

Frédéric Döhl  
„...that old barbershop sound“

BEIHEFTE ZUM  
ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

---

herausgegeben von  
Albrecht Riethmüller

in Verbindung mit  
Reinhold Brinkmann, Ludwig Finscher,  
Hans-Joachim Hinrichsen,  
Birgit Lodes und Wolfram Steinbeck

Band 65

Frédéric Döhl

# „...that old barbershop sound“

Die Entstehung einer Tradition  
amerikanischer A-cappella-Musik



Franz Steiner Verlag 2009

*Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs-  
und Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT*

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-515-09354-5

Jede Verwertung des Werkes außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzung, Nachdruck, Mikroverfilmung oder vergleichbare Verfahren sowie für die Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen.

© 2009 Franz Steiner Verlag, Stuttgart

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Druck: Printservice Decker & Bokor, München

Printed in Germany

## Meinen Eltern und Großeltern

„Thus the unfacts, did we possess them, are too imprecisely few to warrant our certitude...“

James Joyce, *Finnegans Wake*



## INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort.....	11
Einleitung. Zur Auswahl der Barbershop Harmony als Forschungsgegenstand.....	13
I. Die Versuchsanordnung .....	19
1. Die Fragestellung .....	19
2. Die These.....	20
3. Barbershop Harmony als Stil: Das ästhetische Konzept.....	27
a. Eine „offizielle“ Definition des Stils .....	28
b. Der Barbershop Sound als ästhetische Maxime und stilistische Identität .....	29
4. Der Stand der Forschung.....	32
a. Spezialliteratur zur Barbershop Harmony .....	34
b. Sonstige Literatur mit Relevanz für die Barbershop Harmony.....	42
II. Barbershop Harmony – Eine Form Historischer Aufführungspraxis? Die amerikanische Vokalquartettkultur zwischen Gilded Age und Roaring Twenties .....	51
1. Einführung .....	51
a. Thesen und Meinungen.....	51
aa. Die Bestimmung des Untersuchungszeitraums.....	51
bb. Die möglichen musikalischen Einflüsse.....	53
b. Die Vokalquartettkultur .....	56
aa. Allgemeines zum Format des Männerquartetts.....	57
bb. Die Quartettkultur der Jahrhundertwende .....	59
(1) Die Bestimmung der Größenordnung.....	60
(2) Der Aussagewert der Zahlen für die Suche nach der Barbershop Harmony .....	63
2. Die Verwendung von „barber shop“ als musikalischem Terminus.....	64
a. Die bereits im Diskurs befindlichen Quellen.....	67
aa. Das Lied „Play That Barber Shop Chord“ .....	67
bb. Die Kritik im Indianapolis Freeman.....	81
cc. Die Notiz im Kansas City Star und Leavenworth Herald .....	88
b. Die neuen Fundstellen.....	91
aa. „Barber Shop Chords“ in der universitären Musikpflege .....	92
bb. „Barber Shop Chords“ und das Boston Quartet in <i>The Governors</i> .....	96

cc.	Das Quaker City Quartet und seine Performance „Fun in a Barber Shop“ .....	97
dd.	„Barber Shop Chords“, deutscher Operngesang und die Manhattan Comedy Four .....	107
ee.	„Barber Shop Quartet“ als Ensembleformat .....	113
ff.	„Barber Shop Chords“ in anderen musikalischen Zusammenhängen .....	118
c.	Zwischenergebnis der terminologischen Quellenforschung .....	120
3.	Noten .....	123
a.	Noteneditionen mit Quartetten als Coverdesign .....	125
b.	Noteneditionen mit Sätzen für Männerquartett .....	128
aa.	Hierarchie und Führung der Stimmen .....	130
bb.	Harmonik .....	135
c.	Zwischenergebnis Noten .....	141
4.	Tonaufnahmen .....	145
a.	Belege für die Barbershop Harmony .....	145
b.	Charakteristika der Quartettaufnahmen der Jahrhundertwende .....	148
c.	Ein Sonderfall: Die Aufnahme von „Play That Barber Shop Chord“ durch das American Quartet .....	151
5.	Zwischenergebnis .....	156
III.	Das Revival: Initiierung einer Wiederbelebungs-kultur oder Schöpfung eines neuen Stils? .....	159
1.	Die Theorie der Barbershop Harmony als Improvisations- und Amateurkultur abseits öffentlicher Wahrnehmung .....	159
a.	Barbershop Harmony als Gegenstand von Nostalgie und Erinnerung .....	163
aa.	Allgemeine Rückbezüge auf die Quartettkultur .....	163
bb.	Rückbezüge auf die Quartettkultur unter Verwendung des Terminus „barber shop“ .....	167
(1)	James Weldon Johnsons Schriften von 1925 und 1929 .....	168
(2)	Der Artikel <i>Song Echoes From The Old South</i> im Musical Courier von 1922 .....	171
(3)	Der Artikel <i>The Passing of the „Barber Shop Chord“</i> in der Washington Post von 1923 .....	173
(4)	Das Lied „That Lost Barber Shop Chord“ von George und Ira Gershwin von 1926 .....	176
(5)	„Barber Shop“, Musik und die Cover der Saturday Evening Post von Norman Rockwell .....	177
cc.	Zwischenergebnis .....	181
b.	Die Möglichkeit der Improvisation der Barbershop Harmony .....	182
2.	Barbershop Harmony: Ein Produkt des Revival .....	187
a.	Gegen die Annahme der Wiederbelebungs einer vergessenen Musikform durch das Revival .....	193

b. Die Etablierung der Deutungshoheit der Barbershop Harmony Society.....	200
c. Die zentralen Bausteine der Subkultur .....	208
aa. Das Wettbewerbssystem.....	208
bb. Die Herkunft des stilprägenden ästhetischen Ideals.....	211
Resümee .....	215
Anhang A. Erläuterungen zum Stil und seinen zentralen Termini .....	225
Anhang B. Verzeichnis der als Quellen ausgewerteten Abbildungen, Noten und Tonaufnahmen .....	231
Anhang C. Verzeichnis der Ensemblemitglieder von Vokalquartetten.....	241
Anhang D. Verzeichnis amerikanischer Vokalquartette bis 1920 .....	247
Anhang E. Notenbeispiele .....	265
Bibliographie .....	275
Sachregister .....	289
Personenregister .....	291



## VORWORT

Die vorliegende Arbeit ist das Ergebnis von mittlerweile acht Jahren Beschäftigung mit dem hier verhandelten Gegenstand, der Barbershop Harmony, als aktiv wie passiv Partizipierender und als Musikwissenschaftler. Eine solche Schrift schuldet sehr vielen Menschen Dank, mittelbar jenen, auf deren Forschungsleistung sie mit gebaut ist und zu deren Fortschreibung sie beizutragen hofft, unmittelbar jenen, die mit Rat und Tat unterstützend bereitstanden, um zum Entstehen und Gelingen des Projektes beizutragen.

Den Ausgang nahm diese Studie bei meinen Freunden Ronny Freier, Christian Jessen-Klingenberg, Simon Margraf und Iren Wolf. Sie wäre nicht ohne sie geschrieben worden. Über deren Aushang an einem Schwarzen Brett der Freien Universität Berlin mit der schlichten Annonce „Tenor gesucht“ bin ich im Jahr 2000 erstmals mit der Barbershop Harmony in Berührung gekommen. Im Rahmen der gemeinsamen Teilnahme ab den Deutschen Meisterschaften 2002 in Bremen ergab sich dann die Basis dessen, was nun das Fundament dieser Arbeit darstellt. So äußerte die damalige Verbandsvorsitzende, Birgit Kayser, auf den engagierten und sehr amüsanten, aber doch berechtigt erfolglosen Auftritt jener Studententformation *Suns in law*: „Jungs, ihr seid großartig, aber bei euch *ringt* es einfach nicht.“ Dieser Satz war der Auslöser, über das Konzept des Stils nachzudenken. Und im Kern enthält jenes Urteil genau den Maßstab, von dem nun sieben Jahre später diese Studie ihren Ausgang nimmt: In der Barbershop Harmony geht es musikalisch ausschließlich um eines, die Verwirklichung eines spezifischen, klar definierten Klangideals. Im Sprachgebrauch der Subkultur steht der im Zitat eingedeutschte englische Begriff „ring“ als eines von vielen Synonymen genau hierfür, den Barbershop Sound.

War einmal die Idee gefasst, der Frage nachzugehen, woher diese Praxis vokaler Mehrstimmigkeit eigentlich kommt, ergab sich ein Gegenstand, wie man ihn sich von der Kooperationsbereitschaft der hierfür anzusprechenden Personen nicht besser wünschen kann. Zuvorderst gilt mein besonderer Dank meinem akademischen Lehrer Professor Dr. Albrecht Riethmüller vom Seminar für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin, der die Betreuung dieser Schrift übernommen und stets mit ausgesprochenem Engagement begleitet hat. Mit vielerlei Hinweisen hat er zu ihrem Gelingen beigetragen, mit zahlreichen Anregungen zur Überprüfung des eigenen Blickwinkels angehalten, Anstöße für Fragestellungen gegeben und schließlich die Freiräume gewährt, ohne die eine derart quellenintensive Studie nicht zu fertigen ist. Professor Dr. Gert-Matthias Wegner vom Seminar für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin danke ich für die Bereitschaft zu Übernahme der Zweitbegutachtung. Die vorliegende Schrift wurde im Juli 2008 als Dissertation am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin angenommen.

Weiter standen mit Lynn Abbott vom Hogan Jazz Archive der Tulane University in New Orleans, Professor Gage Averill, Ph. D., von der Faculty of Music der University of Toronto, James Earl Henry, Ph. D., vom Department of Music der University of Missouri in St. Louis, Professor Kip Lornell, Ph. D., vom De-

partment of Music der George Washington University in Washington, D. C. und dem mittlerweile leider verstorbenen Val Hicks, Ph. D., alle Wissenschaftler, die sich bislang ausführlich und in publizierter Form mit der Entstehung der Barbershop Harmony beschäftigt haben, für eine Diskussion von Problemen und Resultaten zu Verfügung. Alle waren insbesondere auch bereit, von ihrer Arbeit und den ihnen dabei zugänglichen Quellenbeständen zu berichten, was für die Klärung der Frage, ob die eigene Basis von Zeitzeugnissen repräsentativ ist, außerordentlich hilfreich war. Für so viel Bereitschaft zur fruchtbaren Diskussion kann nur gedankt werden. Dass die Ergebnisse dieser Studie von denen der Vorgenannten abweichen, ändert nichts an der Wertschätzung ihnen und ihren Arbeiten gegenüber. Aus der Barbershop-Harmony-Szene überließen Mark Hale, Walter Latzko, Joe Liles, Greg Volk und Professor David Wright, Ph. D., vom Department of Mathematics der Washington University in St. Louis (Missouri) Arrangements aus ihrer Feder. David Wright, der sich seit langem mit den Wurzeln dieser Musik beschäftigt und innerhalb der Barbershop Harmony Society der zentrale Ansprechpartner für historische Themenstellungen ist, stand darüber hinaus dankenswerterweise wiederholt per E-Mail, Telefon und persönlich für Diskussionen zur Verfügung. Für die Beantwortung von Fragen fanden sich neben James Earl Henry, Val Hicks und David Wright weitere Sänger und Arrangeure aus der Subkultur bereit: Mark Hale, Steve Iannacchione, Freddie King, Walter Latzko, Joe Liles, Greg Lyne, Rob Menaker und Greg Volk. Daneben ist Professor Jeffrey Douma, Ph. D., dem Direktor des Yale Glee Club, und seinen Mitarbeitern Dank geschuldet für die bereitwillige Prüfung der Frage, ab wann dort afroamerikanische Studenten gesungen haben, was für die Bewertung einiger früher Quellen erhebliche Relevanz hatte. Arturo Ortega von der Music Library der University of North Texas in Denton stellte freundlicherweise Noten zur Verfügung, insbesondere jene des Liedes „Play That Barber Shop Chord“ aus dem Jahr 1910. Barbara Kraus von der Universitätsbibliothek der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main sei gedankt dafür, die Überlassung des dort liegenden und in Deutschland einzigen Mikروفilmexemplars der Zeitschrift *New York Clipper* ermöglicht zu haben. Andrea Kordes half dankenswerterweise dabei, in Berlin nicht greifbare Literatur zu beschaffen. Mein Kollege PD Dr. Michael Custodis vom SFB 626 an der Freien Universität Berlin beförderte den Fortgang der Arbeit mit nützlichen Hinweisen. Schließlich danke ich herzlich Anke Myrrhe für die Hilfe bei den Korrekturarbeiten und die stete Unterstützung in jeder möglichen Weise, meinen Eltern und meinem Großvater für die Durchsicht der Druckvorlagen, der VG Wort für die Gewährung eines Druckkostenzuschusses und den Mitarbeitern des Franz Steiner Verlags sowie ihrem Herausgeber Albrecht Riethmüller für die Aufnahme des Bandes in die Reihe Beihefte zum *Archiv für Musikwissenschaft* und die freundliche Begleitung der Drucklegung. Diese Arbeit ist meinen Eltern und Großeltern als Dank für ihre Förderung meiner akademischen Ausbildung gewidmet.

Berlin, im April 2009  
Frédéric Döhl

## EINLEITUNG. ZUR AUSWAHL DER BARBERSHOP HARMONY ALS FORSCHUNGSGEGENSTAND

Befragt, was Barbershop Harmony<sup>1</sup> ausmache, antworte James Earl Henry, über annähernd zwei Jahrzehnte bis 2003 Bass-Sänger des Quartetts Gas House Gang, einem der renommiertesten und virtuosesten Ensembles in der Geschichte dieser Musikkultur:

„The heart and soul of barbershop comes down to a few basic elements: simple tunes, harmonized simply by amateur singers. Whatever the hot performing quartets do, the average barbershop singer will be found singing the old songs with no frills. Just working to try to get the maximum ring out of each chord.“<sup>2</sup>

Will man Barbershop Harmony beschreiben und dabei auf seine Quintessenz hin reduzieren, so lässt sich dies schwerlich treffender als mit Henrys wenigen Worten bewerkstelligen. Alle charakteristischen Momente finden wir hier: Barbershop Harmony als Bearbeitungs- und Interpretationskultur („singing the old songs“), die grundsätzlich bescheidene Komplexität der als Vorlage dienenden musikalischen Werke<sup>3</sup> („simple tunes“) wie ihrer Ausarbeitung („harmonized simply“), das ästhetische Ziel („to try to get the maximum ring out of each chord“), die dominierende Ensembleform („quartet“), die soziokulturelle Struktur („amateur singers“), die ausdrücklich nostalgische Ausrichtung („the old songs“) sowie schließlich das Spannungsverhältnis zwischen einem Sängertum, das sich in seiner Breite auf Amateurniveau bewegt und als Hobby versteht, und ganz wenigen,

1 In dieser Studie wird der Begriff ‚Barbershop Harmony‘ verwendet, um die hier behandelte Musikform zu bezeichnen. Umgangssprachlich ist es weit mehr verbreitet, verkürzt nur von ‚Barbershop‘ zu sprechen. In historischen Quellen findet man zudem alternativ die Schreibweise ‚Barber Shop‘. Die Wortwahl entspricht dem aktuellen terminologischen Gebrauch im wissenschaftlichen Diskurs (vgl. die jeweiligen Titel in der Bibliographie von Lynn Abbott, Gage Averill und James Earl Henry). Das Anhängsel Harmony steht gemeinhin für vokale Mehrstimmigkeit, so auch in dieser Arbeit. Zur Klarstellung sei angemerkt, dass die Bezeichnung damit verschieden ist zu den Termini Sound und Klanglichkeit, die wiederum im Folgenden synonym eingesetzt werden. Die Kernbegriffe dieser Studie wie Barbershop Harmony, Revival oder die auch im nichtenglischsprachigen Teil der Szene gebräuchlichen Stimmbezeichnungen (Tenor, Lead, Baritone, Bass) stammen durchweg aus dem Englischen und werden im Original verwendet, da dies den terminologischen Gepflogenheiten jener Musikkultur entspricht. Auf Flexion dieser Worte wird verzichtet.

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

3 Wenn in dieser Studie von Werk gesprochen wird, geschieht dies im Bewusstsein des partiellen Zerfalls jener Kategorie und der damit einhergehenden Debatten um den Werkbegriff in den letzten Jahrzehnten. Es wird dennoch an dieser Begrifflichkeit festgehalten, da sie für den Untersuchungsgegenstand nach wie vor einschlägig ist. Gegenstand der Barbershop Harmony sind ausschließlich Werke im traditionellen Sinne. Aus diesem Grund wird auch auf eine Verhandlung dieses Diskurses verzichtet.

dafür hochvirtuosen Spitzenensembles („amateur singers“ – „hot performing quartets“). Doch nicht nur musikalisch verfügt Barbershop Harmony über eine definierte und abgrenzbare Identität. Auch optisch wird diese Subkultur mit einem klar umrissenen Stereotyp identifiziert, das seine Wurzeln in der Kleidungs- und Bartmode des ausgehenden 19. Jahrhunderts hat. Prominenteste Elemente sind Strohhüte und dominante Oberlippenbärte<sup>4</sup>, oft ergänzt um Westen, gerne in längsgestreiftem Design.<sup>5</sup>

Dadurch, dass Barbershop Harmony musikalisch wie optisch ein hoher Wiedererkennungswert zukommt und diese Praxis vokaler Mehrstimmigkeit zudem noch einem bestimmten soziokulturellen Kontext, einem kleinstädtischen, nostalgisch orientierten, konservativ-traditionalistischem Milieu weißer, männlicher Amateurensembles zugeordnet wird, ist diese Musikform nicht selten Gegenstand von karikierenden Adaptionen in Medien wie Zeitung und Fernsehen. Prominentestes Beispiel aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dürfte das Cover der *Saturday Evening Post* vom 26. September 1936 sein.<sup>6</sup> Dieses zeigt ein stilisiertes Vokalquartett im Kontext eines Friseurladens. Das Magazin, auf dessen Vorderseite diese Abbildung erschien, war seinerzeit das auflagenstärkste und meistgelesene der Vereinigten Staaten.<sup>7</sup> Darüber hinaus stammt sie von Norman Rockwell, einem der populärsten amerikanischen Genremaler dieser Zeit, der insbesondere durch seine nostalgischen, detailreich gearbeiteten Zeitschriftencover ganz wesentlich das optische Bild, das sich die amerikanische Gesellschaft von der inzwischen vorletzten Jahrhundertwende macht, geprägt hat:

„His work, as reproduced on millions of magazine covers, proved to be arresting on the newsstands, and established a distinctive look for *The Saturday Evening Post* that was a major factor in its popularity. But Rockwell's paintings have done more than just sell magazines. They are in large measure the visual memory of a nation.“<sup>8</sup>

Meistrezipiertes Beispiel für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts dürfte jene Folge der Fernsehserie *The Simpsons* aus dem Jahr 1993 sein, in der die Charaktere Homer, Barney, Rektor Skinner und Apu das Barbershop-Quartett *The Be Sharps* formen und sich über die Sommerferien bis zum Gewinn des Musikpreises

4 In Gage Averill, *Four Parts, No Waiting*, S. 117, ist ein Foto von der Convention (seit 1939 jährlich stattfindender Gesangswettbewerb, dessen Siegergruppe offiziell „International Champion“ und im Folgenden Meisterquartett genannt wird) der Barbershop Harmony Society des Jahres 1941 wiedergegeben. Auf diesem sind alle teilnehmenden Barbershop-Harmony-Quartette abgebildet. Die Hälfte aller Ensembles trägt künstliche ausladende Oberlippenbärte im Stil der Jahrhundertwende.

5 So aufgegriffen von Walt Disney für die Dapper Dans, ein Barbershop-Harmony-Quartett, das seit 1955 in Disneyland in Los Angeles (und später dann auch im Walt Disney World Resort in Orlando) auf der *Mainstreet, U.S.A.* auftritt. Vgl. Gage Averill, *Four Parts, No Waiting*, S. 147.

6 Gage Averill, *Four Parts, No Waiting*, S. 6.

7 Starkey Flythe, Jr., *Norman Rockwell and The Saturday Evening Post*, S. 2.

8 Victoria Crenson, *Norman Rockwell's Portrait of America*, S. 9.

Grammy singen.<sup>9</sup> Als Satire zugleich auf die Barbershop Harmony wie die Auflösungsphase der Beatles in den späten 1960er Jahren konzipiert, endet die Folge mit einem Abschlusskonzert des Quartetts auf dem Dach von *Moe's Tavern*<sup>10</sup>, analog zum letzten Konzert der Beatles 1969 auf den Abbey Road Studios in London.

Die musikalische wie optische Identität der Barbershop Harmony wie ihr Aufgreifen in den Medien führen dazu, dass diese Subkultur weit über die Grenzen der USA hinaus und auch jenseits der Kreise von Chormusikinteressierten und A-cappella-Enthusiasten eine breitere Bekanntheit genießt, allerdings reduziert auf die beschriebene Ausformung als musikkulturelles Stereotyp. Die Musik selbst dagegen bleibt auf einen kleinen, relativ abgeschlossenen Liebhaberkreis beschränkt. Befragt, welche Reputation Barbershop Harmony in den Vereinigten Staaten besitzt, dem Mutterland und bis heute dem Zentrum der Pflege dieser Musiktradition, bestätigten mehrere renommierte Vertreter der Szene unabhängig voneinander diese Einschätzung:

„I think most Americans not involved with barbershop either as participants or as regular concert goers still tend to associate it with its traditional stereotype. It is seen as a quaint, old-fashioned style of singing. People think of older men in vests, straw hats and garters on their arms, the dress of late nineteenth century gentleman. Songs such as ‚Sweet Adeline‘ and ‚Down By The Old Mill Stream‘ are typical musical fare in the minds of the average American.“<sup>11</sup> „We are seen as fun, old timey.“<sup>12</sup> „The American public views the artform as nostalgia and not a serious form of music.“<sup>13</sup> „After all, there are only 33,000 of us in the entire world trying to make this into an art form. Unfortunately, all it will ever be is a musical curio of Americana.“<sup>14</sup> „The American public doesn't have a clue about barbershop and doesn't care. Barbershopdom is a little world of its own.“<sup>15</sup>

Bedenkt man nun das bisher Gesagte, so ist man geneigt anzunehmen, dass es sich bei Barbershop Harmony um einen denkbar ungeeigneten Untersuchungsgegen-

- 9 Mark Kirkland (Regie), Jeff Martin (Drehbuch), *The Simpsons. Homer's Barbershop Quartet*, Staffel 5, Episode I, Erstaussstrahlung USA: 30. September 1993.
- 10 In Analogie zu dem Auftrittsort, in dem die Beatles in den frühen 1960er Jahren in Liverpool ihren Durchbruch erlebten („Cavern Club“), *Moe's Cavern* genannt.
- 11 James Earl Henry (Bass des Meisterquartetts des Jahres 1993 der Barbershop Harmony Society: Gas House Gang), E-Mail an den Autor, 7. Oktober 2002. Wie noch im Einzelnen zu sehen sein wird, konzentriert sich diese Musikkultur auf ein System von Gesangswettbewerben. Die Angabe des Status der Ensembles, z. B. „Meisterquartett“ als Sieger einer Veranstaltung der Barbershop Harmony Society, erfolgt im Vorgriff hierauf. Erfolgreiches Abschneiden bei einer solchen „Convention“ ist oberster Maßstab für den Rang und das Ansehen einer Gruppe innerhalb der Subkultur.
- 12 Rob Menaker (Tenor des Meisterquartetts des Jahres 1996 der Barbershop Harmony Society: Nightlife), E-Mail an den Autor, 11. November 2002.
- 13 Steve Iannacchione (Tenor des Meisterquartetts des Jahres 1994 der Barbershop Harmony Society: Joker's Wild), E-Mail an den Autor, 28. Oktober 2002.
- 14 Freddie King, (Baritone des Meisterquartetts des Jahres 1970 der Barbershop Harmony Society: Oriole Four), E-Mail an den Autor, 1. November 2002.
- 15 Greg Volk (lange Jahre Baritone des Quartetts Excalibur, mehrfach bei Meisterschaften der Barbershop Harmony Society unter den besten zehn Ensembles), E-Mail an den Autor, 6. Oktober 2002.

stand für eine musikwissenschaftliche Studie handelt. Man trifft auf eine vergleichsweise einfache Musik, die zudem primär von Sängern mit beschränkten gesanglichen Fähigkeiten als Hobby ausgeübt wird. Nicht originales Schaffen im Sinne von Komposition prägt diese Tradition, sondern eine Kultur der Bearbeitung vergleichsweise schlichter Vorlagen. Der soziokulturelle Kontext erweist sich als wenig komplex. Die künstlerische Ausstrahlung über den eigenen Bereich hinaus ist in den Vereinigten Staaten wie außerhalb gering geblieben. Mehr als das beschriebene Stereotyp wird nicht wahrgenommen. Schließlich erscheint Barbershop Harmony durch scharfe stilistische Abgrenzung sogar innerhalb des Bereichs der A-cappella-Musik isoliert, selbst unter den populären Formen. Eine kleine, zugleich unspektakuläre Welt für sich. Ein musikalisches Kuriosum. Mehr nicht.<sup>16</sup>

Doch was auf den ersten Blick so scheint, entpuppt sich auf den zweiten als das genaue Gegenteil, im Positiven wie im Negativen. Einerseits erweist sich die Historie der Barbershop Harmony als viel mehr denn nur als eine Randnotiz zur amerikanischen Unterhaltungsmusik. Die Entstehung dieser musikalischen Subkultur stellt einen geradezu exemplarischen Fall von ideologisch motivierter Geschichts- und Traditionskonstruktion dar. Es erweist sich, dass das Selbstverständnis und die Vorstellung von der Entstehung dieser Musikform mit dem tatsächlichen Geschehen nicht zusammenpassen. Aus dem Auseinanderfallen des tatsächlichen Verlaufs der Ereignisse und der weit verbreiteten Vorstellung hiervon resultieren mannigfaltige Verwerfungen, nicht zuletzt beim Blick der Szene auf die eigene Vergangenheit. Schließlich zeigt sich, dass diese Praxis vokaler Mehrstimmigkeit sich trefflich als Musterbeispiel für eine kritische Betrachtung des großen, seit Jahrzehnten andauernden Disputs eignet, der fast alle Formen amerikanischer Populärmusik erfasst, nämlich die – leidige – Frage danach, ob der jeweils thematisierte Stil eine schwarze oder eine weiße Schöpfung sei. Die Geschichte der Barbershop Harmony kann nicht losgelöst von diesem Diskurs betrachtet werden.

Aber obwohl aufgrund umfangreicher Quellenrecherche und -auswertung die Vorstellung von der Entstehung dieser A-cappella-Tradition im Folgenden neu geschrieben wird, ja geschrieben werden muss, ist jener Befund nur auf den ersten Blick einer, dessen Stoßrichtung zuvorderst negativer Art, d. h. gegen die bislang herrschende Meinung – und damit zwangsläufig gegen das Selbstbild ihrer Vertreter – gerichtet zu sein scheint. Zwar ist die Hoffnung auf einen historiographisch korrigierend wirkenden Impuls notwendig Bestandteil eines Resultats wie dem im Folgenden entwickelten. Aus dem Gang der Studie heraus wird jedoch zu sehen sein, dass diese Seite des Befunds (die jedenfalls den mit der Barbershop Har-

16 Entsprechend enthält die aktuelle Ausgabe des *New Grove Dictionary of Music and Musicians* einen Eintrag im Umfang von lediglich gut einer Spalte (Val Hicks, *Barbershop*, Band 9, S. 697). Der Sachteil der aktuellen Auflage der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* verzichtet gleich ganz auf eine Erwähnung und das, obwohl allein institutionell organisiert diese Musik heute weltweit von mehr als 70.000 Sängern und Sängerinnen gepflegt wird. Freddie Kings eben zitierte, abweichende Angabe („33.000“) bezieht sich nur auf die Barbershop Harmony Society.

mony vertrauten Leser gewiss zunächst irritieren wird, so sie letztlich einen ganz neuen Blick auf den Gegenstand fordert) sich intentionslos schlicht zwingend aus dem Quellenmaterial ergibt, so die bisherige Auffassung mit den neu aufgefundenen Zeugnissen nicht vereinbar ist bzw. jene vor diesem Hintergrund nicht zu erklären sind. Es wird also zuvorderst auf sich aus den verfügbaren historiographischen Informationen ergebende, bislang unbeantwortet gebliebene Fragen hingewiesen werden, denen ohne Negierung der zeitgenössischen Zeugnisse aus der Phase 1890 bis 1950 nicht ausgewichen werden kann. Davon ausgehend folgt dann jene Antwort, die sich aufgrund der Quellen, insbesondere der neu hinzutretenden, als naheliegendste nunmehr geradezu aufdrängt: Barbershop Harmony ist keine Musikform der vorletzten Jahrhundertwende, wie bislang angenommen, sondern ein Produkt der 1940er Jahre und stammt aus den Reihen der bis heute für diese Musikkultur maßgeblichen Institution, der Barbershop Harmony Society.

Die Ergebnisse dieser Arbeit entfalten bei genauem Hinsehen trotz des ihnen innewohnenden, nach Veränderung strebenden Moments dabei einen auch aus Sicht des hier behandelten Gegenstandes positiv lesbaren Charakter, sobald man sich bereit findet, dem hierdurch anstehenden Wandel in der Vorstellung von der Entstehung der Barbershop Harmony offen gegenüber zutreten. Denn während zwar einerseits zahlreiche traditionelle Ideen in Frage gestellt werden, wird andererseits zugleich die zentrale Annahme im Selbstverständnis der Subkultur, nämlich „one of the uniquely American musical idioms“<sup>17</sup> zu sein, dem Status einer wenig mehr denn spekulativen Hypothese entzogen und durch eine verifizierbare Rekonstruktion der wichtigsten Entwicklungsschritte erstmals belegt. Es wird weiter herausgearbeitet, dass „Barbershop“ eben nicht bloß ein Synonym für mehrstimmigen Vokalgesang ist, wie es so oft im allgemeinen Sprachgebrauch heißt, sondern sich dahinter eine präzise definierte, musikalisch abgrenzbare und auf ihre Art ausgesprochen reiche Praxis von vokaler Mehrstimmigkeit versteckt, was außerhalb der Szene kaum bekannt ist. Im Verlauf dessen wird schließlich die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, dass es den Schöpfern der Barbershop Harmony gelang, eine ästhetisch eigenständige, schon beim bloßen Hören individualisierbare Musikform auf Basis alter, lange etablierter musikalischer Elemente zu schaffen. Durch die Neujustierung der Vorstellung von der Entstehung der Barbershop Harmony wird jene, gewiss beachtliche kulturelle Leistung – die, auch wenn sie, wie zu sehen sein wird, weder intendiert noch angestrebt war, genau dies bleibt –, erstmals als eben solche in den Blick gerückt, so dass sich die Umschreibung der Geschichte der Barbershop Harmony letztlich in gewisser Hinsicht, wenn man so will, als eine historische Aufwertung erweist. Ganz nebenbei verfolgt man mit dem Gang der Studie noch die Entwicklung eines Musterbeispiels von Terminologiegeschichte, in dem durch die Quellenaufbereitung anschaulich werden wird, wie über eine Zeitspanne von einem guten halben Jahrhundert aus der Akkordbezeichnung „barber shop“ ein Stilbegriff wird, wie also aus der Benennung eines musikalischen Teilaspekts ein Ausdruck für ein musikalisches Ganzes wird.

17 James Earl Henry, *The Origins of Barbershop Harmony*, S. 1.



# KAPITEL I. DIE VERSUCHSANORDNUNG

## 1. DIE FRAGESTELLUNG

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

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

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

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

20 Zu anderen Forschungsperspektiven hinsichtlich dieses Gegenstands Abschnitt 4.

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

## 2. DIE THESE

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

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

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

22 [http://www.barbershop.org/web/groups/public/documents/pages/pub\\_cb\\_00233.hcsp](http://www.barbershop.org/web/groups/public/documents/pages/pub_cb_00233.hcsp). Zu den Internetquellen im Allgemeinen wie zu den Quellennachweisen (Datum etc.) vgl. Bibliographie, Ziffer III, im Einzelnen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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