Merry Go Around«, 0:30). Als ihre Spezialität gilt allerdings die spätere Interpretation gefühlvoller Torch Songs (vgl. Leppert 2008: 201). Gerade hier kommt Clines Talent zur Geltung, stimmlich – ähnlich wie in »Lovesick Blues« – einen Gegenpol zu den sehr traurigen, sentimentalen oder resignativen Songinhalten zu schaffen. Leppert unterstreicht seine These zu Clines besonderer Begabung für derartige Songs mit einer Analyse von »I Fall to Pieces« (1960), in der er auf Clines Tendenz eingeht, Konsonanten an Phrasenenden zu summen, was die Verletzlichkeit der Songpersona zusätzlich hervorstechen ließe (ebd.). Vor allem aber hebt er ihre abwechslungsreiche Phrasierung und ihren freien Umgang mit dem Rhythmus hervor:

> Spanning over an octave and a major third, most melodic movement is stepwise, though the tune dramatically exploits Cline's extraordinary legato on slowly executed octave leaps, of which she was a master. The expressive effects are principally accomplished through extremely skilled phrasing heavily dependent on playing with the beat via nuanced rubatos, all of it without deviating from what seems to be an effortless floating quality, achieved in part by extremely subtle variation in dynamics on single words and notes – slight crescendos, slight decrescendos. (Leppert 2008: 201)

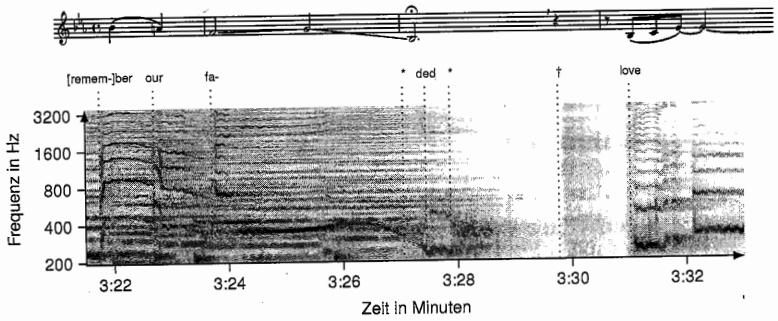
Ähnlich verhält es sich im Song »Heartaches« aus dem Album *Sentimentally Yours* (1963). Ihm verleiht Cline durch leichte Verzögerungen und rhythmische Freiheiten in einigen Zeilen »a feeling of emotional authenticity« (Perone 2012: 13–14). Eine ähnliche Wirkung erzielen Wechselnoten (u. a. »heart*a*ches«, 0:32) und Tears (u. a. »*how* [my heart breaks]«, 0:36) auf zentralen Textstellen. Darüber hinaus verleiht Cline dem Song eine für das Genre ganz und gar ungewöhnliche Intimität, indem sie einige Tonansätze (u. a. 0:56) extrem behaucht und in der Lautstärke zurückgenommen singt. Dadurch entsteht eher der Eindruck eines Flirts statt totaler Niedergeschlagenheit. Letztere wird auch durch das vergleichsweise schnelle Tempo und Clines präzise Artikulation unterlaufen.

Auch in »Heartaches« klingt entsprechend – wie Leppert und Lipsitz (1990: 272–73, n. 11) es ausdrücken – an, »she won't be down for long«, gerade wenn Cline am Ende des Songs dreimal hintereinander auf »aches« (1:54 und 1:57) und »breaks« (1:59) ein Crescendo mit einem Aufwärtsglissando verbindet. Auch einer der letzten von Cline vor ihrem frühen Tod aufgenommenen Songs, das Bob-Wills-Cover »Faded Love« (1963), ist besonders in der Gestaltung der Schlussphrase »and remember our faded love« (3:19–3:41) außergewöhnlich. Cline beginnt die emotional aufgeladene Phrase mit einem leicht behauchten Aufwärtsglissando, in dessen Anschluss die Tonhöhe stufenartig abfällt, bis sie das zweite /m/ in »remember« (3:20–3:21) summt und die letzte Silbe des Wortes schließlich beltet (3:21–3:22). Tears auf »our« (3:22) und »fa[ded]« (3:23) gehen in ein kurzes Vibrato über. Die melismatisch gesungene erste Silbe von »faded« wird nach dem Tear über ein kurzes Tonhöhenvibrato gehalten, dann aufwärts angeschliffen und schließlich mit einem langen Abwärtsglissando zu Ende geführt. Die zweite Silbe singt Cline sehr tief mit Vocal Fry, dem sogenannten Strohbass, einem sonst von ihr selten eingesetzten Effekt. Bei 3:29 atmet Cline hörbar, leicht zittrig ein. Das Ausatmen bei 3:30 geht in ein stark behauchtes, intensiv ausschlagendes Lautstärkevibrato auf »love« über, das an ein stilistisches Merkmal Elvis Presleys erinnert und ab 3:32 bis zum Songende bei 3:40 als Tonhöhenvibrato zu Ende gesungen wird (siehe Abbildung 12.2). Die Virtuosität des Gesangs lenkt – untypisch für Country – vom Inhalt ab und fokussiert die Aufmerksamkeit auf die Sängerin selbst.[12]

Dieser leicht distanzierte, beinahe humorvolle und dezidiert unsentimentale Umgang mit dem typischen Thema der enttäuschten Liebe erlaubte es Cline, trotz ihrer zahlreichen Anleihen aus dem vokalen Genre des Honky Tonks von dessen fest eingeschrieben Rollenvorstellungen Abstand zu nehmen. Kitty Wells griff brisante zeitgenössische Themen auf und äußerte Kritik in ihren Texten, orientierte sich in ihrer vokalen Gestaltung aber an der Carter Family und deren Assoziationen von ländlicher Zu-

[12] Eine andere Möglichkeit das romantisierte Leiden zu unterwandern findet sich in »Strange« (1962), das schon durch die Ironie und Selbstironie des Textes eine gewisse Distanz zwischen Aufführungspersona und den beschriebenen Geschehnissen schafft: »Strange, how you stopped loving me / How you stopped needing me / When she came along, oh how strange […] Strange, you're still in all of my dreams / Oh what a funny thing / I still care for you, oh how strange / How strange, how strange, how strange«.

Abbildung 12.2: Patsy Cline, »Faded Love« (1962). Clines virtuose Gestaltung des Songendes, für das sie vom Belting (3:21–3:22) über Tears (3:22; 3:23) zu einem Vibrato übergeht, welches dann zunächst noch oben geschliffen und schließlich mit einem langen Abwärtsglissando zu Ende geführt wird. Es folgt eine für Countrysängerinnen dieser Zeit gänzlich untypische, mit Vocal Fry gesungene Silbe (*) sowie hörbares Einatmen (†) (3:29). Ausatmen bei 3:30 als Auftakt zu stark behauchtem Lautstärkevibrato. Ab 3:40 als Tonhöhenvibrato zu Ende gesungen.



rückgezogenheit und familiärer Zusammengehörigkeit. Demgegenüber stand Patsy Cline, die vergleichbar ›zahme‹ Texte an zahlreichen Stellen mit Stilmitteln interpretierte, die an frühere männliche Country-Stars wie Jimmie Rodgers und damit eher an Draufgängertum und emotionale Ungebundenheit erinnerten. Indem Cline Country Music darüber hinaus erfolgreich mit gesanglichen und musikalischen Mitteln des Rockabillys, des afroamerikanisch beeinflussten Rock'n'Rolls und urbaner Tin-Pan-Alley-Songs verband, schuf sie eine Variante des »Honky Tonk Angels«, der nicht nur insbesondere für Frauen in der Country Music neue gesangliche Möglichkeiten eröffnete, sondern Country Music auch außerhalb des Genre-Kernpublikums anschlussfähig machte.