

## 2. USA 1900–1960

### Populäre Musik im/als Spiegel ihrer Zeit

*Katrin Horn*

1893 feiern sich die USA selbst – beziehungsweise ihre Entdeckung 400 Jahre zuvor durch Christopher Columbus – auf der Columbian Exposition in Chicago. Sie ist eine der zahlreichen großen Weltausstellungen, die das ausgehende 19. und beginnende 20. Jahrhundert prägen und die vom Fortschrittsglauben, wachsenden internationalen Handel und Kulturaustausch dieser Zeit zeugen. Die sechsmonatige Veranstaltung lockt über 27 Millionen Menschen aus den USA und der ganzen Welt nach Chicago, wo verschiedene Aussteller, allen voran aber die US-amerikanischen, einen Eindruck davon zu vermitteln versuchen, wozu ihre Nation imstande ist. 1893 bedeutet dies hauptsächlich viel künstliche Beleuchtung: Nachts wird die Weltausstellung zum beeindruckenden Lichtermeer sowie Beweis des amerikanischen Erfindergeists und technologischen Fortschritts. So interessant die aufwendig koordinierte Selbstdarstellung in Design und Architektur als »cultural icon for the nation's hopes and future« (Rydell 1993: 1) ist, so aufschlussreich sind die nicht verhandelten inneren Widersprüche, die sich im Rahmenprogramm widerspiegeln: Während auf der Vergnügungsmeile »The Midway« die Burlesquetänzerin »Little Egypt« dem amerikanischen Publikum den Bauchtanz näherbringt, argumentieren öffentliche Vorträge für die Gleichstellung von Frauen und gegen die Behandlung nicht-weißer Amerikaner als exotisch.<sup>1</sup> Der angesehene Historiker Frederick Jackson stellt seine These über »The Significance of the Frontier in American History« vor, in der er den amerikanisierenden

---

<sup>1</sup> Für eine ausführliche Diskussion der problematischen Darstellung von Gender und Race sowie deren Korrelationen auf der Columbian Exposition siehe Boissea und Markwyn (2010).

Einfluss des harten – aber friedlichen – Lebens an der Grenze zur Zivilisation darlegt, als zeitgleich William »Buffalo Bill« Cody vor den Toren der Weltausstellung den sprichwörtlichen Wilden Westen inszeniert, inklusive Mythenbildung um angeblich brutale amerikanische Ureinwohner. Im Laufe des 20. Jahrhunderts verschmelzen diese unterschiedlichen Ansichten über den historischen Westen als charakter- und nationenbildend durch den demokratisierenden Einfluss des Frontierlebens einerseits und andererseits durch die »Regenerierung durch Gewalt« (»regeneration through violence«)<sup>2</sup> (Slotkin 1973) zu einem Männlichkeitsideal, dessen nostalgischem Reiz sich auch Präsidenten, wie beispielsweise Theodore Roosevelt, nicht entziehen können.

Auf der Weltausstellung, und ganz besonders auf deren Midway, treffen jedoch nicht nur unterschiedliche Wertesysteme aufeinander, sondern auch Verwertungssysteme: Die konsumorientierte Industrie ist noch neu und die Gewinnung von Kunden eines der Hauptziele der Veranstaltung. Um deren Gunst werben neue Haushaltsprodukte wie Aunt Jemima Pfannkuchenmix, Juicy Fruit Kaugummi und Pabst Blue Ribbon Bier, aber auch unterschiedliche Unterhaltungsmedien: Der Song »After the Ball« wird durch die Band von John Philip Sousa auf dem Midway zum Hit und tausende Fans kaufen die Noten von Charles K. Harris als Souvenir. »After the Ball« wird zum ersten Song, dessen Noten sich über eine Million Mal verkaufen. Sein Komponist legt mit dem Umzug seiner Geschäftsräume nach New York einen der Grundsteine der Tin Pan Alley (Suisman 2009: 30). Ebenfalls in Chicago vertreten sind münzbetriebene Phonographen<sup>3</sup> – die ersten kommerziell verwendeten musikalischen Abspielgeräte. Damit laufen auf der Weltausstellung zwei wegweisende Entwicklungen in der Musikgeschichte zusammen: Zum einen stellen die Komponistinnen und Komponisten der Tin Pan Alley, hier vertreten durch Charles K. Harris, die Weichen für ein neues Konzept von populärer Musik in den USA, die, so Suisman (2009: 51), nicht dadurch als populär gilt, dass sie »vom Volk« kommt, sondern deren Songs »eigens, bewusst, und hauptsächlich als kommerzielle Produkte« gefertigt wurden (ebd.). Zum an-

---

<sup>2</sup> Der Mythos der Frontier lässt sich nach Slotkin (1992: 352) folgendermaßen zusammenfassen: »Violence is an essential and necessary part of the process through which American society was established and through which its democratic values are defended and enforced«.

<sup>3</sup> Die Technik hatte Edison bereits 1877 entwickelt, jedoch ließ die erfolgreiche Vermarktung des Produktes auf sich warten.

deren ändert der Phonograph ganz grundlegend das Verhältnis zum Ton und damit auch zur Musik:

Before Edison's phonograph, sound was ephemeral: something heard could not be heard again. True, certain sounds – music – could be documented in written scores; but such artifacts merely traced experiences that truly existed only in the moment. [...] »Modern« music, then, is in large part the story of sound technology, of its consequences, and of the responses by musicians and listeners. (Brooks 2006: 332)

Am Anfang des 20. Jahrhunderts ändert sich also nicht nur was wir hören, sondern auch wie wir hören – und das rasant. Im Folgenden sollen deswegen die entscheidenden technischen, wirtschaftlichen und sozialen Entwicklungen innerhalb der USA nachgezeichnet werden, die den Hintergrund für die Veränderungen sowohl der Gegenstände und Formen populärer Musik, als auch für den Wandel ihrer Medien und Funktionen bilden, die jedoch den Rahmen der kulturellen Einbettung der einzelnen Analysekapitel überschreiten würden. Zentral sind dabei die Technisierung und Kommerzialisierung des Alltags, welche den Grundstein für zeitgenössische Vorstellungen von populärer Musik bilden, vor allem auch vom Verhältnis populärer Musik und ihrer Sänger und Sängerinnen zu gesellschaftlichen Idealen und Ideologien, zur Verhandlung von Identitäten in Bezug auf Geschlecht, Sexualität, Klasse und Ethnizität innerhalb der US-Kultur. Dazu kommen die ökonomischen Umbrüche, die die Lebenswelt der USA zwischen 1900 und 1960 entscheidend prägen. Zwischen allen Widersprüchen (Jazz-Age-Hedonismus und Jim-Crow-Gesetze; Kriegshelden und Angestelltenkultur) sowie Fort- und Rückentwicklungen (Migration vom Land in die Stadt und schließlich die Vorstadt; Wandel des Frauenbilds von der »New Woman« zur Industriearbeiterin an der »Home Front« und zur Hausfrau verhaftet in der »Feminine Mystique«) bleibt eine Konstante: der Siegeszug der Massenmedien, der entscheidend dazu beiträgt, dass aus Musik populäre Musik und aus Sängerinnen und Sängern Stars werden. Um diese Entwicklung auch theoretisch zu fassen und in Zusammenhang mit vokalem Ausdruck zu setzen, bildet den Schluss des Kapitels eine Auseinandersetzung mit kulturwissenschaftlichen Fragestellungen zu Stars, Stimmen und deren Verbindung zu Identität und Identifikation. Vor dem Hintergrund der Veränderungen in Kommunikationstechniken und sozialen Abgrenzungen wird beleuchtet, wie vokale Gestaltungsmittel sich in dieses Bedeutungsgefüge einord-

nen und als Kommunikationsträger sowie als Differenzierungsmerkmale begreifen lassen.

## VOM NOTENDRUCK ZUR TONAUFNAHME

Waren »After the Ball« und ähnliche Songs 1893 noch häufig über mehrere Jahre erfolgreich, so zeichnet sich bereits auf der Weltausstellung in St. Louis 1904 ab, dass die Zeitspanne als »active sellers« für die meisten populären Kompositionen nur noch selten über eine Saison oder sogar nur wenige Wochen hinausgeht (Suisman 2009: 88). Erste Versuche mit Radios ersetzen die mit Kopfhörern versehenen Phonographen von 1893, und der Ragtime im Vergnügungsbezirk übertrifft die offiziell im Programm der Weltausstellung aufgeführten klassischen Konzerte bei weitem an Beliebtheit. Schließlich ändert sich auch die Art, wie Musik verbreitet wird. Vor der flächendeckenden Einführung des Radios wird Musik weitgehend über tourende Vaudevillekünstler verbreitet (Suisman 2009: 81). Der rasante Siegeszug des Radios in den 1920er und 1930er Jahren jedoch löst diese Strategie zunehmend ab. Während 1921 der erste Radiosender aufgrund nicht vorhandener Empfangsgeräte kaum Privathaushalte erreicht, steigt die Zahl der Radiostationen bis 1930 auf über 600 (Blanchard 1998: 85). Zu diesem Zeitpunkt verfügt gut jeder dritte US-amerikanische Privathaushalt über ein Radio. 1960 hingegen findet sich in nahezu jedem Haushalt ein Radio – trotz Wirtschaftskrise, Krieg und der zunehmenden Verbreitung und Beliebtheit von Fernsehgeräten, welche sich in enormem Tempo ausbreiten und vom neuen Wohlstand der Mittelschicht zeugen. 85% der amerikanischen Familien leisten sich 1960 ein Fernsehgerät, zehn Jahre zuvor waren es gerade einmal 9% (U.S. Census 1999: 885). Der technische Fortschritt und die damit einhergehende Verbreitung sowohl von Aufnahmen als auch Liveübertragungen von Musik rückt die Stimme immer mehr ins Zentrum. Nicht mehr Kompositionen als Basis für den Verkauf von Notendruckdominieren die Umsätze der Musikindustrie, sondern die Aufnahmen einzelner Interpretationen von Songs. Dementsprechend übertrumpfen die Alleinstellungsmerkmale von Musikern, Musikerinnen und Bandleadern, allen voran aber Sängern und Sängerinnen zunehmend die Alleinstellungsmerkmale von Songs.

Eines der frühesten und bekanntesten Beispiele für diese Entwicklung ist der Tenor Enrico Caruso (1873–1921). Carusos Gesang war 1910 Teil

der ersten öffentlichen Radiübertragung der USA, einer Aufführung der Metropolitan Opera in New York, und zudem war Caruso der erste Künstler, der über eine Million Exemplare einer Aufnahme verkaufen konnte. Seine Beliebtheit war dabei eng an die neuen Aufnahme- und Vervielfältigungstechniken geknüpft: Als Stimme von Victor machte er nicht nur Werbung für einen der führenden Produzenten und den Vertrieb von Phonographen. Vielmehr waren umgekehrt auch alle Werbeanzeigen für Victor gleichzeitig Werbung für seine Person und seine Stimme. 1920 lautete der Werbeslogan der Firma einfach »You hear the real Caruso«. In die gleiche Richtung zielten Slogans wie »The Living Voices of International Celebrities«, durch die Victor ebenfalls anpries, dass durch die neue Technik auch eine neue Sinneserfahrung möglich war: Stars und deren Stimmen live erleben, und das zu Hause und so häufig wie man möchte. Dies führt nicht nur zu einer neuen Präsenz von (vokaler) Musik im Alltagsleben der breiten Öffentlichkeit, sondern auch zu einer Verschiebung des Freizeitverhaltens. Hatte der Verkauf von Noten durch die Verlage der Tin Pan Alley bereits die zunehmende Kommerzialisierung von Musik eingeläutet, führt die Verbreitung elektronischer Aufnahmeverfahren zu einer zusätzlichen Verschiebung von der Produktion zur Konsumtion von Musik. Statt Instrumente und Noten werden verstärkt Schallplatten gekauft. Dadurch wird Musik jedoch auch einem breiteren Publikum zugänglich. Schallplatten sind nicht nur günstiger als Opernbesuche oder gar die Anschaffung eines Klaviers. Ihr Gebrauch erfordert im Gegensatz zum eigenen Musizieren auch keine Vorbildung, welche für ökonomisch wie sozial Benachteiligte eine weitere finanzielle Hürde darstellt.

Die Präsenz von Musik im Allgemeinen und Gesang im Speziellen verändert sich nicht nur in Privathaushalten, sondern auch in (halb-)öffentlichen Räumen und verändert so grundlegend die Lebenswelt der amerikanischen Bevölkerung. So ist die Erfahrung der Moderne, welche eng verbunden ist mit der Idee von Amerika und Amerikanisierung,<sup>4</sup> nicht nur eine der Beschleunigung – wie dies aufgrund der Entwicklung von Zügen, Automobilen, Flugzeugen und schnelleren Kommunikationswegen häufig konstatiert wird. Sie ist vielmehr auch eine Erfahrung akus-

---

<sup>4</sup> »[F]or much of the twentieth century America was seen as the embodiment of [the modern], so much so that for some the two became confused to the point that what was often described as Americanization was in truth modernity, whose wave first broke on the American shore« (Bigby 2006: 8).

tischer Veränderung und Intensivierung. Wie Douglas Kahn (1999:9) argumentiert, bringt die Moderne mehr Klänge mit sich. Immer mehr (halb-)öffentliche Räume, wie beispielsweise Kaufhäuser, Bars und Freizeitparks, werden mit (aufgenommener) Hintergrundmusik bespielt. Das Mikrofon ermöglicht nicht nur Musikschaffenden, größere Menschenmassen direkt anzusprechen und so auch neue Öffentlichkeiten und Gemeinschaften zu erzeugen. Zugleich erlaubt die Technik die Privatisierung des Hörerlebnisses durch Wachswalzenphonographen, später durch Schallplattenspieler bis hin zum Autoradio. Privater werden nicht nur die Rahmenbedingungen des Musikabspielens, sondern – gerade in Bezug auf Stimmen – das Verhältnis zwischen Star und Publikum:

The microphone's ability to capture subtleties of vocal timbre and inflection on faithfully opened up possibilities of new forms of performance marked by quiet intensity and subtle shadings of inflection, suggestive of intimacy and emotional density. (Smith 2008:8)

Georgina Born bezeichnet diese neue Qualität von Musik als »dual movement [...] both interiorising, in the domestic provenance of early sound media [...] and exteriorising, in those media oriented more to engendering collective forms of life and work« (Born 2013:3). Als Konsequenz dieser dualen Ausrichtung durch technische Aufnahme- und Wiedergabeverfahren wird Musik, je nach Kontext, sowohl als gemeinschaftsstiftendes (und damit potenziell aufrührerisches) als auch intimes (und damit verführerisches) Element wahrgenommen. Die Herausbildung spezifischer Zielgruppen – beispielsweise die Wahrnehmung einer gesonderten Jugendkultur – folgt ebenfalls aus den sich neu eröffnenden technischen Möglichkeiten, gemeinsam Musik in selbst gewählten Kontexten hören zu können.

## NEUE WEGE DER VER- UND BEWERTUNG VON MUSIK

Die neuen Zugriffe auf Musik durch Radio und Grammophon respektive Schallplattenspieler haben auch Auswirkungen auf die Produktion und Rezeption von Musik. Einerseits gehen Populärkultur beziehungsweise Massenmedien mit einem Mindestmaß an Homogenisierung einher:

Mehr Menschen hören die gleiche Musik, die deshalb auch für mehr Menschen hörbar und interessant sein muss. Andererseits erlauben die neuen Massenmedien auch einem immer größer werdenden Publikum Zugriff auf kulturelle Produkte, die diesem bisher aus sozialen oder geografischen Gründen nicht zugänglich waren. Diese Entwicklung beobachtet bereits 1958 Paul Ackermann, Musikredakteur bei *Billboard*, in einem Artikel für das Musik- und Musikequipmentmagazin *High Fidelity* (1951-1989). Unter dem Titel »What Has Happened to Popular Music« wirft er einen Blick auf die musikalische Entwicklung der letzten zehn Jahre und kommt zu dem Schluss, dass nicht nur immer unterschiedlichere Musik den Weg in die Charts findet, sondern dass selbst die Grenzen innerhalb der Charts immer häufiger überschritten werden. Seine zweite wichtige Beobachtung bezieht sich vor allem auf eine Entwicklung seit der Swingära: »As star personalities, vocalists rather than bandleaders were taking the spotlight« (Ackerman 1958: 35). Neben technischen Neuerungen und Genreentwicklungen sind es dann auch diese »star personalities«, mit denen sich der wachsende Magazin- und Zeitschriftenmarkt auseinandersetzt, zu deren erfolgreichsten Beispielen *Billboard* und *High Fidelity* gehören. Dabei spiegelt der Zeitschriftenmarkt die entscheidenden Entwicklungen in der Musikbranche wider. Die frühe amerikanische Musikzeitschrift *Etude* (1848-1925) veröffentlicht neben Informationen zu historischen Musikstilen unter anderem noch Noten. *Billboard* (ab 1894) wiederum beginnt nicht als eine auf Musik spezialisierte Publikation, sondern widmet sich allgemein kommerzieller Unterhaltung – von Freizeitparks bis Vaudeville und später Film und Radio. Die ersten radio- und jukebox-basierten Charts finden sich ab Mitte der 1930er Jahre, gleichzeitig richtet sich *Billboard* ausschließlich auf Musik aus. *Billboard* lockt dabei mit einigen Starportraits auch Laien, positioniert sich aber primär als Fachzeitschrift. Die Charts fungieren deswegen hauptsächlich als Orientierung für den Musikmarkt, als »valuable source of bying and programming information for record dealers, disk jockeys and juke box operators«, wie die Sektion »Billboard Backstage« es beschreibt (Gehmann 1953: 2). Eher auf Fans zugeschnittene Zeitschriften bieten hingegen Orientierung zumeist in Form von Umfragen, sowohl unter Expertengruppen als auch ihrer Leserschaft, und Rezensionen. 1934 etabliert sich in Chicago *Down Beat*, ein Magazin, das sich »Jazz, Blues, and Beyond« widmet, während sich ab Mitte der 1940er Jahre zahlreiche (Fan-)Magazine gründen, die sich speziell mit Country Music (z.B. *Country Song Roundup*) auseinandersetzen. Unab-

hängig von der spezifischen Auswertung von Informationen in Listen, Empfehlungen und Verrissen stellt sich so zunehmend die generelle Frage, wer die Diskurshoheit in Bezug auf Musik beziehungsweise unterschiedliche Musikstile hat.

Plattenlabels nehmen hier eine besondere Stellung ein. Einerseits steuern sie den Zugriff auf den kommerziellen Markt und melden Verkaufsergebnisse, welche von *Billboard* und anderen Magazinen in die Charterstellung mit eingerechnet werden. Dadurch beeinflussen sie ganz konkret, was gehört wird. Die Marktführer in den USA sind Columbia, RCA Victor und Decca. Nach dem Zweiten Weltkrieg etablieren sich Capitol, MGM und Mercury als Konkurrenten (Gronow et al. 1999:99). Andererseits etablieren Plattenlabels, wie kategorisiert wird und damit auch, wie und von wem über unterschiedliche Aufnahmen gesprochen wird. 1921 führt beispielsweise das Plattenlabel Okeh die Verkaufsserie »Race Records« ein. In Abgrenzung dazu bezeichnen ab Mitte der 1920er Jahre Okeh Records und Columbia einen Teil ihrer im Süden eingespielten Aufnahmen als »Old-Time Music« oder »Hillbilly Records« – eine grundlegende Einteilung, die sich nicht nur in nachfolgenden Verkaufskatalogen anderer Labels, sondern auch in den Charts und damit der öffentlichen Wahrnehmung bis heute niederschlägt (siehe Chartsübersicht im Anhang).

Diskjockeys und später Fernsehmoderatorinnen und -moderatoren spielen ebenfalls eine entscheidende Rolle. Sie regulieren, was gespielt wird (z. B. Race oder Hillbilly) und dadurch auch, was in die Charts kommt, was wiederum die Verkaufszahlen beeinflusst. Erst Mitte der 1930er Jahre haben afroamerikanische DJs die Gelegenheit, diese zentrale Kontroll- und Lenkfunktion im nationalen Radio zu übernehmen. Der erste Radiosender unter afroamerikanischer Leitung, WERD in Atlanta, geht 1949 auf Sendung. Insgesamt ist die US-amerikanische Radiolandschaft jedoch mit zunehmender Professionalisierung von einer steigenden Monopolisierung geprägt. 1931 gehören 76 lokale Stationen zu NBC, zu CBS sogar 95. Der Gesamtumsatz der beiden Unternehmen liegt bei 2,3 Millionen US-Dollar. Wie David Suismann (2009:266) anmerkt, wirkt sich dies auch auf die Situation lokaler Musikschaffender aus, da die Produktion immer weiter zentralisiert wird. Einen Einschnitt in Richtung Demokratisierung stellt der Streit zwischen Radiosendern und Diskjockeys auf der einen Seite und der ältesten US-amerikanischen Verwertungsgesellschaft für Musik, der American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP, gegr. 1914), auf der anderen dar. Mit



den sich wandelnden musikalischen Verwertungsmöglichkeiten steigt die Komplexität von Copyrightfragen. ASCAP öffnet einen Weg für Musikschaffende, von Gebühren für das Abspielen und Ausstrahlen ihrer Musik zu profitieren. 1941 ist die Preissteigerung bei den Gebühren allerdings so drastisch, dass verschiedene Radiosender zum Boykott aufrufen und sich zur Konkurrenzgesellschaft Broadcast Music Incorporated (BMI) zusammenschließen. Da die große Mehrheit der aktuell in den Charts vertretenen Songs von ASCAP vertreten wird, müssen sich BMI und die dem Boykott angehörigen Radiosender nach Alternativen umsehen. Dies trägt entscheidend zum Durchbruch von Nischengenes wie Latin, Rhythm & Blues und Country Music bei.

Fast zeitgleich nimmt in New York das kommerzielle Fernsehen seinen – wenn auch zunächst bescheidenen – Anfang: NBC kündigt auf der Weltausstellung »New World's Fair« 1939 sein Fernsehprogramm an. Musik prägt, wie bereits bei der Einführung des Tonfilms, von Anfang an das Angebot. Nach dem Krieg sinken die Preise für Geräte bei gleichzeitig verbesserter Bild- und Tonqualität, während die Bereitschaft von Musikschaffenden, am neuen Medium teilzuhaben, steigt. Wie bei Carusos symbiotischer Beziehung zum Phonographen werden erneut Stars und ihre Stimmen als Verkaufsargument herangezogen und Sendungen mit Musikeinlagen, wie *Your Hit Parade* (1950–1959), *The Steve Allen Show* (1956–1960) oder die *Ed Sullivan Show* (1948–1971), dominieren das Programm.<sup>5</sup> Viele Varietyshows tragen anfänglich den Namen eines Sponsors – darunter *Pet Milk TV*, *The Bell Telephone Hour*, *The Colgate Comedy Hour* oder *Texaco Star Theatre*. Steigende Produktionskosten führen allerdings dazu, dass die Verbindung eines Formats mit nur einem Produkt zunehmend aufgelöst wird und stattdessen mehrere Firmen einzelne Segmente sponsern. Als neuen Wiedererkennungswert tragen ab den 1950er Jahren diverse Sendungen die Namen ihrer Moderatorinnen und Moderatoren, darunter *The Dean Martin Show*, *The Patti Page Show* (später *The Patti Page Oldsmobile Show*), *The Dinah Shore Chevy Show* und *The Judy Garland Show*. Allerdings werden Sängerinnen und Sänger vom neuen Medium ebenso beeinflusst, wie sie wiederum dessen Entwicklung mitgestalten. So wie Phonographen bestimmte Stimmen – deren Stimmfarbe und Ton-

---

<sup>5</sup> Murray Forman (2012) zeichnet in seinem Buch *One Night on TV Is Worth Weeks at the Paramount: Popular Music on Early Television* die Entwicklungen ausführlich und anschaulich nach.

höhe – besser wiedergegeben und die Entwicklung der Mikrofontechnik neue Gesangstechniken ermöglicht hatte, beschränkt und ermöglicht das Fernsehen gleichermaßen: Viele Stars nach dem Zweiten Weltkrieg erleben ihren Durchbruch auch und vor allem im Fernsehen, darunter Elvis Presley (1935–1977) und Patsy Cline (1932–1963). Wie Caruso vom Livekünstler und Schallplattenidol zur Radiosensation wurde und Al Jolson (1886–1950) sich neben Plattenverkäufen auch durch Tonfilmauftritte ins öffentliche Bewusstsein brachte, müssen die neuen Stars den Umgang mit mehreren Medien beherrschen. Entertainerqualitäten rücken dadurch noch stärker in den Vordergrund. Dies führt auch zu neuen Ausschlusskriterien.

In der Auseinandersetzung mit populärer Musik gilt es deswegen, technische Entwicklungen ebenso wie sich wandelnde Märkte zu berücksichtigen. Was zu bestimmten Zeitpunkten gehört wurde und wie viel davon bis heute als relevant eingestuft und erhalten geblieben ist, ist gekoppelt an und bedingt durch die vorhandenen Verwertungswege. Populäre Musik ist allerdings nicht nur ein kommerzielles, sondern auch ein soziales Phänomen (Shuker 2007:22). Verständnis für die Rollen und Veränderungen populärer Musik ist deswegen nur möglich, wenn neben den Neuerungen im Entertainmentsektor auch die politischen und sozialen Entwicklungen, die die USA in den Jahrzehnten bis 1960 durchlaufen, beachtet werden.

## **VON DER JAHRHUNDERTWENDE ZUM »AMERIKANISCHEN JAHRHUNDERT«**

1941 verfasst Henry R. Luce für das *Life Magazine* einen Artikel mit dem Titel »The American Century«. Er beschreibt darin sein Land und dessen Entwicklung seit der Jahrhundertwende als rätselhaft, schwierig und paradox (Luce 1941:64). Was zunächst nach einer subjektiven Einschätzung klingt, wird gestützt durch die zahlreichen inneren Widersprüche und widersprüchlichen Entwicklungen, die die USA im 20. Jahrhundert prägen: Aus einem stark durch Agrarwirtschaft geprägten Land mit einem Großteil seiner Bevölkerung in ländlichen Gegenden (60% im Jahr 1900) entwickeln sich die USA innerhalb weniger Jahre zu einer urban geprägten Industrienation (U.S. Census 1999:868). Dabei verschieben sich auch immer wieder Lage und Bedeutung der entstehenden urbanen

Zentren. Die größten Städte der USA sind um 1900 noch an und in der Nähe der Ostküste konzentriert: New York City gefolgt von Chicago, Philadelphia, St. Louis und Boston. St. Louis verliert im Laufe des Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung, während Detroit vor allem wegen der boomenden Autoindustrie an Größe und Einfluss gewinnt. Die rasanteste Entwicklung macht Los Angeles: Dank ökonomischer, ökologischer und sozialer Umwälzungen wächst seine Bevölkerung von 100 000 im Jahr 1900 innerhalb von 60 Jahren auf über 2,5 Millionen an. Los Angeles wird innerhalb dieser Zeit nicht nur zur größten Stadt westlich des Mississippis, sondern auch zur drittgrößten der USA insgesamt (U.S. Census 1999: 871). Sie steht sinnbildlich für die vermehrte Wahrnehmung der Westküste als prägendes Element der USA.

Dabei wandern die Menschen nicht nur innerhalb der USA, sondern auch in die USA ein – und dies vor allem um die Jahrhundertwende. In den ersten zehn Jahren des 20. Jahrhunderts suchen knapp acht Millionen Menschen, zumeist aus Mitteleuropa, ihr Glück in den USA. Zwar nimmt die Einwanderung sowohl in absoluten als auch in relativen Zahlen bis 1960 stark ab (und zieht erst ab Mitte der 1970er Jahre wieder an), jedoch ist für das Verständnis von Wahrnehmung und Wirkung der Immigration in den USA mehr noch als die Gesamtzahl der Zuwanderung die Herkunft der Einwandernden von Bedeutung. Kommt zwischen 1900 und 1910 ihre Mehrheit aus süd- und mitteleuropäischen Ländern wie Italien und Österreich-Ungarn – welche anders als ihre Vorgängerinnen und Vorgänger aus Deutschland und England bereits mit Vorurteilen zu kämpfen hatten –, wandern bis 1960 zunehmend Menschen aus Süd- und Zentralamerika ein. Die insgesamt 2,5 Millionen Einwanderinnen und Einwanderer der 1950er Jahre kommen fast zu gleichen Teilen aus Europa einerseits und Süd- und Zentralamerika sowie Asien andererseits (U.S. Census 1999: 872). Die Bevölkerungszahl der USA steigt von knapp 80 Millionen zur Jahrhundertwende auf 120 Millionen im Jahr 1930 und bis 1960 auf 180 Millionen an (U.S. Census 1999: 868). Währenddessen wachsen auch die USA als politisches Gebilde: Innerhalb des 20. Jahrhunderts treten fünf Bundesstaaten den USA bei (1907: Oklahoma; 1912: New Mexico und Arizona; 1959: Alaska und Hawaii).<sup>6</sup> Während diese Eckdaten zur Bevöl-

---

<sup>6</sup> Einen Sonderfall stellen Außengebiete wie Puerto Rico dar, dessen Bevölkerung 1917 US-amerikanisches Bürgerrecht erhielt, die aber beispielsweise kein Wahlrecht in der Präsidentschaftswahl besitzen.

kerungsentwicklung noch relativ gut auf die gesamten USA übertragbar sind, betreffen viele andere Entwicklungen unterschiedliche gesellschaftliche Gruppen unterschiedlich stark und werden unterschiedlich erlebt. Wie Christopher Bigsby in seinen Überlegungen zu »What, Then, Is an American?« schreibt:

The 1920s constituted the jazz age, except for those who tapped their feet to different rhythms. The 1960s were about drugs and rock and roll, except for the majority for whom they were not. (Bigsby 2006: 1)

### ***Vom Gilded Age zur Progressive Era***

Diese inneren Widersprüche werden schon in der Namensgebung einzelner Epochen deutlich. Das ausgehende 19. Jahrhundert wird, in den Worten von Mark Twain, bekannt als »The Gilded Age«, das vergoldete Zeitalter. Der Autor spielt dabei auf den Reichtum der USA an – die wachsende Stahlindustrie, Öl- und Goldfunde tragen entscheidend dazu bei –, der die sozialen Probleme überdeckt, aber nicht mindert. Der wirtschaftliche Aufschwung der USA, der mit der Industrialisierung einhergeht, hat nicht für alle positive Folgen. Arbeiter und Arbeiterinnen und die steigende Zahl der Einwanderer und Einwanderinnen leben in den sogenannten »Tenements«, maroden Mietskasernen, zumeist unterhalb der Armutsgrenze. Im Süden der USA prägen Gewalt und Diskriminierung das Leben der afroamerikanischen Bevölkerung, der das Ende des Bürgerkrieges und die Verabschiedung des 14. Zusatzartikels (»Keiner der Einzelstaaten darf Gesetze erlassen oder durchführen, die die Vorrechte oder Freiheiten von Bürgern der Vereinigten Staaten beschränken«) eigentlich die Gleichberechtigung bringen sollten. 1883 entscheidet der oberste Gerichtshof, dass zwar Staaten, nicht jedoch Privatleute und Unternehmen an die Gleichbehandlung von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern gebunden sind. Zudem führt beispielsweise der Bundesstaat Mississippi Leisetests, Ahnennachweise und Steuern ein, die Afroamerikaner in ihrem Wahlrecht einschränken, ohne dabei ethnische Zugehörigkeit als explizites Ausschlusskriterium zu nennen. Unter den neuen Jim-Crow-Gesetzen etabliert sich so eine zunehmend segregierte Gesellschaft, in der die Bürgerrechte der ehemaligen Sklavinnen und Sklaven sowie der nächsten, eigentlich bereits frei geborenen Generation immer weiter beschnitten werden. Ein Grund für die spätere Blüte afroamerikanischer Kultur in den

urbanen Zentren des Nordens und Ostens während der »Harlem Renaissance«, welche auch die Wahrnehmung der 1920er Jahre als »Jazz Age« prägt, ist entsprechend die Flucht entrechteter Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner aus dem Süden im Zuge der »Great Migration«.

Das vergoldete Zeitalter endet somit – verstärkt durch die »Panic of 1893«, einem Bankzusammenbruch nach Spekulationen auf Bahnausbau – in einem Jahrzehnt sozialer Ungerechtigkeit und bürgerlichen Unmuts. Dieser wird unter anderem durch die bessere Informationslage der Bevölkerung und der leichteren Organisation von Widerstand dank neuer Kommunikationswege geschürt. »Muckracking«, wie der investigative Journalismus der Zeit auch genannt wird, macht eine breite Öffentlichkeit mit den Missständen in Politik und Wirtschaft vertraut. Jacob Riis beispielsweise veröffentlicht eines der frühesten Beispiele für Fotojournalismus, *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York* (1890), in dem er die Lebensumstände in den New Yorker Slums anprangert. Ab 1908 dokumentiert Lewis Hines für die National Child Labor Committee (NCLC) die Verbreitung von Kinderarbeit in den USA. 1904 beleuchtet Lincoln Steffens *The Shame of the Cities* das Problem politischer Korruption. Im gleichen Jahr deckt Ida Tarbell in *The History of the Standard Oil Company* die Hintergründe von John D. Rockefellers Kartell auf. Die USA belassen es zu diesem Zeitpunkt nicht bei der Berichterstattung und so prägen bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges Reformbewegungen das frühe 20. Jahrhundert, die sogenannte »Progressive Era«. Vor allen Dingen das neue politische Engagement von Frauen führt zu zentralen Reformen. Sie übertragen den das 19. Jahrhundert prägenden »Cult of Domesticity«, auch »Cult of True Womanhood« genannt, demzufolge Frauen in ihrer Wirkung auf den Haushalt beschränkt wurden, hier allerdings aufgrund ihrer »natürlichen« Fürsorglichkeit allein verantwortlich für das Wohlbefinden des Haushalts und der Familie waren, auf den öffentlichen Raum. Margaret Sanger beispielsweise, die als Krankenschwester einem typischen »Frauenberuf« nachgeht, setzt mit der Gründung der ersten US-amerikanischen Klinik für Geburtenkontrolle in Brooklyn 1916 ein Zeichen für die Aufklärung über Verhütung und schafft politisches Bewusstsein für das Problem der Familienplanung sowie illegaler Abtreibungen. Das »Suffragette Movement« erzielt seinen größten Erfolg 1920 mit der Verabschiedung des 19. Zusatzartikels zur Verfassung, der besagt, dass das Wahlrecht niemandem aufgrund des Geschlechts versagt werden kann. Kurz zuvor erreicht das »Temperance

Movement«, dass die Verfassung um den 18. Zusatzartikel ergänzt wird. Er verbietet die Einfuhr, den Verkauf und Transport von Alkohol. Die Bewegung hatte seit den 1830er Jahren zunehmend an nationaler Bedeutung gewonnen, da Alkoholsucht immer stärker als negativer Einfluss auf Familien wahrgenommen wurde. Der 18. Zusatzartikel läutet die Epoche der Prohibition ein, die jedoch weniger durch den Verzicht auf Alkohol zu historischer Berühmtheit kommt, sondern durch den An- und Aufstieg des organisierten Verbrechens. Tausende von »Speakeasies«, illegale Kneipen, in denen trotz Verbot Alkohol ausgeschenkt wird und die über Mitgliedschaften versuchen ihre Deckung zu bewahren, entstehen in den großen Städten und machen Schmuggler wie Al Capone nicht nur reich, sondern auch berühmt. 1933 wird der Zusatzartikel wieder außer Kraft gesetzt.

Andere Reformbewegungen haben längerfristigen Erfolg. 1909 wird The National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), eine der ältesten und wichtigsten Bürgerrechtsbewegungen der USA, ins Leben gerufen. Ihre Gründung erfolgt als Reaktion auf die »Springfield Race Riots«, die im Jahr zuvor in Illinois mehrere Menschen das Leben gekostet und zu immensen Schäden in den afroamerikanischen Wohngebieten der Stadt geführt hatten. Der Organisation gehören später auch Martin Luther King (1929–1968) und Rosa Parks (1913–2005) an. Anders als zuvor der bekannte Bürgerrechtler Booker T. Washington (1856–1915), setzt die NAACP von Anfang an nicht auf Kompromissbereitschaft in Bezug auf Rassentrennung und Diskriminierung oder langsame Annäherung an die weiße Gesellschaft durch Arbeit und Bildung, wie Washington dies in seiner sogenannten »Atlanta Compromise«-Rede 1895 formuliert hatte. Vielmehr setzt sich die Organisation für die uneingeschränkte und schnellstmögliche Umsetzung und Ausweitung der bereits existierenden Antidiskriminierungsgesetzgebung sowie für den gleichberechtigten Zugang zu Bildung und Arbeit ein. Zu den Gründungsmitgliedern gehört W. E. B. DuBois (1868–1963), der erste afroamerikanische Absolvent der Harvard University. Er hatte 1903 mit seinem Buch *The Souls of Black Folk* für Aufsehen gesorgt, zu dessen Aussagen die provokante These zählt: »The problem of the Twentieth Century is the problem of the color-line«. Beinahe zur selben Zeit veröffentlicht Thomas Dixon Jr. *The Clansman. An Historical Romance of the Ku Klux Klan* (1905), welches die Hintergründe des Ku-Klux-Klans erklärt. Das Buch dient später als Vorlage für D.W. Griffiths cineastisch wegweisendes, jedoch

rassistisches Epos *The Birth of a Nation* (1915), in dem Lynchmorde<sup>7</sup> zum heroischen Akt stilisiert werden. Bis 1925 erstarkt der Ku Klux Klan wieder auf fünf Millionen Mitglieder. Die nicht nur anhaltende, sondern sogar steigende Problematik des Lynchmordes wird besonders deutlich, als nach dem Ersten Weltkrieg selbst uniformierte Soldaten Opfer rassistisch motivierter Gewalt werden.

Im starken Kontrast zu derartigen Ausschreitungen gegen die afroamerikanische Bevölkerung steht die zeitgleiche Aneignung afroamerikanischer Kultur etwa im aufkommenden »Dance Craze«. Bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert hatte der Cakewalk für Furore gesorgt. Nun macht vor allem das Ehepaar Vernon (1887–1918) und Irene Castle (1893–1969) betont körpernahe Tänze salonfähig, die sich bewusst von viktorianischen Idealen abwenden.<sup>8</sup> Sie etablieren unter anderem Tango, One Step (der zu Ragtime getanzt wird) und Foxtrott. Die Anfangsjahre ihrer Karriere sind dabei eng mit dem Bandleader James Reese Europe (1881–1919) verbunden, der zu den wichtigsten afroamerikanischen Musikschaffenden der Zeit zählt. Als Leiter der Militärband The Hellfighters Band tourt James Reese Europe im Ersten Weltkrieg auch durch Frankreich und gehört so zu den Vorbereitern der globalen Verbreitung von Ragtime und frühem Jazz.

Mit dem Eintritt der USA in den Ersten Weltkrieg wendet sich der Reformglaube und -wille der »Progressive Era« auch nach außen. Entgegen einer historisch durch Isolationsbestrebungen geprägten US-amerikanischen Außenpolitik und inneren Widerständen sowohl durch konservative als auch pazifistische Strömungen entscheiden sich die USA, direkt ins Kriegsgeschehen in Europa einzugreifen. In seiner Rede an den Kongress erklärt Präsident Woodrow Wilson (1856–1924) am 2. April 1917, dass die USA ihre (formale) Neutralität nicht länger aufrechterhalten könne, da »die Welt sicher gemacht werden müsse für Demokratie«. Dies bedeutet an der »Homefront« kurzfristige Rationierungen, Appelle, sich zum Kriegsdienst zu verpflichten und in Staatsanleihen zu investieren, und landesweite Maßnahmen, die öffentliche Meinung positiv zu beeinflussen. In der populären Musik ist dies besonders gut im thematischen Wandel von

<sup>7</sup> Zwischen 1885 und 1900 werden im Süden 2 500 Menschen, zumeist Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner, Opfer von Selbstjustiz (Berkin 2012: 467).

<sup>8</sup> Für eine ausführlichere Auseinandersetzung mit dem »Dance Craze« unter Berücksichtigung des sozialen Wandels – auch und vor allem in Bezug auf die Rolle von Frauen im öffentlichen Raum – siehe Lewis A. Erenberg (2004).

Liedern mit Kriegsbezug nachzuvollziehen, wie etwa »The Colored Soldier Boys of Uncle Sam« (1918) oder »So Long Sammy« (1917), auf dessen Notencover eine junge Frau einer Truppe Soldaten hinterherwinkt, und der beispielsweise die Textzeilen »A Hundred Million Hearts Will Pray / For Our Faithful Sammy Everyday« enthält. Während 1915 noch Lieder wie »Don't Blame the Germans« (1915) komponiert und gekauft werden, schlägt dies bis 1918 um in Songs wie »All Together: We're Out to Beat the Hun«. Insgesamt, so Jennifer Wingate (2013: 35), machen 1918 Kriegslieder 70% des Marktes an urheberrechtlich geschützten Noten aus.

### **Vom Jazz Age zur Great Depression**

Nach dem Krieg geraten politische Fragen zunächst in den Hintergrund und das kommende, von Wohlstand, Urbanisierung und Hedonismus geprägte Jahrzehnt geht als Roaring Twenties in die Geschichte ein. Der bereits vor dem Krieg begonnene Wandel des Frauenbildes setzt sich fort und entwickelt sich vom Ideal der gebildeten und politisch sowie sozial engagierten New Woman hin zum hedonistischen Flapper. Die steigende Zahl der Frauen mit Schul- und Hochschulabschlüssen sowie (euroamerikanischer) Frauen, die einer bezahlten Beschäftigung nachgehen, führt zu größerer Selbstständigkeit. Neue Möglichkeiten der Freizeitgestaltung – Tanzlokale, Freizeitparks und Kinos, in denen Frauen und Männer einander begegnen können, ohne Stand und Ruf zu riskieren – und neue Luxusgüter – allen voran Fords Model T, das 1908 bis 1927 als erstes für die breite Bevölkerung erschwingliches Automobil produziert wird – bringen zudem persönliche Freiheiten. Flapper – modisch gekennzeichnet durch Bobfrisuren und knielange, schulterlose und lose Kleider – werden zum Symbol einer Gesellschaft, die sich zunehmend als liberal, urban und konsumorientiert versteht. Elynor Glyns Roman *It* (1927) etabliert die Idee des »to have it« als »the fortunate possessor must have that strange magnetism which attracts both sexes«. Auf der Leinwand wird das It-Girl von Clara Bow verkörpert (*It*, 1917, Regie: Clarence G. Badger), die damit zum nationalen Sexsymbol avanciert.

Konsum drückt sich in den in vermeintlich liberalen 1920er Jahren immer offensiver durch die Aneignung von Unterhaltungsformen aus anderen Bevölkerungsschichten aus und so bilden sich Trends wie »Slum-



ming« und »Pansy Craze«. <sup>9</sup> Angehörige der weißen Mittelschicht suchen voyeuristische Unterhaltung in afroamerikanischen und schwul-lesbischen Clubs und Tanzlokalen, wo Dragshows und Jazz Abwechslung vom Bekannten bieten sollen. Der Begriff »Jazz« wurde 1917 von einer weißen Band, der Original Dixieland Jazz Band, etabliert (Oliver 2006: 359). Die Bezeichnung »Jazz Age« geht auf den ebenfalls weißen Romanautor F. Scott Fitzgerald zurück und reflektiert, dass die neue, besondere Präsenz von Jazz hauptsächlich der Wahrnehmung der weißen Mittelschicht geschuldet ist. Die Aneignung exotischer Unterhaltungsformen geht dabei so weit, dass sich zunehmend Jazz Clubs gründen, zu denen Afroamerikaner und Afroamerikanerinnen nur noch als Musiker und Musikerinnen Zutritt haben. Mit dem Ende der Prohibition 1933 verlieren die illegalen Clubs und Bars in Harlem jedoch ihren Reiz für ein Mittelschichtpublikum, das nun seine Unterhaltung stärker in den neu gegründeten Bars und Clubs in Manhattan sucht: »Jazz began moving downtown«, wie die *New York Times* es treffend formuliert (Pollack 2013).

Das Jazz Age wiederum wird abrupt entzaubert, als der Börsencrash am Black Thursday, dem 24. Oktober 1929, die Nation in ihre bislang schlimmste Wirtschaftskrise stürzt. In der Folge steigt die Arbeitslosenquote Anfang der 1930er Jahre von zuvor 3 auf fast 30% (U.S. Census 1999: 879). Auf der Suche nach besseren Lebensbedingungen und Arbeitsplätzen wandern viele Amerikanerinnen und Amerikaner in größere Städte. Im Mittleren Westen spitzt sich die Lage zusätzlich durch den sogenannten »Dust Bowl« zu. Anhaltende Dürre nach Jahren der Misswirtschaft im Getreideanbau führt dazu, dass große Teile des Mittleren Westens durch Staubstürme auf Jahre unbewohnbar werden. Ähnlich wie der Einfluss der Great Migration auf die Verbreitung afroamerikanischer Musikstile zuvor, speziell Jazz und Blues, führt diese Landflucht längerfristig zur Ausbreitung von bisher eher ländlich konnotierten Musikstilen, allen voran der Country Music, in urbane Gegenden der USA. Auf dem Höhepunkt der Wirtschaftskrise 1932 verliert Präsident Herbert Hoover die Wahl ge-

---

<sup>9</sup> Der Begriff Slumming leitet sich von der Bezeichnung »Slum« für verarmte und überbevölkerte Stadtteile ab. In diesem Fall beschreibt er die soziale und geographische Grenzüberschreitung, wenn Mitglieder der euroamerikanischen Mittelschicht Harlem aufsuchen. »Pansy Craze« geht zurück auf beleidigenden Ausdruck »Pansy« für effemierte Männer. Musikalisches Erbe des »Pansy Craze« sind unter anderem Fats Wallers (1905–1943) »Valentine Stomp« und Count Basies (1904–1984) »Swinging at the Daisy Chain«, die jeweils einem Bordell in Harlem gewidmet sind.

gen Franklin Delano Roosevelt, der den USA den »New Deal« verspricht. Unter der Prämisse der drei »R« – Relief (kurzfristige Maßnahmen), Recovery (Wiederaufbau) und Reform (langfristige Reformen) – bringt Roosevelt innerhalb kürzester Zeit zahlreiche neue Gesetze auf den Weg. Neben der Reform des Bankensystems, Maßnahmen zur Schaffung von Arbeitsplätzen sowie Schulspeisungen und anderen Programmen, die der Bevölkerung direkt Erleichterung verschaffen sollen, ruft Roosevelt auch mehrere kulturelle Förderprogramme ins Leben.<sup>10</sup> Diese zielen einerseits darauf ab, Kunstschaffenden wieder bezahlte Arbeit zu ermöglichen. Andererseits reflektieren sie die Überzeugung der Regierung, dass der Amerikanische Traum nicht nur aus wirtschaftlicher und sozialer Gerechtigkeit, sondern auch aus kultureller Teilhabe bestehe (De Hart Mathews 1975: 316). Zum ersten Mal in der Geschichte der USA werden deswegen Kunst und Kultur im großen Stil finanziell von der Regierung unterstützt, darunter ab 1935 im Rahmen des Federal Music Project Musikerinnen und Musiker. Charles McGovern (1998: 37) argumentiert darüber hinaus, dass man – geschürt durch die wirtschaftlichen und sozialen Konflikte während der anhaltenden Wirtschaftskrise – beginnt, nur noch diejenigen als Bürgerinnen und Bürger anzusehen, die auch Konsumentinnen und Konsumenten sind. Ein konsumorientierter Lebensstandard wird somit wahrgenommen als gleichbedeutend mit Demokratie und die Teilhabe an einer solchen »economy of spending and accumulation« als Grundlage dafür, Amerikanerin und Amerikaner zu sein. Dennoch ist in der Zeit des New Deal die Kaufkraft der amerikanischen Bevölkerung enorm eingeschränkt, was sich vor allem im Umsatzeinbruch bei Klavieren, Pianos und Grammofonen widerspiegelt. Der Erfolg erschwinglicherer Medien und Unterhaltungsformen wie Hollywoodmusicals, Radios und Jukeboxen erhält und unterstreicht jedoch den Platz der Musikindustrie im Alltag der USA (Suismann 2009: 81).

1939 findet in New York die Weltausstellung unter dem Motto »The World of Tomorrow« statt. Noch bevor die USA die Folgen der Great Depression wirklich überstanden haben, strahlt die Veranstaltung betont Optimismus aus. Für 75 Cent Eintritt (was für 63% derjenigen, die sich

---

<sup>10</sup> 1935 wird die Behörde Works Progress Administration ins Leben gerufen und zunächst mit einem Budget von fünf Milliarden Dollar ausgestattet. Unter ihrer Leitung werden das Federal Art Project, Federal Music Project, Federal Theatre Project, Federal Writers Project und die Historical Records Survey durchgeführt.

gegen einen Besuch entschieden, dennoch zu teuer war; siehe Susmann 1984:217) informieren und amüsieren sich im ersten Jahr 25 Millionen Menschen auf der Weltausstellung, die auch und vor allem neue Konsumgüter vorstellt und mit einem freizügigen Vergnügungsviertel für zusätzliche Einnahmen sorgt. Trotz intensiver Bemühungen der Veranstalter, den Krieg außen vor zu lassen, lässt sich der Einfluss des Zweiten Weltkrieges 1940 auch in New York nicht mehr leugnen: Zehn Nationen kehren für die zweite Saison nicht als Aussteller zurück. Ein Jahr später, im Dezember 1941, erfolgt nach dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor die Kriegserklärung zunächst an Japan, wenige Tage später an Deutschland und Italien, und somit der Kriegseintritt der USA.

Obwohl mit Ausnahme von Pearl Harbor keine Kriegshandlungen auf US-amerikanischem Boden stattfinden, verändert der Zweite Weltkrieg die Nation grundlegend. Um die Aufrüstung zu finanzieren, nehmen die USA einen drastischen Anstieg der Staatsverschuldung in Kauf. Ab 1943 schlägt sich dies spürbar in einem wirtschaftlichen Aufschwung, allerdings auch in dem generell unbeliebten Ausbau von »Big Government« nieder. Die wachsende Kriegsindustrie eröffnet der weiblichen und afro-amerikanischen Bevölkerung – zumindest für kurze Zeit – neue und besser bezahlte Arbeitsplätze (auch wenn »same pay for same work« nur in Ausnahmefällen umgesetzt wird). Amerikanerinnen und Amerikanern mit japanischen Wurzeln hingegen werden die Bürgerrechte entzogen: 1942 werden an der Westküste aus Angst vor Spionage über 100 000 von ihnen in Lagern interniert. Für Militärangehörige organisieren die USA – zumeist segregierte – »Camp Shows«, um die Moral hochzuhalten. Populärkultur und Unterhaltungsmedien werden als essenzieller Bestandteil der Kriegsanstrengungen und wesentlicher Unterschied zu gegnerischen Armeen propagiert. Wie Sam Lebovic (2013) argumentiert, sind die in den Camp Shows vertretenen Künstlerinnen und Künstler und Musikstile weniger ein Indikator für zeitgenössische Populärkultur. Vielmehr werden Unterhaltungsmedien instrumentalisiert, um eine bewusst unpolitische und idealisierte Version von »Home« und »Home Front« zu transportieren (Lebovic 2013: 265).

## **Post-War Era**

Nach dem Krieg scheint das Ideal des Amerikanischen Traums zunächst in greifbare Nähe gerückt. Die G.I. Bill ermöglicht Millionen von Vetera-

nen durch finanzielle Unterstützung und Bildungsangebote, ihre berufliche und soziale Stellung zu verbessern. In standardisierten Vorstadtsiedlungen erfüllen günstige Häuser mehr Familien als je zuvor den Traum vom eigenen Heim. Die Arbeitslosenquote ist niedrig, staatliche Ausgaben für Verkehrsnetze und Bildungseinrichtungen sind auf hohem Niveau, und der neu gewonnene Reichtum verteilt sich gerechter als je zuvor seit Beginn der Industrialisierung (Hodgson 2006: 37–38). Zudem steigt bis 1960 die Lebenserwartung der euroamerikanischen Bevölkerung durchschnittlich von 48 auf 71 Jahre, die der afroamerikanischen von 33 auf 63 (U.S. Census 1999: 874). Die Zahl der Highschool-Abgängerinnen und -Abgänger erhöht sich zwischen 1940 und 1960 um die Hälfte und das Durchschnittseinkommen von Familien im gleichen Zeitraum um ein Drittel (U.S. Census 1999: 877).

Ungeachtet dieser Eckdaten, die von Wachstum und Aufschwung zeugen, erweisen sich die 1950er Jahre jedoch als sozial und politisch gesehen deutlich komplexeres Jahrzehnt. Am 6. August 1945 werfen die USA über Hiroshima die erste Atombombe ab. Sie zwingen damit Japan zur Kapitulation und führen so das Ende des Zweiten Weltkrieges herbei. Gleichzeitig läuten die USA das atomare Zeitalter und den Kalten Krieg ein. Die damit verbundene Angst vor Spionage und Bombenangriffen prägt im Folgenden die Politik ebenso wie den Alltag der USA. Die Regierung (und zahlreiche Privatpersonen) lässt zahlreiche Bunker, sogenannte »Fallout Shelters«, errichten und in Schulen werden regelmäßige »Duck and Cover«-Übungen durchgeführt. Die »Red Scare«, die Angst vor kommunistischer Spionage und Einflussnahme auf Politik und Kultur, verstärkt sich. Ihr bekanntester Vertreter wird schließlich der republikanische Senator Joseph McCarthy, dessen Untersuchungsausschuss und die daraus hervorgehenden Erhebungen zahlreicher Spionageverdächtigungen und -anschuldigungen innerhalb der Regierung namensgebend (»McCarthyism«, »McCarthy-Era«) für die frühen 1950er Jahre werden. Bereits vor dem Einfluss des Senators ist die »Red Scare« jedoch ein wesentlicher Bestandteil politischer Entscheidungsfindung. Das House Committee on Un-American Activities (HUAC), ein Ausschuss im Repräsentantenhaus, untersucht Vorwürfe sowohl gegen Mitglieder der Regierung als auch gegen Größen des Showbusiness. Zwischen 1947 und 1951 werden unter Präsident Harry S. Truman 3000 Staatsbedienstete entlassen. Darunter ist wegen der erwarteten Erpressungsgefahr durch kommunistische Organisationen ein hoher Anteil (vermeintlich) homosexu-

eller Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer. Diese staatlich sanktionierte Diskriminierung führt neben den immer häufiger durchgeführten »Vice Raids« (polizeiliche Überfälle auf Bars und Restaurants, die Alkohol an Homosexuelle ausschenken) zur Herausbildung von Organisationen wie den Daughters of Bilitis und Mattachine Society, welche die Frühphase der Bürgerrechtsbewegung der amerikanischen Schwulen und Lesben bilden. In den Fokus der Behörden geraten auf der Suche nach Verbindungen zur kommunistischen Partei auch afroamerikanische Angestellte, die in Bürgerrechtsbewegungen organisiert sind. Gerade im Süden wird die »Red Scare« instrumentalisiert, um deren Arbeit zu behindern. Dennoch kann die NAACP entscheidende Erfolge verbuchen. 1954 ist mit ihrer Unterstützung die Revision des Falles »Brown v. Board of Education« erfolgreich. Der oberste Gerichtshof entscheidet hier, dass die durch die »Separate But Equal«-Doktrin 1896 etablierte segregierte Schulbildung in den USA verfassungswidrig ist. 1955 macht ein spektakulärer Prozess die Notwendigkeit weiterer juristischer Reformen offensichtlich: der rassistisch motivierte Mord am 14-jährigen Emmett Till in Mississippi und der Freispruch für seine geständigen weißen Mörder. Im selben Jahr beginnt Rosa Parks den friedlichen Protest. Parks weigert sich, der segregierten Sitzordnung in öffentlichen Bussen Folge zu leisten und wird dafür vor Gericht gestellt. Mehrere Monate des stadtweiten Boykotts enden 1956 mit dem »Gayle et al. v. Browder«-Beschluss. Das Gericht erklärt die städtische Segregation öffentlicher Verkehrsmittel für verfassungswidrig. Bis Mitte der 1960er Jahre prägen weitere Boykotte, Sit-Ins und andere gewaltfreie Proteste die Bürgerrechtsbewegung. Neue Gesetze und Initiativen werden auf den Weg gebracht. 1963 (zu diesem Zeitpunkt ist bereits John F. Kennedy Dwight D. Eisenhower als Präsident nachgefolgt) nehmen 250 000 Menschen am »March on Washington« teil, an dessen Ende Martin Luther King seine berühmte Rede »I Have a Dream« hält. Die vermeintlich konservativen Nachkriegsjahre stellen somit die entscheidenden Weichen für die zahlreichen Protest- und Reformbewegungen der 1960er und 1970er Jahre.

Soziale Umwälzungen prägen die 1950er Jahre allerdings nicht nur in Bezug auf sogenannte Minderheiten. 1956 gibt es in den USA zum ersten Mal mehr Angestellte als Arbeiterinnen und Arbeiter (Berkin 2012: 731), welche wiederum in immer größeren Konzernen arbeiten. Für die euroamerikanische Mittelschicht, die sich aus dieser Umverteilung entwickelt, geht der Rückzug in die Vorstädte – eigentlich ein Symbol finanziellen Wohlstands und sozialer Absicherung – häufig mit dem Eindruck von

Einsamkeit, Isolation und sogar Entfremdung einher (Hodgson 2006: 36). Die Männer dieser Bevölkerungsschicht beschreibt 1956 Sloan Wilson in *The Man in the Gray Flannel Suit*, der Soziologe David Riesman veröffentlicht *The Lonely Crowd* (1950) und William H. Whyte wiederum spricht vom *Organisation Man* (1956). Sie alle thematisieren die neue Konformität und wirtschaftliche Abhängigkeit, die im Widerspruch zum Ideal des »Self-Made Man« ebenso wie im Kontrast zur Lebenserfahrung vieler Veteranen stehen. Gleichzeitig wird in dieser Frühphase des Kalten Krieges, der keine Front hat und deswegen keine Soldaten braucht, die Rolle als Vater und »Breadwinner« zur Bürgerpflicht (Martschukat 2011: par. 13).

Auch das weibliche Ideal verkehrt sich in den Nachkriegsjahren ins Gegenteil. Während des Krieges war »Rosie the Riveter«, welche mit hochgekrempelem Overall für Arbeiterinnen in der Schwerindustrie warb, die zentrale Symbolfigur. Nach dem Krieg und der Rückkehr männlicher Arbeitskräfte werden Frauen hauptsächlich in Servicetätigkeiten gedrängt. Das durchschnittliche Alter bei Eheschließungen sinkt und 1957 erreicht der Babyboom mit 4,3 Millionen Geburten seinen Höhepunkt. Dies geht jedoch nicht mit einem Rückgang des Anteils berufstätiger Frauen einher: Der Anteil der verheirateten Frauen, die außerhalb der Familie einer Arbeit nachgehen, steigt zwischen 1900 und 1960 auf zwölf Millionen um mehr als das Zehnfache (U.S. Census 1999: 879). Gerade in den finanziell gut abgesicherten Vorstädten wird allerdings die Rolle als Hausfrau und Mutter zur Norm. Für diese Frauen der gehobenen Mittelschicht konstatiert Betty Friedan 1963 im gleichnamigen Buch die »Feminine Mystique« und meint damit den Irrglauben an ein glückliches Dasein als devote Hausfrau und Mutter, der sich zunehmend zum sozialen Zwang auswächst. Friedan spricht vom »problem that has no name«, wenn sie die Situation dieser Frauen beschreibt, die trotz Ehe, Kindern und materieller Absicherung unzufrieden und frustriert sind. Friedan verweist auch auf die Rolle der Massenmedien, die aus ihrer Sicht die starren Rollenverhältnisse verherrlichen.<sup>11</sup>

Auf eine ganz andere Funktion von Medien und Technik verweist Keir Keightley (1996), die statt des Inhalts von Medien die Nutzung der immer weiter verbreiteten Hi-Fi-Geräte in den Vordergrund ihrer Untersuchung

---

<sup>11</sup> Siehe Meyerowitz (1994) für eine kritische Auseinandersetzung mit der Rezeption von Betty Friedans Buch sowie eine alternative Interpretation zeitgenössischer Frauenzeitschriften.

stellt. Sie beobachtet in den 1950er Jahren eine »Maskulinisierung von Technik«, die sie zum einem in Zusammenhang mit der neuen Technikaffinität vieler Kriegsveteranen in Verbindung setzt, die sie aber auch als Teil eines breiteren Wandels des Status von Hobbys als Individualisierungsmerkmal unter den »Männern in grauem Flanell« sieht. Darüber hinaus wird Hi-Fi zur sozial akzeptablen Rückzugs- und Ausbruchsmöglichkeit, was sich auch in zahlreichen Werbeanzeigen niederschlägt, die die Erfahrung räumlicher Entgrenzung durch den akustischen Eindruck betonen. Diese wird durch das realistische Hörerlebnis einer Konzerthalle (und damit der Positionierung außerhalb der eigenen vier Wände) sowie die Möglichkeit, durch Kopfhörer die Familie auszublenden, erreicht (Keightley 1996: 171). Hi-Fi bedient so nicht nur das Bedürfnis nach handwerklicher Betätigung, wie dies für Hobbys insgesamt der Fall ist, sondern speziell auch das nach Privatsphäre und Autonomie, welches aus dem Druck familiärer Zusammengehörigkeit und dem daraus resultierenden Beklemmungsgefühl erwächst (Keightley 1996: 153).

Noch deutlicher wird das Potenzial von (populärer) Musik zur sozialen Abgrenzung bei Jugendlichen durch ihre Begeisterung für den Rock'n'Roll. Bereits während des Zweiten Weltkrieges war die USA in Sorge über die Entwicklung einer Jugend, die aufgrund des Militärdienstes der Väter vermeintlich dem »Momism« – »the pathology of maternal overprotection« – ausgeliefert sei und zu Weichlingen und Kriminellen heranwachsen würde (Martschukat 2011: par. 7). Trotz der Rückkehr der Kernfamilie ins Zentrum der Gesellschaft bleibt auch in den Nachkriegsjahren die Angst vor jugendlichen Delinquenten bestehen. Musik wird dabei zum zentralen Marker von Jugendlichkeit und damit auch zum Problem. Tragbare Abspielgeräte erlauben es Jugendlichen – wie die Hi-Fi-Geräte ihren Vätern –, Räume für sich zu besetzen, »to control sonic environments [...] as groups of youths used amplified sound to mark territories on beaches, parks, and streets« (Brooks 2006: 338). Darüber hinaus wird es durch Autos sowie neue Orte des Konsums – Fastfoodrestaurants, Einkaufszentren, Imbisse – leichter, sich dem Einfluss der Eltern zu entziehen. Neue Räume werden auch dadurch beansprucht, dass eine wachsende Zahl euroamerikanischer Jugendlicher Musik von afroamerikanischen Künstlerinnen und Künstlern oder zumindest mit afroamerikanischen Wurzeln hört und so die Segregation der Entertainmentindustrie infrage stellt. Mit seiner Überschreitung ethnischer Grenzen und der Herausstellung sexueller Aspekte sowohl in Text als auch Gesangs- und

Tanzstil steht Rock'n'Roll im klaren Widerspruch zur biedereren Vorstadt-idylle. Diese wird auch von anderen Diskursen als Konstrukt und Fassade entlarvt. So erobert Rock'n'Roll die Radios kurz nach dem Erscheinen der beiden Bände des Kinsey-Reports, die die amerikanischen Gemüter dadurch erhitzen, dass *Sexual Behavior in the Human Male* (1948) und *Sexual Behavior in the Human Female* (1953) die Häufigkeit von außer- und vorehelichem Sex offenlegen. 1953 bringt Hugh Hefner erstmals den *Playboy* heraus. Von 50 000 verkauften Exemplaren der ersten Ausgabe steigert sich *Playboy* bis 1960 auf über 1 000 000 pro Heft. 1955 liest Allen Ginsberg, einer der wichtigsten Vertreter der Beatgeneration, zum ersten Mal öffentlich sein Gedicht »Howl«, das wie viele andere Texte dieser literarischen Bewegung offen mit psychischen Krankheiten, Drogenkonsum und Homosexualität umgeht. In den Kinos finden sich neben Kassenschlagern wie dem Musical *Oklahoma!* (1955, Regie: Fred Zinnemann) oder der Marilyn-Monroe-Komödie *How to Marry a Millionaire* (1953, Regie: Jean Negulesco) auch Filme, die sich mit den Unsicherheiten und Umbrüchen der Zeit beschäftigen. Darunter ist unter anderem *Rebel Without a Cause* (1955, Regie: Nicholas Ray), mit dem James Dean zum Idol des missverstandenen Jugendlichen wird. Der neue Musikstil ist somit bei Weitem nicht die einzige kulturelle »Anomalie« der ausgehenden 1950er Jahre. Das Nebeneinander von konservativen Leitbildern und den immer deutlicher hervortretenden Brüchen schlägt sich auch in den *Billboard*-Charts nieder: Dort teilen sich 1956 die aufstrebenden Rock'n'Rollsänger Elvis Presley (1935–1977), Little Richard (geb. 1932) und Bill Haley (1925–1981) die vorderen Plätze mit bekannten familienfreundlichen Stars wie Perry Como (1912–2001), Frank Sinatra (1915–1998), Dean Martin (1917–1995), Doris Day (geb. 1922), Kay Starr (geb. 1922) und Patti Page (1927–2013). Gerade vor dem Hintergrund solch gegenläufiger gesellschaftlicher Entwicklungen und widersprüchlicher musikalischer Trends stellt sich die Frage, wie genau populäre Musik als soziales Phänomen zu begreifen ist: Wie ist Musik mit gesellschaftlicher Entwicklung in Verbindung und Beziehung zu setzen, und welche Rolle spielen dabei Stars und ihre Stimmen in Bezug auf die Formung von und Reaktion auf kulturelle Prozesse und Identitätsbildungen?



## VON DER STIMME ZUR (BE-)DEUTUNG

In »The American Century« umreißt Henry R. Luce die Pflicht seines Landes – aus seiner Sicht begründet in sozialem wie technischem Fortschritt –, politische wie militärische Verantwortung in der Welt zu übernehmen. Er konstatiert dabei den (relativen) Reichtum des amerikanischen Volkes mit den Worten: »At least two-thirds of us are just plain rich compared to all the rest of the human family – rich in food, rich in clothes, rich in entertainment and amusement, rich in leisure, rich« (Luce 1941:61). Darüber hinaus argumentiert er gegen den zu diesem Zeitpunkt verbreiteten Wunsch nach außenpolitischer Isolierung und verweist stattdessen auf den bereits real existierenden Einfluss der USA auf und in anderen Ländern:

American jazz, Hollywood movies, American slang, American machines and patented products, are in fact the only things that every community in the world, from Zanzibar to Hamburg, recognizes in common. Blindly, unintentionally, accidentally and really in spite of ourselves, we are already a world power in all the trivial ways – in very human ways. (Luce 1941:65)

Die Idee, dass zur US-amerikanischen Vormachtstellung »entertainment, amusement and leisure« gehören und dass »American jazz« ein international gemeinschaftsstiftendes Potenzial besitzt, zeigt, wie eng Populärkultur und Nation sowohl in der Selbst- als auch Fremdwahrnehmung verbunden sind. In einer Auseinandersetzung mit der Verbreitung populärer Musik in *The New York Times* betont ein anonymes Autor bereits 1910, dass die »music of the multitude«, wie er es nennt, immer einen wichtigen Faktor in der sozialen Entwicklung eines Landes darstellt (»How Popular Song« 1910:61). Auf der Weltausstellung »Century 21« 1962 in Seattle tritt diese Vorstellung deutlich in den Vordergrund und Musik wird auch offiziell zum Politikum. Die USA sehen in der Weltausstellung die Chance, ihren Gegnern im Kalten Krieg den Fortschritt der USA in Technik und Lebensstandard zu präsentieren – Unterhaltungsmedien spielen hierbei eine entscheidende Rolle. Die Anwesenheit von Stars wie Peggy Lee (1920–2002) und Elvis Presley macht darüber hinaus deutlich, welchen Stellenwert populäre Musik zu diesem Zeitpunkt im US-amerikanischen Bewusstsein hat. Nicht nur deswegen ist die Auseinandersetzung mit Musik von zentraler Bedeutung für eine kulturwissenschaftliche Betrachtung der USA und allem, wofür sie im 20. Jahrhundert steht. Populäre Musik,

so Simon Frith (2004a: 1), spielt auch eine wichtige Rolle dabei, wie Menschen sich innerhalb einer Gesellschaft positionieren. Für die Bedeutung dieser Musik, so Frith weiter, sind wiederum ihre Stars zentral:

The meaning of pop is the meaning of pop stars, performers with bodies and personalities; *central to the pleasure of pop is pleasure in a voice sound as body, sound as person*. The central pop gesture, the sung note, rests on the same inner/outer tension as performance art: it uses the voice as the most taken-for-granted indication of the person, the guarantor of the coherent subject; and it uses the voice as something artificial, posed, its sound determined by the music. (Frith 2002: 210, Hervorhebung hinzugefügt)

Stimmen kommt also eine zentrale Bedeutung für populäre Musik und ihre Wirkung(sweise) zu. Stimmen sind, anders als andere Instrumente, eng mit dem Körper und der Körperlichkeit von Stars verbunden. Vermeintlich transportieren sie deswegen ein gewisses Maß an Authentizität, welche jedoch als Zu-, nicht als Einschreibung verstanden werden muss (Moore 2002: 210). Dabei kann der Fokus wahlweise auf dem unmittelbaren Kontakt zwischen Star und Publikum, auf der soziokulturellen Verortung – Richard Middleton (1990: 127) spricht hier von »truth to cultural experience« – oder der Wahrnehmung von Integrität im musikalischen Schaffen liegen. Zudem vermittelt beziehungsweise verkörpert die Stimme vermeintlich auch »natürliche« Unterschiede zwischen ethnischen Gruppen, Geschlechtern, Alters- und Klassezugehörigkeiten. Besonders in Genres, die als eng verbunden mit einer spezifischen ethnischen oder geographischen Gruppe und deren Lebenswirklichkeit verstanden werden, wie zum Beispiel der Blues als Ausdruck afroamerikanischer Erfahrung oder Country Music als Musik der ländlichen Arbeiterklasse des Südens, nimmt das Zusammenspiel von vokalem Ausdruck und der Vermittlung von Zugehörigkeit und der Verortung innerhalb eines sozialen Rahmens eine wichtige Rolle ein.

Zur Trägerin von Differenz wird Stimme gerade auch deswegen, da Aufnahmetechniken zur Ablösung der Stimme vom physisch präsenten Körper führen, in den diese Unterschiede vermeintlich sichtbar eingeschrieben sind. Gleichzeitig bedeutet die Einbettung der Stimme in einen technisch reproduzierten und modifizierbaren Kontext jedoch auch, dass Stimme als etwas Künstliches, als ein musikalischer Bestandteil unter vielen eingesetzt wird. In diesem Zusammenhang sind Friths Ausführungen zur Grenze zwischen stimmlicher und körperlicher beziehungsweise sozi-

aler Identität hilfreich, um in der Analyse von Singstimmen nicht in simplifizierende, rein affirmative Beschreibungen zu verfallen:

A voice is easy to change. As a matter of personal identity it is easier to change, indeed, than one's face (or one's body movements). And this is not just a matter of »acting« in the formal sense. People's voices change over time [...] and, more to the point, people's voices change according to circumstances – at home or in school, in the office or in bed, with friends or strangers. (Frith 2002: 197)

Die Aufgabe einer (kultur-)wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Stimme in populärer Musik muss es also sein, kritisch zu hinterfragen, wie Bedeutungen, Assoziationen und Identitäten im Kontext vokaler Ausdrucksweisen (un)bewusst konstruiert werden. Es geht dementsprechend darum, Stimme als »Geste und Ereignis« zu verstehen (Neumark 2010: 96): »to point to what voices *do*, how they *create and disturb* meaning and identity rather than just conveying or expressing it« (ebd., Herv. i. O.). Diese Fragen sind insofern zentral, als David Brackett (1995) in *Interpreting Popular Music* betont, dass trotz der Vielzahl der an der Produktion von populärer Musik Beteiligten das Publikum in der Regel den oder die (Lead-)Sänger und Sängerin als autorenhafte Instanz wahrnimmt: »The construction of an author for the pop music text [...] conflates some combination of singing voice, body image, and biographical details« (Brackett 2000: 2). Aufgrund der Verschmelzung von Körper, Biografie und Stimme rücken jedoch häufig deterministische Zuschreibungen in den Vordergrund, die Stimme (und damit Stars und Musik) als Ausdruck einer sozialen und kulturellen Wirklichkeit verstehen. In den Hintergrund rückt in dieser Perspektivierung die Rolle der Stimme als performative Geste, die grundlegend für die dynamische Wechselwirkung zwischen Musik(-markt) und Kultur ist, und an der sich kulturelle Stereotype nicht nur ablesen lassen, sondern durch die diese geformt werden. Gerade diese Wechselwirkung steht im Zentrum der Betrachtungen in diesem Buch und lässt sich nachverfolgen von den überspitzten Darstellungen auf den Bühnen des Vaudeville bis hin zu den Überschreitungen und Umschreibungen im Rock'n'Roll.

Wie Musik genutzt wird, um soziale Realitäten nicht nur zu spiegeln, sondern zu generieren und zu bestätigen, lässt sich besonders an der Einteilung in Genres und Charts nachverfolgen. So konstatiert Diane Pecknold (2013: 8) in ihrer Auseinandersetzung mit Country Music und eth-

nischer Zugehörigkeit, dass Musik Ethnizität eher erzeugt als ausdrückt. Musikalische Grenzziehungen führen wiederum zu gesellschaftlichen Konsequenzen:

The fiction that divergent musical practices reflect racial difference offered cultural legitimacy to the increasingly strict imposition of Jim Crow segregation. In turn, the social boundaries policed by segregation ensured that black and white musical practice in the South would, in fact, diverge more sharply in both commercial and vernacular arenas. (Pecknold 2013: 3)

Dass sich musikalische und soziale Unterschiede gerade in kommerziellen Kontexten gegenseitig intensivieren, beobachtet auch Christopher Waterman (2000: 180), beispielsweise in Bezug auf den Niedergang der afroamerikanischen String-Band- und Balladentradition in den 1920er Jahren. Diese führt Waterman weniger auf eine organische Verschiebung musikalischer Vorlieben zurück als vielmehr auf die bewusste Auswahl von Feldforscherinnen und Feldforschern sowie von Plattenfirmen, die diese Art der Musik als nicht ausreichend typisch oder authentisch für den Vertrieb auf Race Records erachteten. In seiner Darstellung der Entwicklung von Race und Hillbilly Records wiederum konzentriert sich William G. Roy (2004) eher auf die Vermarktungsseite und beschreibt die segregierten musikalischen Kategorien als Reaktion auf segregierte Märkte. Die Konsequenzen beurteilt er jedoch ähnlich wie Pecknold und Waterman: »What had been marketing categories became musical genres with all the aesthetic judgments and enforcement mechanisms that befit them« (Roy 2004: 277). So entwickeln sich Genres und Charts von kommerziellen und beschreibenden Kategorien hin zu Differenzierungsmechanismen. Diese sind zwar durchlässig für Aneignungen des Marginalisierten, fungieren aber dennoch als Ausschlusskriterien, da nur für soziale Gruppen außerhalb der (gehobenen) euroamerikanischen Mittelklasse explizite musikalische Entsprechungen gefunden werden. Ernest Hakanen (1998: 108) spricht in diesem Zusammenhang von einem »music ghetto«. Frith (2004b: 37) stellt den marginalisierenden Zweck solcher Abgrenzungen durch die Begriffe »speciality charts« und »minority musics« heraus und betont: »Women's music«, for example, is interesting not as music which somehow expresses »women«, but as music which seeks to define them« (ebd.). Durch die ethnische und anderweitige Markierung des Randständigen wird indirekt auch ein musikalischer wie sozialer Mainstream beziehungsweise eine Norm gebildet, welche als solche allerdings

unmarkiert bleibt (Waterman 2000:275). Als derartige Norm gesetzt zu sein, die keines deskriptiven Zusatzes bedarf und von der sich das oder die Andere(n) unterscheiden, zeugt von der hegemonialen Stellung der so (nicht) beschriebenen sozialen Schicht, weswegen kulturelle und musikalische Autorität (Hebdige 1979:15) oder Dominanz (Huber 2013:11) als zentrale Bestandteile des ansonsten schwer greifbaren Begriffs *Mainstream* verstanden werden.

Auch wenn so in vielen Fällen musikalische Genres und Kategorisierungen auf Fremdzuschreibungen und Ausgrenzungsmechanismen beruhen, haben sie und die Sängerinnen und Sänger, die sie repräsentieren, dennoch ein hohes Potenzial zur Identitätsstiftung und Schaffung eines Gemeinschafts- und Zugehörigkeitsgefühls. Dass Musik nicht vorwiegend soziale Realitäten abbildet und ungefiltert reflektiert, steht auch bei diesen Überlegungen im Vordergrund. Stattdessen wird Musik als prägend für die Konstruktion, Verhandlung und Transformation soziokultureller Identitäten verstanden (Born 2000:31). Für Frith (2004b:38) produziert »the pleasure of pop music [...] a pleasure of identification«: mit der Musik, mit den Sängerinnen und Sängern, und schließlich auch mit anderen, die die gleiche Musik mögen. Als Prozess von Inklusion und Exklusion funktioniert Identifikation aber auch über die Abgrenzung gegenüber Anhängerinnen und Anhängern anderer Genres und Stars (was beispielsweise ein essenzieller Aspekt von Jugendkultur ist). Identifikation und Gemeinschaft sind auf diese Weise eng miteinander verbunden. Zur Verbindung von Musik zu Gemeinschaften wiederum erläutert Georgina Born:

Music [has the] capacity to animate imagined communities, aggregating its adherents into virtual collectivities and publics based on musical and other identifications. These are musically imagined communities that [...] may reproduce or memorialize extant identity formations, generate purely fantasized identifications, or prefigure emergent identity formations by forging novel social alliances. (Born 2011:377)

Diese »musically imagined communities« reichen für Born also vom reinen Fantasiekonstrukt bis zu sozial verankerten Gemeinschaften, die ebenso nostalgisch erinnernd wie zukunftsweisend, also sozialen Entwicklungen vorgreifend, sein können. Dieser Aspekt tritt beispielsweise in Protestsongs klar hervor, die in der Folk Music schon Mitte der 1930er Jahre im Rahmen der Gewerkschaftsbewegung und in der Soul Music

mit Bezug auf die Bürgerrechtsbewegung ab den 1960er Jahren wichtig sind. Die dynamische und wechselseitige Beziehung zwischen Musik und Kontext bringt Frith (2004b: 43) so auf den Punkt: »while music may not represent anything, it clearly communicates«. Sängerinnen und Sänger als primäre Bedeutungsträger im Kontext populärer Musik und Stimmen als ein essenzieller Bestandteil des Starimages nehmen eine zentrale Stelle in diesem Kommunikationsprozess ein. Verständlich wird ihre Rolle in diesem Prozess nur durch angemessene Kontextualisierung und Verortung sowohl innerhalb der populären Musik als auch in soziokulturellen Umständen. Umgekehrt gibt die Stimme allerdings auch Aufschluss über die jeweiligen Kontexte. Dieses Wechselspiel beleuchten die nachfolgenden Kapitel, indem sie die historischen Quellen und Einflüsse vokaler Gestaltung ebenso herausarbeiten wie die zeitgenössische Rezeption und Wirkung. So geben die Analysen Aufschluss darüber, wie vokaler Ausdruck musikalische Genres und das Image von Sängerinnen und Sängern prägt. Gleichzeitig beleuchten sie, wie Stimme und Gesang eingesetzt werden, um kulturelle Verortungen zu betonen, vorzunehmen oder zu hinterfragen, sowie Song-Inhalte zu transportieren oder zu verschleiern.