

VOKALE AUSDRUCKSMUSTER IM KONTEXT VON STAR- IMAGES UND KULTURELLEN STEREOTYPEN. EINE EXEMPLARISCHE ANALYSE DER VOKALSTILE VON BERT WILLIAMS UND BING CROSBY

Tilo Hähnel

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelten sich in den USA eine Vielzahl von Stereotypen, Star-Images und – mit der populären Musik – auch neue Formen der vokalen Gestaltung. Selbst Vokalstile, die nicht per se neu waren, wurden zumindest in den USA salonfähig. Dies gilt insbesondere für solche vokalen Ausdrucksmittel, die nicht im Kanon der klassisch-romantischen Lied- und Musiktheatertradition standen. Für das Verständnis des Artikels sei vereinfacht angenommen, dass Star-Images mit kulturellen Stereotypen in einem Wechselverhältnis stehen, und zwar so, dass Star-Images mit kulturellen Stereotypen spielen, auf sie verweisen und sich ihrer bedienen. Im Vordergrund des Artikels soll jedoch der Einfluss des vokalen Ausdrucks auf dieses Wechselverhältnis stehen. Dazu seien drei Ausgangsfragen vorangestellt: Erstens, lässt sich eine Verbindung zwischen kulturellen Stereotypen und Star-Images einerseits und vokalen Ausdrucksmustern andererseits konkret nachweisen? Wenn dies gelingt, kann zweitens die Frage nach der Bedeutung von vokalen Ausdrucksmustern für Star-Images gestellt werden, also die Frage, wie das Image des Stars durch vokale Ausdrucksmittel beeinflusst und gesteuert wird. Und drittens kann nach dem Stellenwert des vokalen Ausdrucks gefragt werden, also: Welchen Anteil haben vokale Ausdrucksmittel am Star-Image?

In den nachfolgenden Abschnitten werden zuerst drei Stereotype des US-amerikanischen Mannes um 1900 vorgestellt, wie sie Kimmel (2012) aus drei Archetypen ableitet. Da sich häufig Stereotype klanglich über regionale, nationale und soziale Akzente und Dialekte artikulieren, muss nachfol-

gend auch auf die Entstehung des »Standard American English« (SAE) eingegangen werden. Über Akzent und Dialekt wird so eine erste wichtige Verbindung zwischen Stereotyp und vokalem Ausdruck hergestellt. Anschließend werden an zwei Beispielen die Verbindungen zwischen vokalen Ausdrucksmustern und kulturellen Stereotypen gezeigt bzw. hinterfragt, sowie Modelle zur Beschreibung des Wechselverhältnisses von Images und vokalem Ausdruck aufgestellt: Zunächst bei Bert Williams, einem der frühen Vaudeville-Stars am Broadway, und anschließend bei Bing Crosby, dem wohl einflussreichsten Crooner.

1. Kulturelle Stereotype

1.1 Männerbilder vor 1930

Kimmel (2012) sieht drei Archetypen im Sinne von »Urformen« für die Ausbildung männlicher Stereotype in den USA des 20. Jahrhunderts als wesentlich an: Den Heroic Artisan, den Genteel Patriarch und den Self-Made Man. Alle drei Archetypen sind Ausgangspunkt für Stereotype, die sich aus ihnen ableiten lassen und sich im Laufe der Geschichte wandeln.

Der Heroic Artisan ist der mutige und autonome Handwerker, der etwas kann, etwas »drauf hat«. Er ist der einfache und unabhängige Einzelgänger und Einzelkämpfer. Sein Image taucht in Literatur, Film und Shows in der mystisch verklärten Figur des Cowboys auf, später aber auch in der des Großstadt-Detektivs. In seiner ursprünglichen Form ist er, wie auch der Genteel Patriarch, früh aus Europa nach Nordamerika eingewandert (Kimmel 2012: 11ff).

Der Genteel Patriarch ist zunächst der aristokratische Herrscher, später aber auch der von Geburt an Wohlhabende. Der stereotype Genteel Patriarch ist negativ besetzt, weil er sehr schnell Assoziationen an die britische Krone und ihre Herrschaftsansprüche an die Kolonie weckt. Er überlebt im schnöseligen Akademiker, im Snob, aber auch allgemein im Intellektuellen, im verweiblichten Sensibelchen, Schlauberger oder Nerd. Seine Überlegenheit gibt er deutlich zu erkennen und seinen Reichtum hat er ohne eigenes Zutun übergeben bekommen. Als überheblicher oder ignoranter Mensch stellt er sich über alle anderen und damit über die Mehrheit der Amerikaner, was ihn als Protagonisten in Geschichten immer unsympathisch macht. Beide, der Heroic Artisan und der Genteel Patriarch sind von Geburt an, was sie sind, und sie sind damit zufrieden (Kimmel 2012).

Die wirtschaftliche Struktur des 19. Jahrhunderts kennt jedoch keine stabilen gesellschaftlichen Verhältnisse (für den weißen Mann) mehr. Soziale Schichten werden durchlässiger und gerade in den USA werden wirtschaftlicher Aufschwung, Bevölkerungswachstum und Aufbruchstimmung augenfällig. So wächst eine Generation von Aufsteigern heran, die nach oben streben und vom einfachen abhängigen Arbeiter in die Mittelschicht wandern wollen. Der Self-Made Man hat sich aus eigener Kraft seine Männlichkeit und Autonomie erarbeitet bzw. zurückerobert und ist in diesem Sinne nicht nur monetär erfolgreich (Kimmel 2012: 139ff). Dieses Erfolgsmodell ist gleichermaßen auch Mythos geworden. Denn letzten Endes beruht auf diesem Mythos der selbstverständliche Zwang, sich fortwährend nach oben zu kämpfen. So sind die meisten US-Amerikaner keine gemachten Männer, sondern bleiben Männer, die machen müssen. Der Self-Made Man ist eine Ideologie und damit ein Gerundivum, das sich im Pelz eines Partizip II anschleicht. Die meisten US-Amerikaner bleiben der Charley aus Chaplins Film *Modern Times* (1936), der sich im Getriebe der industrialisierten Gesellschaft vergeblich abschuffet. Gleichzeitig ist das Bild des Self-Made Man die Ideologie einer männlichen, weißen Mittelschicht.

Aus der Perspektive dieser weißen Mittelschicht werden (bzw. bleiben) Afroamerikaner nach der Abschaffung der Sklaverei Gegenstand von Komödien und nach Kibler (1999) entweder als Zip Coon oder Jim Crow-Typus gezeichnet. Ersterer ist der afroamerikanische Dandy der nördlichen Großstädte, der sonderbar und ignorant seinen eigenartigen Geschäften nachgeht. Jim Crow dagegen bezeichnet den witzigen, aber dummlichen und faulen Baumwollpflücker, der es sich in seinen Lumpen auf den Plantagen gut gehen lässt.

1.2 Dialekte und Akzente

Nun spielen diese Stereotype, da sie mit Dialekten und Akzenten in Verbindung gebracht werden, auch bei der Herausbildung bzw. beim »Aushandeln« des SAE zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Rolle. So wird der Cowboy mit dem Dialekt des Mittleren Westens oder dem »Hillbilly«-Dialekt der Appalachen in Verbindung gebracht. Der Genteel Patriarch spricht den intellektuellen akademischen Dialekt der nördlichen Ostküste (v. a. Boston und New York), der nicht nur dem britischen Englisch ähnelt: Die Sprache New Yorks und Bostons wurde auch mit dem Einfluss von Einwanderern in Verbindung gebracht und aus Fremdenfeindlichkeit und Antisemitismus heraus abgelehnt. Afroamerikaner, die in mehreren Migrationswellen von Süden kommend die nördlichen Industrieregionen bevölkerten, wurden generell mit

dem Dialekt der schwarzen Südstaatenbevölkerung in Verbindung gebracht – aus dem sich später das »African American English« (AAE) herausbildete. Weiße Südstaatendialekte waren aus zweierlei Gründen keine Kandidaten für das SAE: Zum einen ähnelten sie dem afroamerikanischen Dialekt, zum anderen galten die Südstaaten auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch als Agrar-Bundesstaaten, die im Bürgerkrieg den nördlichen Industrie-Bundesstaaten unterlagen. Der idealtypische US-Amerikaner stand in der Traditionslinie der Einwanderer der ersten Generationen, die sich mit der Siedlungsgrenze nach Westen ausbreiteten. Der Self-Made Man, der sich als Sprecher des SAE behauptet, ist ideologisch genau dieser »originale« US-Amerikaner, der das Englisch des Mittleren Westens spricht (Bonfiglio 2002).

	Hillbilly	SAE	NY/BE	AAE
intrusives r	ja	nein	nein	nein
postvokales r	ja	ja	nein	nein
Diphthong	ja	ja	ja	verkürzt
Suffix »ing«	/ɪŋ/	/ɪŋ/	/ɪŋ/	/ɪn/

Tabelle 1: Übersicht über die auffälligsten Ausspracheunterschiede (nach Bonfiglio 2002), SAE = Standard American English; NY = New York; BE = British English; AAE = African American English

Das wohl markanteste Phonem im SAE ist wohl das gesprochene »r«, was als /ɹ/ und in seiner Extremform als /ɻ/ (»retroflexes r«) in Erscheinung tritt und bisweilen auch dort gesprochen wird, wo es nicht notiert ist. Bonfiglio (2002: 1) spricht in diesem Zusammenhang vom »intrusiven r«, welches z.B. bei der Aussprache des Wortes »saw« zu /sɔɹ/ führt, statt, wie angenommen, sich als /sɔ:/ artikuliert (siehe Tabelle 1 für dieses und die nachfolgenden Beispiele). Im britischen Englisch und an der Ostküste bleibt das postvokale »r« stumm. So wird »car« im Mittleren Westen und im Süden mit einem deutlichen »r« gesprochen (/kɑɹ/), im Osten jedoch nicht (/kɑ:/) – wie im Übrigen auch im britischen Englisch nicht. Das »r« wurde regelrecht zum Dreh- und Angelpunkt in der Diskussion um eine standardisierte amerikanische Aussprache (Bonfiglio 2002: 162ff). Und hier wiederum spielte das Radio eine bedeutende Rolle, da über den Rundfunk die US-amerikanische Öffentlichkeit überhaupt erst für regionale Akzente und Dialekte sensibilisiert wurde; dies war die Grundvoraussetzung für die Forderung nach einer normierten Aussprache, welche eine eigene kulturelle Identität der US-Amerikaner auch phonetisch stützte. Wie wichtig dabei das »r« ist, zeigt Bonfiglio (2002: 162ff.) u. a. an der Figur Francis Horace Vizetelly. Vizetelly war nicht nur Herausgeber eines neuen Standardwörterbuchs, er beriet auch

die Columbia Broadcast Company. Vizetelly vertrat offensiv das postvokale »r« und sah es stellvertretend für und als Ausdruck von Männlichkeit, Potenz und der Sprache der amerikanischen »Businessmen« an. Dagegen missbilligte er das »awfully nice« Englisch der Frauen sowie das »Shopkeepers« Englisch und »sogenannte Oxford Englisch«. Das stumme postvokale »r« war für den in London geborenen Vizetelly weniger Zeichen seiner Ablehnung des britischen Englisch als ein Zeichen für Verweiblichung, was damals ein Kampfbegriff gegen alles Unamerikanische schlechthin war. Interessant in Verbindung mit der Abgrenzung zum afroamerikanischen Englisch ist die Behandlung des Diphthongs, also des Zweiklangs. So wird »right« in den Südstaaten /ɹaɪt/, statt /ɹɑːt/ ausgesprochen. Auch das Weglassen des »g« bei der -ing-Endung wird mit afroamerikanischem Englisch assoziiert.

2 Bert Williams

Egbert Austin Williams wurde in der Karibik geboren, irgendwann zwischen 1874 (Forbes 2004) und 1877 (Larkin 1998: 5837; Spinks 1950 gibt das Geburtsjahr 1875 an). Als Kind emigrierte er zuerst nach New York und dann nach Kalifornien. Unter dem Namen Bert Williams gehörte er zum Comedy Duo »Williams and Walker«, das im Geburtsjahr von Bing Crosby, 1903, begann, am Broadway aufzutreten. Williams selbst bezeichnete seinen Bühnencharakter als den »Darkey«. Aus der Vaudeville-Tradition kommend, war Williams auch der Autor seines Bühnencharakters, den er an einen »Theme Song« (in seinem Fall den Song »Nobody«) knüpfte. Ab 1910, nach dem Tod seines Bühnenpartners, trat Williams solo auf und spielte in den Ziegfield Follies am Broadway, bis er 1922 auf der Bühne zusammenbrach und kurz darauf starb.

2.1 Onstage und Offstage

Williams war ein Blackface-Comedian. Es fällt nicht schwer, sich vorzustellen, dass es für Williams ein schwieriger Balanceakt gewesen sein muss, als Afroamerikaner mit schwarzgerußtem Gesicht schwarze Südstaatenbewohner zu mimen. Williams musste zeigen, dass er »spielt«, und nicht einfach »ist«, ohne Afroamerikaner dabei zu verhöhnen. Forbes (2004) hat diesen Balanceakt untersucht und zwei kontrastierende Typen von Bert Williams herausgearbeitet: Einen »Onstage« Williams, und einen »Offstage« Williams. »Offstage, he distanced himself from the buffoon he played onstage and, in

so doing, he exhibited a self that was cultivated, intelligent, and philosophical« (Forbes 2004: 605).

Was Forbes mit den Begriffen »Onstage-« und »Offstage-« Person beschreibt, erinnert an die Begriffe der Privat-, Aufführungs-, und Song-Person von Frith (2002), lässt sich jedoch nicht zweifelsfrei auf diese übertragen. Williams Onstage-Image ist untrennbar mit Williams verbunden und daher eher eine Bühnenperson als ein auswechselbarer Charakter. Offstage wiederum gibt sich Williams zwar privat, aber ist alles andere als eine Privat-Person. Williams kontrolliert und steuert offstage, also hinter und jenseits der Bühne, die Wahrnehmung seiner Person als Künstler und damit als Star-Person. Insofern ist hier eine Unterscheidung von Starperson und Bühnenperson sinnvoll, wobei Williams sich jeweils unterschiedlicher Stereotype bedient. Wie er hinter der Bühne seine Maske ablegte, lässt sich einem Artikel der Zeitschrift »The Soil« aus dem Jahr 1916 entnehmen, in dem Williams in einem Interview selbst sagte:

»I [Williams] try to portray the darkey, the shiftless darkey, to the fullest extent, his fun, his philosophy. [...] If I take up a lazy stevedore, I must study his movements — I have to, he's not in me — the way he walks, the way he crosses his legs, the way he leans up against a wall, one foot forward. [...] It's in a monkey to make people ›feel funny‹ because he's born that way, but it's not in me. To make people laugh I have to work it out carefully« (B. 1916: 19)

Das Wechselspiel zwischen beiden Stereotypen scheint bei Williams nicht nur nachvollziehbar, sondern geradezu folgerichtig und notwendig zu sein. Bei näherer Betrachtung lässt sich jedoch zeigen, dass Williams diesen Balanceakt nicht nur über seine Onstage- und Offstage-Persönlichkeit zeigt, sondern bereits beide Charaktere onstage präsent macht. Dabei nimmt der vokale Ausdruck eine Schlüsselposition ein, was im Folgenden an zwei Beispielen verdeutlicht werden soll: »The Moon Shines On The Moonshine« (1919) und »Play That Barbershop Chord« (1910).

2.2 Vokaler Ausdruck als Vermittler von Images

Liedtext	phonetische Transkription
The mahogany is dusty, All the pipes are very 'rusty, And the good, old-fashioned musty, Doesn't musty anymore.	[ðɜːmə'hɒːɡɜːni ɪs 'dastuː] [ɔːlðə 'paɪps əveɪ 'rʌstiː] [ændðɜː'ɡʊdɔːl fæʃɪn 'mastiː] [dezn 'masti æni moː]
All the stuff's got bum and bummer, from the middle of the mummer. Now the bar is on the hummer, and »For Rent« is on the door.	[ɔːlðə'stʌfs ɡʌt bʌm æn 'bʌmɪ] [fɹʌm ðɜː'mɪdl ɔːfðɜː'sʌmɪ] [nəʊ ðɜː'bɑːɪs ɔːnðɜː 'hʌmɪ] [æn fɛ'ɹɛnt ɪs ɔːnðe'dɔː]

Tabelle 2: Williams phonetische Umsetzung der ersten Strophe von »The Moon Shines On The Moonshine« (1919) [\[Hörbeispiel\]](#)

Tabelle 2 zeigt eine phonetische Transkription des Liedanfangs von »The Moon Shines On The Moonshine« (1919), in dem das Bild einer verlassenen und verfallenen Gegend gezeichnet wird, deren Bewohner »Moonshine« (schwarzgebrannten Schnaps) herstellen: Auf langen Worten (»anymore«) dehnt Williams den letzten Vokal und lässt das postvokale »r« stumm. An den Zeilenenden vier bis sieben, die immer mit einem »r« aufhören, singt er dagegen ein deutliches /ɹ/. Zudem artikuliert er Diphtongs deutlich. Williams Aussprache entspricht bereits dem gehobenen amerikanischen Englisch, was aber zu dieser Zeit noch nicht als SAE genormt ist. Neben der klaren Aussprache ist es auch der gehobene Wortwitz, mit dem sich Williams von den üblichen bourlesken Zweideutigkeiten distanziert. So könnte man beispielsweise »and the good old fashioned musty doesn't musty anymore« in etwa übersetzen mit »Selbst der gute altmodische Muff mufft nicht mehr«. Dieses Wortspiel wirkt im Englischen umso deutlicher, da »musty« ausschließlich ein Adjektiv ist, hier jedoch nicht als solches, sondern gleichermaßen als Substantiv und Verb »missbraucht« wird. Interessant ist auch die Änderung des Liedtextes im Refrain: Statt »*When* the moon shines on the moonshine« singt Williams im letzten Refrain »*Where* the moon ...«. Mit dieser scheinbar marginalen Änderung zieht sich Williams aus der beschriebenen Geschichte heraus. Anfangs konnte man den Protagonisten noch in der Szene selbst verorten, in der er beschreibt, wie seine Umgebung aussieht, »wenn« der Mond auf den Moonshine scheint. Nun, am Ende des Liedes, ist der Protagonist der Darsteller auf einer fernen Bühne, der lediglich eine Szenerie beschreibt, »wo« der Mond auf den Moonshine scheint – eine Szenerie, in der er selbst nicht mehr verortet ist.

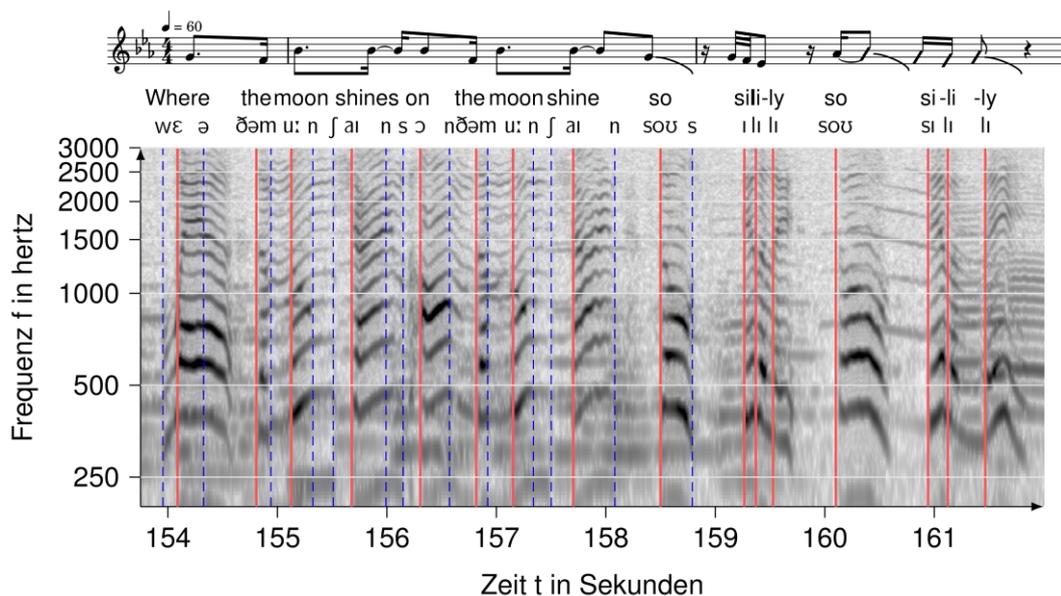


Abbildung 1: Bert Williams – »The Moon Shines On The Moonehine« (1919), Ende des letzten Refrains [\[Hörbeispiel\]](#)

Unabhängig vom Text und textlichen Änderungen ist eine weitere artikulatorische Ausgestaltung aufschlussreich: das Timing der Konsonanten. Williams lässt sich für jede Silbe Zeit, singt Konsonanten, vor allem »s« und stimmhafte nasale Konsonanten (>n« und »m«) lang aus. Abb. 1 zeigt ein Spektrogramm vom Ende des letzten Refrains. Über die Energieverteilung im Spektrogramm werden Tonhöhen und Klangfarbenänderungen sichtbar, die präzise Rückschlüsse auf den zeitlichen Wechsel von Konsonanten und Vokalen erlauben. Die Silben liegen nach dem Höreindruck auf der Position der betonten Vokale in der jeweiligen Silbe. Die Position der Silben in der Zeit ist mit roten durchgezogenen Linien eingezeichnet und entspricht der über dem Spektrogramm gesetzten Transkription. Während Williams die Silben synkopisch platziert, interpoliert er die Konsonanten (gestrichelte Linien) zwischen den angrenzenden Silben. Der Höreindruck ist ein gleichmäßig langsames und deutliches Sprechen und zugleich ein synkopierter Rhythmus. Es ist das Gegenteil eines verwaschenen Südstaatenakzents, wie er in frühen Bluesaufnahmen dokumentiert wurde.

Neben dem gehobenen Wortwitz und der präzisen Artikulation schafft es Williams auch schauspielerisch, mehrere Ebenen zu etablieren, so etwa in »Play That Barbershop Chord« (1910). Im »Barbershop Chord« geht es um eine kraushaarige Afroamerikanerin, »a kinky-haired lady they called Chocolate Sadie«, die einen Pianisten, Mr. Jefferson, anhimmelt und ihn darum bittet, den tollen Barbershop Chord zu spielen. In der Strophe wird die Szenerie aus Erzählersicht beschrieben. Im Refrain zitiert der Erzähler je-

doch die Protagonistin wörtlich. Die erzählende Bühnenfigur, der »Darkey«, singt also ein Lied über einen Groupie (»Chocolate Sadie«), der im Verlauf des Songs dem Pianisten mehr und mehr auf die Nerven geht. In der Wiederholung bricht Williams aus dem Gesang aus, um den Charakter der Protagonistin zu spielen. Dazu fügt er kurze gesprochene Einwürfe ein, die er mit sprachlichen Mitteln, vor allem mit der Prosodie, überzeichnet.

Lord Oh, please do play that barbershop chord just as favour , It's got that soothing harmony, It makes an awful, awful, awful hit with me! Play that	strain, Oh, won't you, please! Mister, please play it again, 'Cause Mister, when you start the minor part, I feel your fingers tripping and a- slipping 'round my heart. Oh, Mister	Lord, <i>Oh, sir!</i> That's the barbershop chord! Oh, that's it! ha! »
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Abbildung 2: Zweiter Refrain aus »Play That Barber Shop Chord« (1910), kursiv: gesprochen; eingerahmt: Hinzugefügte Einwürfe [\[Hörbeispiel\]](#)

Abb. 2 zeigt den Text des letzten Refrains aus dem »Barber Shop Chord«. Die gerahmten Einwürfe fehlen gänzlich im ersten Refrain. Sie sind gleichermaßen Steigerungsmittel wie auch Mittel zur Abgrenzung von Williams und dem von ihm gespielten Charakter. Wie bei einem Puppenspieler, dessen Puppe selbst einen Puppenspieler darstellt, verketteten sich bei Williams Star-, Bühnen-, und Songperson. Diese Verkettung ist hier bereits kompositorisch durch die Aufteilung von Strophe (Erzähler) und Refrain (Sadie) angelegt. Was Williams jedoch schafft, ist, diese Anlage für sich zu nutzen und alle drei Ebenen allein über vokale Gestaltungsmittel hörbar zu machen.

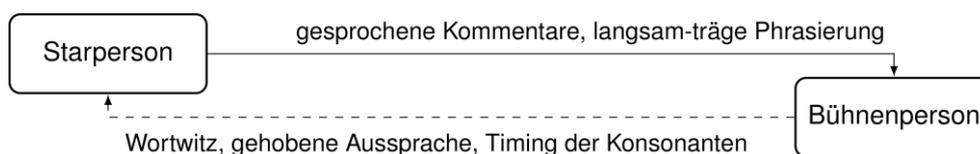


Abbildung 3: Vokaler Ausdruck zur Steuerung des Wechselspiels von Star- und Bühnenperson bei Bert Williams

Zusammenfassend kann also zunächst festgehalten werden, dass Bert Williams als Star durchaus dem Typus eines genauen Handwerkers und über seinen Erfolg auch dem Typ des Self-Made Man entspricht. Afroamerikanische Stereotype sind als Bühnenfiguren klar unterschieden und gehören nicht zu seiner Starperson. Das Wechselspiel dieser Personen auf der Bühne wird maßgeblich über vokale Ausdrucksmittel gestaltet, und zwar so, wie in Abb. 3 skizziert: Williams mimt Afroamerikaner über gesprochene Kommentare –

die man später auch bei Al Jolson und anderen Broadway-Stars hören wird – , aber auch den trägen Darkey durch ein langsames Sprechtempo und eine gleichmäßig fließende Rhythmisierung. Die Bühnencharaktere weisen jedoch auf den Schauspieler zurück und lassen ihn durchscheinen. Das erreicht er durch seine gehobene Aussprache, Ironie, Wortwitz und das überdeutliche Timing der Konsonanten. In dieser Rückwirkung wird die träge und faul wirkende langsame Sprache durch die Deutlichkeit der Artikulation zum künstlich Trägen, zum artifiziell Faulen, kurzum zum Symbolischen und damit Künstlerischen. Unter der Voraussetzung, dass es sich bei Star- und Bühnenperson um voneinander abgegrenzte Charaktere handelt, kann das Schema in Abb. 3 durchaus den Anspruch auf ein allgemeines Modell zur Beschreibung von vokalen Ausdrucksmitteln im Kontext von Star-Images und kulturellen Stereotypen erheben. Wobei jeweils klar sein muss, um welches Wechselspiel es geht: Bühnen- und Songperson, Star- und Bühnenperson, Star- und Songperson oder gar um eine Dreifachverkettung von Bühnen-, Song-, und Starperson. Voraussetzung für ein erkennbares Wechselspiel sind natürlich mindestens zwei unterschiedene Personen. Nur so kann überhaupt ein Vermittlungsraum zwischen ihnen aufgespannt werden. Dass diese Voraussetzung – erkennbar unterschiedliche Personen oder Images – jedoch nicht zwangsläufig gegeben sein muss, zeigt der nachfolgende Blick auf den Vokalstil Bing Crosbys.

3 Bing Crosby

Crosby wurde 1903 geboren und wurde 1926 in der Band von Paul Whiteman als einer der »Rhythm Boys« einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Laut Giddins (2001: 14 ff.) hatte Crosby allein zwischen 1942 und 1962 168 Chart Hits, wobei »White Christmas« für Jahrzehnte die meistverkaufte Single in der Geschichte der Tonträgerindustrie blieb. Crosby trat in unzähligen Radio- und Fernsehshows auf, spielte in Filmen und war, kurz gesagt, omnipräsent. McCracken (1999) beobachtet bei Crosby eine Entwicklung vom frühen Crooner im Stil von Rudy Vallée hin zum »American Crooner«, also einem Crooner, der zu einem Idealtypus eines männlichen US-amerikanischen Gesangstars wird. Im aktuellen Kontext ist jedoch interessant, dass McCracken diesen Wandel auch an einer Änderung des Vokalstils von Crosby festmacht. Demnach begann Crosby um 1930, mit tieferer Stimme zu singen und wandelte sein Image vom Playboy zum Familienmenschen. Mit dem Image des Geld verdienenden, sorgenden Ehemanns etablierte er den Typen des American Crooner bzw. des crooning Self-Made Man und nimmt gerade

durch seine Familientauglichkeit bereits das Image des American Man der 1950er Jahre (Kimmel 2012: 176ff.) vorweg. Im Folgenden soll die Verbindung von Image und Vokalstil bei Crosby detaillierter herausgearbeitet werden.

3.1 Nicht-Image als Image

Bing Crosby hat einen kaum zu überschätzenden Vorteil, der ihn als Kandidaten für den prototypischen Amerikaner ausweist: Crosbys Vorfahren stammen aus Irland, also aus Westeuropa, und sind bereits vor mehreren Generationen in die USA eingewandert. Als Nachkomme der frühen Einwanderer ist er kein Fremder, kein Afroamerikaner, kein Jude, kein Osteuropäer und laut Hentoff (2010: 91-93) selbsterklärtermaßen kein Intellektueller. Kurzum umgeht er quasi von Geburt an viele Fettnäpfe, die vor dem Zweiten Weltkrieg in den USA flächendeckend auslagen. Diese Konstitution ist geradezu idealtypisch für das US-amerikanische Selbstverständnis dieser Zeit, in der, so Kimmel (2012: 139 ff.), sich der US-Amerikaner mehr und mehr ex negativo definiert. Der US-amerikanische Mann, so die These von Kimmel und anderen, sieht sich in einem Konkurrenzkampf allen möglichen Feinden gegenüber und weiß in Abgrenzung zu jenen am ehesten, was er »nicht« ist (Kimmel 2012: 139 ff.). Das zeigt sich auch in Crosbys Image. McCracken zitiert einen Artikel über Crosby aus dem Liberty Magazine von 1939, in dem es heißt: »Bing Crosby is definitely not the matinee idol type He's the boy next door, the fellow that lives across the street – folksy, familiar, utterly lacking in self-consciousness or self-conceit« (zit. n. McCracken 1999: 384). Damit unterscheidet sich Crosby maßgeblich von den früheren Croonern, wie etwa Rudy Vallée, der mit seinem Image des steifen, hageren College-Schnösels die US-Amerikaner gegen sich aufbrachte – weniger jedoch die Amerikanerinnen. Crosby croonte zwar, aber er war kein Crooner in diesem alten Sinne mehr. In den 1930er Jahren, nicht zuletzt durch Crosby, wandelt sich der Begriff des Crooners vom Pejorativen hin zum eher deskriptiv genutzten Neutralen. Statt also den Crooner als Säusler abzuwerten, ist der Crooner nun jemand, der einen bestimmten Vokalstil einsetzt und beherrscht. Bei Lockheart (2003) lassen sich dazu eine ganze Reihe an ex negativo-Definitionen ausmachen:

»Early microphone singing style, as [...] culminated in Bing Crosby, was perhaps an embodiment of the American populist ideal of the time. [...] Americans wanted their own unique image and, [...], a unique sound. It should be democratic, nonelitist, NewWorld, i.e., non-European, nonclassical, non-specialized, and ›untrained‹ in the sense of classical singing, [...]. The impli-

cation [...] of the microphone singer is that the voice ›naturally‹ came out that way, carrying characteristics of the spoken American conversational dialect with an individualistic, ›honest‹ quality« (Lockheart 2003: 381).

Bei Lockheart definiert sich das Normale stets über das Nichtsein. Es orientiert sich an der Standard-Sprache und fürchtet sich vor allem, was abweicht und sich Extremen nähert – sei es afroamerikanische Musik oder pseudoantiquierte europäische wie etwa rein akustische Bühnenmusik. Bei diesem Ausschlussverfahren kann am Ende nur eine Mitte übrig bleiben – die sich auch bei Bing Crosby findet. Dazu sei allerdings kurz auf die »Negativbeispiele«, die früheren Crooner, verwiesen.

3.2 Vallée und Crosby

Rudy Vallée und seine Connecticut Yankees pflegen das Image des Genteel Patriarch. Crooning ist bei Vallée, wie z.B. in »S'posin'« (1929) das als verweiblicht und verweichlicht bezeichnete näselige Gesäusel (Greenberg 2008: 97ff.; McCracken 1999: 381ff). Der Akzent Vallées outet ihn als Mitglied der akademischen Oberschicht, was am stummen postvokalen »r« und zum Teil auch am gerollten »r« hörbar wird. Vallée singt leise, im Falsett, also ungestützt und mit Schleifern versehen, die eine markante exponentielle Form aufweisen: Beim Verschleifen eines Aufwärtsintervalls steigt die Tonhöhe anfangs langsam und zum Ende hin immer schneller an. Diese exponentiellen Glissandi lassen sich in anderen Genres wesentlich seltener finden, wohl aber in Aufnahmen der frühen Crooner, häufig kombiniert mit Aufwärtsbewegungen in der Melodie, wie sie etwa auch bei Smith Ballews »To Whom It May Concern« (1931) deutlich zu erkennen und auch zu hören sind. Im Unterschied zu Vallée passt Ballew seine Aussprache allerdings bereits an das SAE an, schmachtet aber dennoch in zumindest für ihn hoher dünner Lage dahin. Die Texte der früheren Crooner drehen sich in der Regel um das Umwerben einer Angebeteten, jedoch ohne Heiratsabsicht – ein weiteres Indiz für den versnobten Schnösel, der sich über Sitte und Anstand stellt.

Bing Crosby singt Texte, die salonfähig und später mehr und mehr familiautauglich sind (»White Christmas« ist auch in dieser Hinsicht ein Paradebeispiel). Zudem ist Crosbys Stimmlage tiefer und er singt lauter, was wohl ein entscheidender Grund ist, warum er »normaler« klingt. »Normal« – das ist die Sprechstimme und somit auch die Sprechstimmlage, um die alles kreist. Beispielfhaft sei hier seine Aufnahme von »Wrap Your Troubles In Dreams« (1931) erwähnt, in der sich bereits deutliche Unterschiede im Vokalstil zu Ballews zeitgleich erschienenem »To Whom It May Concern«

ausmachen lassen. Crosbys Image ist das des normalen US-Amerikaners und auch des Self-Made Man, wie es sich in jener Zeit ausgestaltet und wie es sich später mehr und mehr manifestiert.

	frühe Crooner	Bing Crosby	Traditionalisten
Lautstärke	leise	flexibel	laut
Kehlkopfposition	hoch	flexibel	entspannt, tiefer
Registerwechsel	betont	betont	ausgeglichen
Falsett	ungestützt	wenig gestützt	gestützt
Mikrofonabstand	sehr nah	flexibel	entfernt
Aussprache	sprechnah	sprechnah, SAE	Vokalverschiebung
Diphthongs	gedehnt	gedehnt	verkürzt
Konsonanten	sprachnähnlich	sprachnähnlich	verkürzt

Tabelle 3: Positionierung des Vokalstils von Crosby im Vergleich mit früheren Croonern (Vallée u. a.) und sog. klassischem Gesang

3.3 Star- und Bühnenimage bei Crosby

3.3.1 Zwischen den Gesangsfronten: frühe Crooner, Crosby und die Traditionalisten

Eine Analyse von Star- und Bühnenperson nach dem Schema in Abb. 3 ist im Falle von Crosby nicht möglich, da hier Star- und Bühnen-Image deckungsgleich sind. Crosby erarbeitet sich keine Charaktere, von denen er sich abgrenzt und die aufeinander verweisen. Er gibt sich in beiden Fällen als der »normal guy«. Sein Bühnenimage ist also eine Kopie seines Star-Images. Der vokale Ausdruck entspricht dem »Normalen«, welches sich in erster Linie über die Abgrenzung zu extremen Vokalstilen definiert. Und genau die Abgrenzung ist hier der Schlüssel zur Verbindung von Vokalstil und Image: Greenberg beschreibt einen regelrechten Zweikampf zwischen den Croonern und den Traditionalisten, in dem erstere die meisten Platten verkaufen und die größte mediale Aufmerksamkeit genießen, während letztere sich als die besseren »Stimm-Handwerker« zu verkaufen versuchen und es sich zum Ziel setzen, den Dilettantismus der Crooner zu entlarven. Dazu wird von beiden Seiten eine Vielzahl an Gesangs-Lehrwerken und Polemiken ins Feld geworfen (Greenberg 2008: 97ff.).

Tabelle 3 zeigt das Spannungsfeld, welches sich hier auftut, anhand wesentlicher Unterschiede in Stimmgebung und Artikulation. An beiden Polen finden sich Exemplare des Genteel Patriarch: Die frühen Crooner auf der einen Seite, auf der anderen die Verfechter traditioneller europäischer Ge-

sangsideale, vor allem des Opernideals. Wenn in diesem Spannungsfeld das Normale aus dem Ablehnen jeglicher Extreme destilliert wird, so ergibt sich auch hier eine Mitte, ein letzter, aus der Negation verbliebener Stil-Raum. Bing Crosby muss glaubwürdig diesen Raum besetzen, was ihm durchaus gelingt: Crooner wie Rudy Vallée singen eher leise, mit einem dünnen Falsett, also in der höheren Lage behaucht und wenig gestützt mit hohem Kehlkopf. Sie singen dabei möglichst nah am Mikrofon und artikulieren sehr sprechnah. Klassischer Gesang setzt auf der anderen Seite auf eine maximierte Lautstärke und auf eine volle Bruststimme. Dazu wird der Kehlkopf weit und tief gestellt, wobei er entspannt und locker bleibt, also nicht nach unten gedrückt wird. Wenn Register überhaupt gewechselt werden, so werden sie möglichst nahtlos überblendet. Das Sprachverständnis steht bei den Traditionalisten zweitrangig hinter dem Anspruch, dass die Stimme weit trägt und voll tönt. Daher ist typisch für den klassischen Stimmklang, dass sich Vokale in ihrem Klang verschieben (häufig werden offene Vokale in Richtung des korrespondierenden gerundeten Vokals verschoben). Bing Crosbys Stimme ist flexibler als die der frühen Crooner. Er nutzt seltener die hohen Lagen und setzt dabei auch seinen Kehlkopf flexibler ein, vermeidet jedoch Extreme. Das führt in den hohen Lagen zu einer sensiblen, dünnen Stimme, die aber immer noch stärkere Bruststimmenanteile hat als bei den frühen Croonern. Durch die Flexibilität der Lautstärke und der allgemein höheren Lautstärkeintensität muss Crosby auch mit dem Mikrofon flexibler umgehen. Hier ist selbstverständlich auf die unterschiedlichen Aufnahmesituationen im Studio, Film und auf der Bühne hinzuweisen. Ein naher Abstand zum Mikrofon war im Prinzip nur im Studio praktikabel. Für Filmaufnahmen war der Gesangsstil an die größere Mikrofondistanz anzupassen. Das gilt umso mehr für Konzertveranstaltungen, da die Verstärkertechnik noch nicht ausgereift genug war, um eine leise Stimme über ein Ensemble zu befördern. So muss davon ausgegangen werden, dass auch Rudy Vallée auf der Bühne lauter gesungen hat, selbst wenn er laut McCracken (1999: 379) zur Verstärkung ein Megafon hinzuzog. Durch den flexiblen Einsatz des Mikrofons bei Crosby wandelt sich das Mikrofon mehr und mehr zum Instrument. Insgesamt gesehen kann Crosbys Stimme zwischen beiden Polen, wie sie in Tabelle 3 dargestellt sind, verortet werden – wenngleich Crosby einige Neuerungen der Crooner beibehält und sich damit tendenziell auf die Seite der frühen Crooner stellt.

3.3.2 Crosbys Image: Ein Modellversuch

Denkt man die vorangegangene Analyse konsequent weiter, so ist unmittelbar klar, dass die Möglichkeiten vokalen Ausdrucks nicht allein zwischen den frühen Croonern und den Traditionalisten erschöpfend abgebildet werden können. So sind grade Gesangsstile, die sich im afroamerikanischen Kontext herausgebildet haben, von weiterer Bedeutung. Vokale Gestaltungsmittel der Genres Blues und Gospel halten eine weitere und neue Palette an vokalen Ausdrucksformen bereit, die sich im Modell als Extremformen darstellen lassen und ebenso das Einnehmen einer Mittelposition fordern. Das kraftvolle rufnahe Singen der Blues- und Gospel- Shouter wäre eine solche Extremform. In der Tonhöhe nach oben ausgebaut, geht aus dem Shouten auch die Technik des Beltens hervor – wobei Hervorgehen hier nicht historisch und kulturell, sondern lediglich stimmtechnisch gemeint ist. Jedoch ist das Belten keine rein afroamerikanische Gesangstechnik, da sie vor allem auch im Musical-Gesang wichtig wird (Banfield 2000). Gerade das Belten, also das Beibehalten der Bruststimme über dem Punkt des üblichen Registerwechsels bei hoher Lautstärkeintensität und hochgestelltem Kehlkopf (Greenberg 2008: 47ff.), ist eine Extremform, die sich zur Jahrhundertmitte hin etabliert und ebenfalls kontrovers diskutiert wird (einen aufschlussreichen Einblick bietet Osborne 1979a/b).

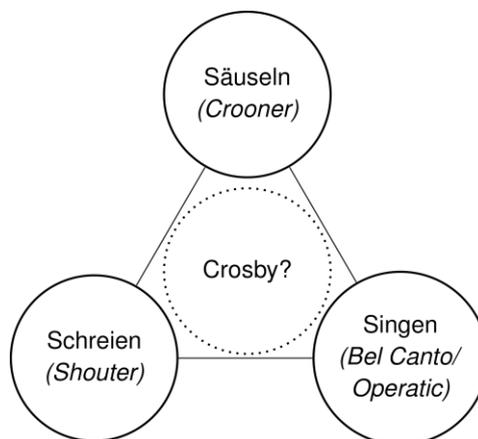


Abbildung 4: Hypothetische mittlere Positionierung als Folge einer Vermeidungshaltung und Ausdruck des »Normalen« bei Crosby

Ein erweitertes Modell könnte im Ausblick auch als Dreieck wie in Abb. 4 skizziert werden: Während die frühen Crooner eine leise und im Wesentlichen ungestützte Stimmgebung einsetzen, singen die Traditionalisten, vor allem im Opern- und Konzertbereich, laut, aber mit wenig Obertönen und

einer möglichst reinen Stimme. Blues- und Gospel-Shouter, aber auch Belter nutzen eine Bruststimme, die vor allem obertonreich ist und sich trotz hoher Lautstärke deutlich vom traditionalistischen Ansatz unterscheidet. Theoretisch wären auch weitere Dimensionen denkbar. Das dreidimensionale Modell beschreibt jedoch die wesentlichen Eckpunkte des Vokalstil-Diskurses in den Jahren zwischen den zwei Weltkriegen.

Abschließend wäre im Falle Crosby zu hinterfragen, inwieweit vokale Ausdrucksmittel die Starperson wirklich signifikant beeinflussen, denn es scheint doch eher so, dass sie ihr lediglich nicht widersprechen. Doch das Nicht-Widersprechen ist im Falle von Crosby keine Akzidenz: Unter der Berücksichtigung, dass das Nicht-Widersprechen, das Nicht-Ausbrechen in Extreme ein essenzieller Bestandteil des US-amerikanischen Selbstverständnisses in jener Zeit ist, wird durchaus eine wesentliche Verbindung von Stimme zu Star-Image möglich. Und genau diese Widerspruchslosigkeit, die nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs gesellschaftlich geradezu am Konformismus der US-amerikanischen Vorstadtsiedlungen ablesbar sein wird, diese glatte eintönige Widerspruchslosigkeit, das Zurückziehen ins Unangreifbare, wird dann von den Kindern der Crosby-Epoche, nämlich den Rock'n'Rollern lautstark gesprengt.

4. Fazit

Kommt man nun auf die eingangs gestellten Fragen nach dem Nachweis, der Bedeutung und dem Stellenwert einer Verbindung von kulturellen Stereotypen und vokalen Ausdrucksmustern zurück, so wird deutlich, dass erstens diese Verbindung klar nachweisbar ist. Wie an Bert Williams gezeigt, können zweitens vokale Ausdrucksmittel eine tragende Rolle bei der Ausbildung komplexer Charaktere spielen und darüber hinaus auch für das komplexe Wechselspiel von Personen beziehungsweise Images verantwortlich sein. Natürlich ist es in Hinblick auf die dritte Ausgangsfrage nicht möglich, von einer simplen 1:1-Abbildung von Stereotypen und vokalen Ausdrucksmitteln zu sprechen. Vielmehr bilden vokale Ausdrucksmittel eine Untermenge aller möglichen Mittel, Star-Images zu beeinflussen, und sie stehen u.a. neben der visuellen und medialen Präsenz von Star-, Bühnen- und Songpersonen. Vokale Ausdrucksmittel kontrapunktieren andere Ausdrucksmittel, was dann bei einer kontrastierenden Wirkung (Gegenbewegung), wie bei Bert Williams, deutlicher zutage tritt als bei einer Parallelführung, wie sie bei Crosby möglicherweise vorlag. So eignen sich die hier vorgestellten Ansätze durchaus dazu, modellhaft auf ähnliche Zusammenhänge zwischen musikalisch-

klingender Praxis und außermusikalisch-kulturellen Mustern übertragen zu werden.

Literatur

- Abbott, Lynn (1992). »Play That Barber Shop Chord: A Case for the African- American Origin of Barbershop Harmony.« In: *American Music* 10, Nr.3, S. 289-325.
- B., J. (1916). »Bert Williams.« In: *The Soil* 1, Nr.1, S. 19-23.
- Banfield, Stephen (2000). »Stage and Screen Entertainers in the Twentieth Century.« In: *The Cambridge Companion to Singing*, Hg. v. John Potter (= The Cambridge Companions to Music). Cambridge: Cambridge University Press, S. 63-82.
- Bonfiglio, Thomas P. (2002). »Race and the Rise of Standard American.« In: *Language, Power, and Social Process* 7. Berlin; New York: Mouton de Gruyter.
- Forbes, Camille F. (2004). »Dancing with Racial Feet: Bert Williams and the Performance of Blackness.« In: *Theatre Journal* 56, Nr. 4, S. 603-625.
- Frith, Simon (2002). *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. New York: Oxford University Press.
- Giddins, Gary (2001). *Bing Crosby: A Pocketful of Dreams. The Early Years 1903-1940*. Waterville, Maine: Thorndike Press.
- Greenberg, Jonathan R. (2008). *Singing Up Close: Voice, Language, and Race in American Popular Music, 1925-1935*. Ann Arbor: UMI.
- Hentoff, Nat (2010). *At the Jazz Band Ball. Sixty Years on the Jazz Scene*. Berkeley u. Los Angeles: University of California Press.
- Kibler, M. Alison (1999). *Rank Ladies. Gender and Cultural Hierarchy in American Vaudeville*. Chapel Hill u. London: The University of North Carolina Press.
- Kimmel, Michael (2012). »Manhood in America. A Cultural History.« New York u. Oxford: Oxford University Press.
- Larkin, Collin (Hg.) (1998). *The Encyclopedia of Popular Music Vol. 8*. London: MacMillan (3. Aufl.).
- Lockheart, Paula (2003). »A History of Early Microphone Singing, 1925-1939: American Mainstream Popular Singing at the Advent of Electronic Microphone Amplification.« In: *Popular Music and Society* 26, Nr. 3, S. 367-385.
- McCracken, Allison (1999). »»God's Gift to Us Girls: Crooning, Gender, and the Re-creation of American Popular Song, 1928-1933.« In: *American Music* 17, Nr. 4, S. 365-395.
- Osborne, Conrad L. (1979a). »The Broadway Voice: Part I. Just Singin' in the Pain.« In: *High Fidelity and Musical America* 29, Nr. 1, S. 57-65.
- Osborne, Conrad L. (1979b). »The Broadway Voice: Part II. Just Singin' in the Pain.« In: *High Fidelity and Musical America* 29, Nr. 2, S. 53-56.
- Spinks, William C. (1950). »Bert Williams: Brokenhearted Comedian.« In: *Phylon* 11, Nr. 1, S. 59-65.
- Whitcomb (2002). »Introduction: The Coming of the Crooners.« In: *The Rise of the Crooners*, Hg. von Michael R. Pitts und Frank W. Hoffman. London: The Scarecrow Press, S. 1-49.

Diskographie

- Crosby, Bing (1931). »Wrap Your Troubles In Dreams« [Musik: Harry Barris / Text: Ted Kohler, Billy Moll]. Auf: *The History of Pop Radio, Vol. 3 – 1930-1932 [OSA-Radio History]*. The International Music Company AG 205517.
- Ballew, Smith (1931). »To Whom It May Concern« [Musik: Sidney Mitchell / Text: Archie Gottler]. Auf: *Art Deco: The Crooners*. Columbia 52942.
- Williams, Bert (1910). »Play That Barbershop Chord« [Musik: Lewis F. Muir / Text: William Tracey]. Auf: *Bert Williams. The Middle Years, 1910-1918*. Archeophone 5003.
- Williams, Bert (1919). »The Moon Shines On The Moonshine« [Musik: Robert Hood Bowers / Text: Francis DeWitt]. Auf: *Bert Williams. His Final Releases, 1919-1922*. Archeophone 5002.
- Vallée, Rudy (1929). »S'posin'« [Musik: Paul Denniker / Text: Andy Razaf]. Auf: *Rudy Vallée and his Connecticut Yankees: 1928-1930: Vintage Vallée*. Diamond Cut Productions, DCP-308D.

Abstract

Assuming that star images are interrelated with cultural stereotypes, the present article analyses vocal expression as a means to shape both, images and stereotypes, and control their relationship. An investigation into the vocal style of black-face comedian Bert Williams exemplifies how vocal expression counterpoints a stage persona in a way that allows the star persona to shine through. Bing Crosby is used as a second example to show how vocal expression is related to star images and stereotypes when both are defined *ex negativo* and characterised as being »normal«.